

I GRECI, NOI E LA PENA DI MORTE

EVA CANTARELLA

Università degli Studi di Milano

eva.cantarella@unimi.it

1.

Furono i greci, in Occidente, i primi a chiedersi quali fosse la funzione della pena e a discuterne. Le opinioni e le riflessioni teoriche sul tema sono presenti in tutta la letteratura greca. E già allora le convinzioni in materia e le soluzioni prospettate riflettevano due concezioni radicalmente diverse: alla pena alcuni affidavano una funzione retrospettiva (infliggere un male, in cambio del male inflitto), altri una funzione prospettiva (riabilitativa o deterrente).

L'idea che la pena avesse funzione retrospettiva e retributiva affondava le sue radici in un lunghissimo, plurisecolare passato. Per secoli, prima della nascita della polis, a un male inflitto, a un'offesa subita si rispondeva con la vendetta privata. Nel periodo più antico della Grecia postmicenea a noi noto, quello documentato dai poemi omerici, appare già superata la ragione più elementare che –come si ritiene comunemente– spinge alla vendetta nelle società tribali, vale a dire la necessità, in caso di omicidio, di ristabilire un equilibrio numerico alterato dall'omicidio. Forse, nella Grecia omerica una traccia di questa funzione numericamente compensativa potrebbe essere letta nella descrizione della guerra come una serie di vendette tra i combattenti nelle opposte schiere: per ogni commilitone ucciso, un soldato greco deve uccidere un troiano, e viceversa. Ma certamente, comunque, in Omero la situazione è già più evoluta. La cultura eroica ha rivestito di motivazioni etiche le necessità materiali, inserendo la vendetta nell'ottica dell'onore. Ogni oltraggio subito diminuisce la *time*, lede la considerazione sociale della vittima e del suo gruppo. Solo attuando una vendetta proporzionata all'offesa chi ha subito un torto dimostra di essere più forte e più valoroso dell'offensore. E l'epica incita alla vendetta in questa prospettiva.

Ma poi il mondo omerico scomparve, e attorno all' VIII secolo a.C. nacque la città stato (polis). E, a questo punto, la vendetta venne vietata.

Nel 621-620 a.C. la prima legge ateniese, la legge di Draconte sull'omicidio, vietò ai parenti della vittima di un omicidio di usare la forza

privata. Loro diritto (e dovere) era quello di denunciare l'uccisione. Lo Stato, successivamente, attraverso i tribunali competenti in materia, doveva accertare se l'accusato era o meno colpevole e irrogare la pena stabilita dalla legge: morte per l'omicidio volontario, esilio per quello involontario.¹ Ai parenti della vittima, in una cultura in cui la vendetta era stata per secoli vista come un atto eroico, e in cui, quindi, non si poteva cancellare *in toto* il ruolo dei familiari della vittima, venne lasciato il compito di mettere a morte il condannato Solo successivamente, quando venne introdotta un'apposita magistratura, anche le esecuzioni vennero sottratte ai privati.² Ma l'idea che la pena vendicasse i torti restò nella mentalità di molti ateniesi.

A dimostrarlo, sta l'*Oresteia* di Eschilo, presentata al pubblico ateniese nel 458 a.C.

Oreste, l'eroe omerico della vendetta, è perseguitato dalle Erinni, le dee che rappresentano la cultura dell'odio inestinguibile: perchè egli sconti il matricidio commesso, le mostruose creature lo inseguono sino ad Atene, ove la dea Atena gli chiede di esporre il suo caso e quindi, perché egli venga giudicato, istituisce l'Areopago, il primo tribunale cittadino, che assolve Oreste. Il passaggio dalla fase della vendetta al regno del diritto è compiuto.³ A questo punto le Erinni, alle quali sono stati promessi i dovuti onori, si trasformano in Eumenidi, dee pacificate e benevole, simbolo della giustizia cittadina e della regola di diritto che ha sostituito la vendetta privata. Evidentemente, a distanza di oltre sessant'anni dal momento in cui la prima legge ateniese aveva vietato di farsi giustizia, imponendo il ricorso ai tribunali, lo scontro tra la vecchia cultura dell'ira e della vendetta e quella della pacificazione e della cooperazione cittadina era ancora in atto.

Né le cose erano diverse nel IV secolo, quando nelle orazioni giudiziarie tornano i riferimenti all'ira come motivo che induce a cercare vendetta,

¹ Il testo della legge, conservato al Museo Nazionale Epigrafico di Atene, è edito nelle *Inscriptiones Graecae* 1,2 115. Per l'analisi del testo e i motivi che inducono a darne l'interpretazione qui prospettata cfr. E. Cantarella, *Studi sull'omicidio in diritto greco e romano*, Milano, Giuffrè, 1976, pp.77-127. Fondamentali, in materia, quantomeno R. Stroud, *Drakon's Law on Homicide*, Berkeley-Los Angeles, 1868; Gagarin, *Drakon and Early Homicide Law*, New Haven 1982; Id., *Early Greek Law*, Berkeley-Los Angeles-London, 1986.

² Sul passaggio dalla vendetta al diritto vedi i miei *I supplizi capitali. Origini e funzioni della pena di morte in Grecia e a Roma*, Milano, seconda edizione 2004, pp.44-67 (sulla delega dell'esecuzione ai privati, più specificamente, pp. 52-56), e *Il ritorno della vendetta*, Milano, Rizzoli, BUR 2007.

³ Poco importa, ai nostri effetti, che Oreste venga assolto: l'assoluzione non sta a significare che la vendetta è ammissibile Oreste è assolto perché ha ucciso la madre per vendicare il padre, e Apollo, in sua difesa, ha ricordato ai giudici una regola nella quale i greci credevano fermamente: il vero genitore è il padre, la madre ha un ruolo del tutto secondario nella riproduzione. Nel momento del giudizio, dunque, alla contrapposizione vendetta-diritto si sostituisce quello paterno-principio materno. Per questo Oreste viene assolto.

sia pur in forma di retribuzione giuridicamente stabilita da un tribunale. Nelle orazioni dei logografi più noti, da Lisia a Demostene a Dinarco, torna ancora l'idea del restituire ciò che si è subito, del ripagare con la stessa moneta, del fatto che il delinquente ha meritato la pena.⁴

Ma il testo più interessante in materia, e certamente il più noto è un passaggio della Guerra del Peloponneso di Tucidide. Gli abitanti di Mitilene si erano ribellati ad Atene ed erano stati sconfitti. Si trattava, ora, di infliggere loro una punizione, e gli ateniesi erano divisi: una parte di essi, rappresentata da Cleone, voleva che si uccidessero tutti gli uomini e si vendessero come schiavi le donne e i bambini. E voleva che la punizione venisse inflitta immediatamente, sull'onda dell'ira provocata dal tradimento.⁵

Ai suoi concittadini, Cleone ricorda che discutere troppo, e quindi lasciar passare del tempo, giova ai nemici, perché l'indignazione si placa, e questo era un male: la vendetta, fatta appena possibile, è una punizione più adeguata.⁶ "Pensate bene a quello che avete dovuto subire- disse Clone agli Ateniesi- rendete loro quello che si meritano". Questo servirà anche da esempio (*paradeigma*) agli altri alleati, che sapranno quel che accadrà se si ribelleranno⁷. Per Cleone la vendetta ha anche un' utilità concreta, in quanto ha anche effetto deterrente nei confronti di eventuali futuri offensori: ma la sua vera funzione, la prima e la più importante, è la retribuzione.

Senonchè, lo abbiamo detto, non tutti gli ateniesi condividevano queste idee. Secondo Diodoto, la fretta e l'ira erano i peggiori nemici di una buona decisione. Pensare che la pena avesse effetto deterrente, poi, era pura illusione: là dove la pena di morte è prevista per molti delitti, anche non gravissimi -egli dice- i malfattori continuano a commetterli, sperando di riuscire a restare impuniti; molto meglio, per la sicurezza di una città, praticare la moderazione e il buon governo, prevenendo le cattive azioni.⁸ Un conflitto culturale e ideologico era chiaramente in atto: accanto ai sostenitori, più o meno a oltranza dell' "occhio per occhio", stavano quelli che avevano

⁴ Vedi ad esempio Danielle S. Allen, *The world of Prometheus: the politics of punishing in democratic Athens*, Princeton (N.J.), Princeton University Pr., 2000, secondo la quale peraltro questa emozione avrebbe avuto nel sistema penale ateniese un ruolo fortemente discusso in E. Cantarella, *Controlling Passions or establishing the Rule of the Law? The functions on Punishment in ancient Greece*, in "Punishment & Society" 6,4, 2004 pp.429-436

⁵ Oltre alle opere citate alla nota precedente, sull'ira, sul suo controllo e sul suo ruolo nella cultura greca vedi William V. Harris, *Restraining Rage: The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*. Cambridge, Harvard University Press., 2000 e S. Braund -G.W.Most, (eds.), *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, (Harvard Classical Studies, 32), Cambridge, Cambridge U.P., 2003.

⁶ Thuc., III, 38.

⁷ Thuc., III, 40.

⁸ Thuc., III, 42-48.

opinioni diverse, e proponevano soluzioni teoriche alternative. Più specificamente, sofisti e filosofi, delle cui opinioni siamo informati grazie ai dialoghi platonici, dal *Protagora* al *Gorgia* alle *Leggi*.

Nel *Protagora*, il sofista da cui il dialogo prende il nome discute con Socrate il tema: "può la virtù essere insegnata?". E nel contraddittorio tra i due troviamo l'esposizione più celebre e più chiara delle possibili ragioni per le quali uno Stato può infliggere ai cittadini un male, qual è ovviamente la pena in tutte le sue possibili forme e gradazioni. Per Protagora la risposta è positiva: il bene può essere insegnato, e la prova sta, appunto, nella pena: "E se vorrai considerare, Socrate, ciò a cui mira il punire chi commette ingiustizia, questo ti dimostrerà, di per sé, che veramente gli uomini sono convinti che la virtù si possa acquistare. *Nessuno infatti punisce coloro che commettono ingiustizie in considerazione e a motivo del fatto che commisero ingiustizia: chiunque, almeno, non si abbandoni a irrazionale vendetta come una belva* (enfasi di chi scrive). Ma chi cerca di punire secondo ragione, non punisce a motivo del delitto trascorso -infatti non potrebbe certo attendere che ciò che è stato fatto non sia avvenuto-, ma in considerazione del futuro, affinché non commetta nuovamente ingiustizia quello stesso che viene punito, né altri che vedano costui punito".⁹ Per Protagora, la giustizia non è "retrospettiva": è "prospettiva".¹⁰ Nelle sue parole si legge la prima, fortissima critica alla teoria retributiva, che a distanza di secoli si ritroverà in autori come Cesare Beccaria o Jeremy Bentham. Per usare la terminologia oggi invalsa, nel *Protagora* la pena ha funzione di deterrenza sia specifica, in quanto evita che un criminale ripeta lo stesso delitto, sia generale, in quanto evita che altri commettano quel reato. Ed ecco la conclusione del discorso: "Chi si allontana dalle leggi è punito: e a questa punizione, qui da voi (scil. ad Atene: Protagora veniva da Abdera) così come in molti altri luoghi, si dà un nome che vuol dire "raddrizzare" (*euthuno*), in quanto la pena raddrizza".¹¹

A quanto è dato sapere, Protagora è il più lontano precursore delle moderne teorie riabilitative. Anche se con una non trascurabile differenza rispetto ai moderni sostenitori di queste teorie: A suo giudizio infatti. "sia

⁹ Plat., *Prot.*, 324 a-b. Traduzione di Giovanni Reale, come quelle che seguono dal *Protagora* e dal *Gorgia*. Quelle dalle *Leggi* sono di Enrico Turolla.

¹⁰ Sul *Protagora*, e più in genere sulle teorie greche della pena vedi da ultima D. Cohen, *Theories of Punishment*, in D. Cohen-M. Gagarin (eds.), *The Cambridge Companion to Greek Law*, Cambridge, 2005, pp.170-190. Specificamente dedicate al diritto penale in Platone vedi M.M. Mackenzie, *Plato on Punishment*, Berkeley, 1981 e T.J. Saunders., *Plato and the Athenian law of theft*, in P. Cartledge, P. Millet- S. Todd (eds.), *Nomos. Essays in Athenian law, politics and society*, ed. by Cambridge, Cambridge University Pr., 1990, pp. 63-82, e quindi, dello stesso autore, *Plato's Penal Code. Tradition, Controversy, and Reform in Greek Penology*, Oxford 1991

¹¹ Plat., *Prot.* 326 e

che si tratti di un fanciullo, sia che si tratti di un uomo o di una donna" bisogna correggere e castigare chi non partecipa alla virtù sino a quando, subendo la pena, non diventa migliore; tuttavia "colui che si mostri renitente alle correzioni e ai castighi, si deve cacciare dalla città o uccidere, perché inguaribile (*aniaton*)"¹² Ma le pene estreme, l'allontanamento o la morte, non sono retribuzione, non vanno inflitte in considerazione di quel che è stato fatto nel passato; vanno inflitte per proteggere la polis. Sono la misura ultima, che garantisce la effettività della funzione deterrente specifica. Così nel *Protagora*.

Nel *Gorgia* il discorso ritorna in diversa prospettiva: in questo caso, oggetto del dibattito è il rapporto tra filosofia, etica e retorica: per guidare l'azione politica è sufficiente saper persuadere gli ascoltatori, diffondere con abile propaganda le proprie idee e ottenere il favore del popolo assecondandone le passioni? O bisogna invece cercare la verità?

Socrate, per dimostrare l'essenzialità della virtù e della giustizia nella vita sia individuale sia politica, espone la seguente tesi: fare ingiustizia è più dannoso che riceverla, ed è più felice chi viene punito per le ingiustizie commesse di chi riesce a evitare la pena. L'ingiustizia e la malvagità, per lui, sono malattie morali. Dunque, esattamente come chi è malato nel corpo va dal medico, chi soffre di mali morali deve andare dai giudici, per scontare la pena. E così come chi si è fatto curare dal medico guarisce dalle malattie del corpo, allo stesso modo chi sconta la pena si libera della malvagità dell'animo: la pena è la cura.¹³

Infine, al termine del dialogo, ecco il racconto del grande mito sul giudizio delle anime: secondo una regola in vigore già ai tempi di Crono, racconta Socrate, al momento della morte le anime di coloro che hanno vissuto bene andavano nelle Isole dei Beati, dove vivevano felici e immuni dai mali; chi aveva vissuto male invece andava a espiare nel Tartaro. Senonché, quando a Crono successe Zeus, accadde che nel Tartaro giungessero anime avrebbero dovuto andare alle Isole dei Beati, e viceversa. Questo accadeva -decretò Zeus- perché le persone venivano giudicate ancora vive e vestite, e poiché molti vestivano corpi belli, pur avendo anime malvagie, i giudici, a loro volta vivi e vestiti, venivano influenzati dal rivestimento dei corpi. Dunque, concluse Zeus, si rendevano necessari due provvedimenti: gli uomini non dovevano più prevedere quando sarebbero morti (sino ad allora lo prevedevano), e dovevano venire giudicati nudi, vale a dire dopo la morte, da giudici anch'essi morti e nudi. Così il mito. E Socrate commenta: l'anima, dopo che la morte l'ha separata dal corpo, conserva le sue caratteristiche, e in base a queste viene giudicata senza

¹² Plat., *Prot.*, 325 a-b

¹³ Plat. *Gorg.*, 476 b-479 c.

possibilità di errori e inviata nel luogo che ha meritato. Coloro che subiscono la pena, se hanno commesso colpe sanabili diventano migliori, così come diventano migliori coloro che, vedendoli scontare la pena, vengono presi dalla paura. Ma coloro che hanno commesso le colpe più gravi e per questo sono diventati insanabili non possono migliorare. Essi non sono di alcun giovamento a se stessi, ma possono servire, o meglio "sono veri e propri esempi sospesi là nell'Ade, spettacolo e ammonimento (*paradeigmata*) agli ingiusti che continuano a giungere"¹⁴

L'importanza di questo mito nella storia della concezione greca dell'aldilà e di quella entità che i greci chiamavano *psiche* è notissima: solo a partire da Platone la *psiche* diventa qualcosa che assomiglia e può essere tradotto con la nostra parola "anima".¹⁵ Ma questo non è problema che possiamo affrontare, né, del resto, rileva ai nostri fini. A noi basta notare che anche in questo mito la funzione della pena rimane comunque riabilitativa e deterrente. Certamente Platone, qui, guarda alla pena in una prospettiva diversa da quella del *Protagora*, ed elabora una teoria metafisica della punizione, che consente a Socrate di dimostrare che l'uomo più felice è l'individuo giusto, non il tiranno, che può impunemente soddisfare ogni suo desiderio, anche se illegittimo o immorale; certamente, nel mito delle anime, destinate a luoghi diversi, a seconda di come sono vissute, esiste un'idea di retribuzione. Ma le pene applicate nel Tartaro hanno funzione riabilitativa e paradigmatica.

Infine, il problema della pena viene affrontato da Platone nelle *Leggi*, ove il discorso si sposta su una prospettiva istituzionale. Nella città ideale per cui Platone detta le leggi, la cretese Magnesia, il governo non spetta più ai filosofi, come nella Repubblica. Il buon ordine della città è affidato alle leggi, cui spetta il compito di formare la cittadinanza. Il buon legislatore infatti non deve limitarsi a minacciare delle punizioni. Torna, a questo proposito, il paragone con il medico: ci sono, dice Platone, due tipi di medici. Alcuni, di stato servile, curano per lo più altri schiavi, e lo fanno prescrivendo le cure senza dare o ascoltare alcuna spiegazione della malattia, passando da un paziente all'altro come superbi tiranni; altri medici invece, quelli liberi, che curano quasi sempre i liberi, studiano la malattia del paziente, la tengono sin dall'inizio sotto osservazione, informano l'ammalato e per quanto è possibile lo istruiscono. Ovviamente sono medici migliori.¹⁶ Ebbene, conclude Platone, anche nel fare le leggi esistono due metodi: il buon legislatore non si limita a reprimere, il suo compito non è questo: suo compito

¹⁴ Plat., *Gorg.*, 525 b.

¹⁵ Per una rapida ricognizione del problema e una bibliografia essenziale vedi il mio *Itaca, Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Milano, 2002, pp.146-160.

¹⁶ Plat., *IV*, 720 a-e.

è, in primo luogo, persuadere i cittadini, convincendoli al rispetto delle leggi. A questo fine, dunque, deve far precedere la sanzione da un proemio, che persuade i cittadini della saggezza e della opportunità delle regole e della necessità di rispettarle.¹⁷ I proemi infatti, accanto alla partecipazione alle feste delle città, sono gli strumenti cui è affidato il compito di orientare i cittadini a seguire la ragione e praticare la virtù, controllando le pulsioni in un continuo, incessante processo di autocondizionamento che accompagnerà tutta la loro vita. Sbagliano, dice Platone, coloro che sostengono che il legislatore si debba preoccupare solo della vita pubblica, e non, per quanto è possibile, della vita privata. Se si segue questo principio, ognuno può vivere come gli piace, e questo è sbagliato, perché ogni particolare deve svolgersi, invece, secondo criteri di ordine¹⁸. Solo se i cittadini identificheranno la loro volontà con quella delle leggi anche nella vita privata sarà possibile raggiungere il fine comune di garantire la giustizia e di evitare i conflitti interni alla città.

Come scrive giustamente Mario Vegetti, nelle *Leggi* l'inizio, la fine e il mezzo di tutte le cose non è più l'uomo, come nel *Protagora*, né l'idea del buono, come nella *Repubblica*.¹⁹ Nel complesso, le *Leggi* prospettano il "programma alquanto cupo e opprimente di una teocrazia intesa ad addomesticare la vita mediante un apparato legislativo onnipervasivo e immutabile, secondo il modello esplicito dell'antico Egitto e forse quello, implicito, delle oligarchie pitagoreggianti nella Magna Grecia, alla maniera di Locri"²⁰. Ma torniamo al problema specifico che ci interessa: l'inquietante programma platonico prevede che la città si regga su alcuni principi fondamentali e alcune certezze, che tutti devono condividere: gli dei esistono, si prendono cura dei mortali e sono incorruttibili. Senonché, purtroppo, alcuni non si lasciano convincere dalle leggi e non condividono questi principi, commettendo il crimine più grave che si possa commettere, l'empietà (*asebeia*), il comportamento inaccettabile cui è dedicata la parte finale del dialogo.

Ci sono, osserva Platone, diversi tipi di empietà e di persone empie. Tra coloro che non credono negli dèi possono esservi individui per natura giusti; altri invece, oltre a non credere negli dèi, sono incontinenti e sfrenati nel cercare il piacere ed evitare il dolore; esseri ingiusti e pericolosi, questi empì si impadroniscono dell'anima altrui, dicono di potersi conquistare il favore degli dèi con preghiere e scongiuri. A causa di costoro si possono

¹⁷ Plat., *Leges*, IV, 718 a-724 b.

¹⁸ Plat., *Leges*, VI, 780 a.

¹⁹ M. Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Torino Einaudi, P.B.E Filosofia, 2003, p. 241.

²⁰ M. Vegetti, *Quindici lezioni cit.*, p. 243. Interessante ricordare che Cicerone, nelle *Leggi*, dice appunto che Platone deriva l'idea dei proemi dalle legislazioni di Zaleuco e di Caronda (legislatori rispettivamente di Locri Epizefiri e di Catania).

diffondere pratiche magiche, celebrazioni di misteri privati, possono nascere tiranni e regimi demagogici.

Le pene per l'empietà, dunque, devono essere differenziate: gli empi del primo tipo, quelli giusti, dovranno essere rinchiusi in un carcere riabilitativo (*sophronisterion*) per almeno cinque anni. Se riacquisteranno la saggezza verranno liberati, in caso contrario saranno condannati a morte. Gli empi del secondo tipo devono essere rinchiusi a vita in un carcere collocato lontano da ogni luogo abitato, al quale mai alcun uomo libero potrà avvicinarsi, e al momento della morte il loro cadavere dovrà essere gettato, insepolto, al di fuori dei confini dello Stato²¹.

Di nuovo, anche nelle *Leggi*, la città deve ricorrere alla pena per difendersi, mettendo a morte gli irrecuperabili, o (sorte riservata ai più pericolosi) rinchiodendoli a vita in un carcere. Molto interessante, sia detto per inciso, questa idea della reclusione a vita come pena peggiore della morte, che tornerà a distanza di secoli in Beccaria; e non meno interessante la constatazione che neppure in questa cupa città -ove il consenso è imposto nel più terribile dei modi, condizionando senza scampo i cittadini per tutto il corso della loro vita- neppure in questa inquietante città la pena è retrospettiva. Le leggi di Magnesia puniscono preoccupandosi del futuro del delinquente e della collettività.

Nascono ambedue ad Atene, dunque, le concezioni della funzione della pena che torneranno a contrapporsi ogniqualvolta il dibattito riemergerà, nei momenti, nelle occasioni e nei luoghi più diversi: a cominciare da Roma, dove, nel II secolo d.C., si discuteva esattamente in questi termini della funzione della pena di morte.²² E la contrapposizione continuerà a ripetersi, con alterne vicende, sino ai nostri giorni, segnando, a partire dall'epoca dei lumi, un progressivo successo delle teorie prospettive.

2.

Così, oltre duemila anni or sono, i greci. E oggi? Concentriamoci sugli Uniti d'America. Negli ultimi trenta anni, in quel paese, le teorie retributive hanno ricominciato ad essere viste con crescente favore,²³ al quale, non di rado, si è accompagnato un lento, progressivo sfumarsi della netta distinzione tra eventuali desideri privati di vendetta e la funzione

²¹ Plat., *Leges*, X, 997 e- 909 d.

²² Come emerge chiaramente da Aulo Gellio, N.A., 20, 1, 54. su cui vedi O. Diliberto, *La pena tra filosofia e diritto nelle Notes Atticae di Aulo Grllio*, in O. Di liberto (a cura di), *Il problema della pena criminale tra filosofia greca e diritto romano*, Napoli, Jovene, 1993, pp.121-172.

²³ Per una riflessione sul tema vedi R. A Duff and D. Garland, *Introduction: Thinking about Punishment*, in R.A. Duff and D. Garland (eds.), *A reader on Punishment*, Oxford U.P: 1994, pp.1-43.

pubblica del sistema giudiziario e della pena. Una sorta di neo-retribuzionismo, che colpisce particolarmente, in quanto sembra porsi come un possibile forte ostacolo al movimento che, negli ultimi anni, faceva sperare in una prossima abolizione della pena di morte, in vigore in ben 36 Stati dell'Unione.

Sul piano politico, una delle tappe più importanti di questo mutamento di indirizzo era stata la nomina della famosa commissione Ryan, che prendeva il nome all'ex governatore (repubblicano) dell'Illinois, per lungo tempo deciso sostenitore della pena di morte. Come molti americani, George Ryan era stato colpito dal numero di errori giudiziari che avevano portato alla condanna e a volte alla uccisione di persone poi rivelatesi innocenti. Che gli errori giudiziari fossero possibili, ovviamente, era cosa che tutti sapevano: ma nessuno poteva immaginare quanto numerosi essi fossero, sino al momento in cui, a rivelarlo, non erano intervenuti i test condotti sul DNA. Di fronte ai dati che erano andavano emergendo, dunque, George Ryan, il 31 gennaio del 2000, proclamò una moratoria a tempo indeterminato sulle esecuzioni in corso, e istituì una commissione composta da esperti di diversa opinione e tendenza politica, alcuni dei quali favorevoli, altri contrari alla pena di morte. Tra di essi, il famoso avvocato e ancor più famoso scrittore Scott Turow, che raccontò questa esperienza in un libro dal titolo "*Ultimate Punishment. A Lawyer's Reflection on dealing with the Death Penalty*"²⁴. Al termine dei lavori, che si protrassero per due anni, la commissione concluse che il livello delle indagini non consentiva di fidarsi dei risultati raggiunti: se si decideva di continuare ad applicare la pena di morte, era necessaria una serie di riforme ed era opportuno ridurre il suo campo di applicazione sia dal punto oggettivo (limitando il numero dei casi punibili con questa pena) sia da quello soggettivo (escludendo che venissero essere condannate a morte le persone mentalmente ritardate). Letti i risultati raggiunti dalla commissione, Ryan, nel 2002, il giorno prima di lasciare l'incarico di governatore, liberò dal braccio della morte 164 detenuti. Negli stessi anni, altre commissioni e altre istituzioni studiarono i problemi legati alla pena di morte, altri governatori proclamarono moratorie; nel 2003 vennero resi noti i risultati di una ricerca condotta nell'Università del Maryland, che confermavano l'incidenza, nelle condanne capitali, di fattori come la razza o la geografia. I politici, insomma, trovavano conferme dei loro sospetti, e il movimento tendente alla limitazione delle esecuzioni acquistava proseliti.

Sul piano giudiziario, la consapevolezza della necessità di un forte ripensamento era emersa, ai massimi livelli istituzionali, da una serie di importantissime sentenze della Corte Suprema.

²⁴ Tradotto in italiano con il titolo *Punizione Suprema. Una riflessione sulla pena di morte*, Milano, Mondadori, 2003.

Nel 2000 la Corte aveva stabilito -con il voto a favore di cinque dei suoi nove membri- l'incostituzionalità della esecuzione delle persone mentalmente ritardate, sulla base dell'ottavo emendamento della Costituzione, che vieta il ricorso a punizioni "crudeli e inusuali". Il primo marzo del 2005, una sentenza ha stabilito l'incostituzionalità della condanna capitale di coloro che hanno commesso o commetteranno omicidi prima dei diciotto anni.²⁵

A tutto questo aggiungasi che a questo grande, importante ripensamento collettivo si era accostata la teorizzazione di una nuova giustizia criminale, che contrastava l'idea che la pena fosse retribuzione. La giustizia, secondo questa teoria doveva essere riparatoria (*restorative*), e dunque diversa sia da quella "riabilitativa" sia da quella "retributiva", di ciascuna delle quali la "restorative justice" segnala limiti e inadeguatezze.

Emersa negli anni 1990 e preparata da nuove teorie della devianza prospettate negli anni 60, questo tipo di giustizia è stato ed è teorizzato da politici, accademici, lavoratori sociali, gruppi religiosi e nuove figure professionali dette "mediatori di giustizia." Il movimento ha insomma una base ampia e composita, che rende inevitabile il suo frazionarsi in molti rivi, di cui non è facile seguire tutti i percorsi. Chi studia il fenomeno, tuttavia, ha individuate almeno tre aspetti su cui tutti sembrano consentire: in primo luogo è sbagliato considerare il crimine solo come un'infrazione alla legge: il crimine offende e danneggia le vittime, la comunità e lo stesso criminale. In secondo luogo, più che punire il criminale, la giustizia deve riparare le offese e ingiustizie che il crimine ha provocato. In terzo luogo, il monopolio dello Stato nella risposta al crimine è andato a svantaggio se non ad esclusione della società.²⁶ La "restorative justice" è stato detto, poggia sui pilastri: incontro, riparazione, reintegrazione e partecipazione.²⁷

Nulla di più adatto a chiarire questi concetti di quello che è certamente il caso più noto di "restorative justice", per non dire il suo archetipo, vale a dire l'azione della TRC (*Truth and Reconciliation Commission*) incaricata di riportare l'ordine e la riconciliazione nello Stato Sudafricano. Nata per evitare i processi politici la TRC si proponeva di applicare una giustizia "restorative", offrendo "riparazione" alle vittime in cambio della "verità" e concedendo -fra non poche polemiche- un'amnistia ai colpevoli.²⁸ Secondo la commissione, di cui era presidente Desmond Tutu, nella vita di una nazione la confessione, il perdono e la riconciliazione non sono solo questioni

²⁵ Ulteriori informazioni sulla situazione americana in R.Badinter, *Contre la peine de mort*, Paris, 2006, ove si trovano raccolti i più interessanti scritti (1970-2007) del celebre avvocato e politico abolizionista.

²⁶ D. Van Ness-K Heetderks Strong, *Restoring Justice*, Cincinnati 1997, p.31.

religiose, nebulose, irrealistiche; sono "the stuff of practical policies."²⁹ Una posizione questa, inevitabilmente destinata a innescare un dibattito sul rapporto tra politica e religione,³⁰ al di là del quale va comunque detto che, come è stato giustamente osservato, questa "altra giustizia" ha un importante potenziale, legato al superamento dell'idea che gli interessi della vittima e del criminale siano diametralmente opposti.³¹ Ma accanto alle potenzialità, essa ha anche aspetti che possono ingenerare ambiguità.³² Due aspetti fondamentali della "restorative justice", infatti, sono l'ingresso nel mondo del diritto e della giustizia criminale delle vittime come attori, e la considerazione data a temi quali le emozioni. E non v'è dubbio che lo studio delle vittime e dei loro problemi, bisogni e desideri abbia segnato un progresso nel campo della ricerca criminologica, tradizionalmente orientata esclusivamente allo studio dei criminali. Non meno importante il nuovo interesse per le emozioni: un numero speciale di "Theoretical Criminology", dedicato al tema, osservava che "per avere un dibattito più razionale sul crimine e la giustizia criminale dobbiamo paradossalmente prestare più attenzione alla loro dimensione *emozionale*".³³

²⁷ Informazioni più dettagliate e altre ipotesi in T. Daems, *It is alla Right for you to Talk? Rstoratine Justice and the Social Analysis of Penal Developments*, in *European Journal of Crime, Criminal law and Criminal Justice*, 12, 2 (2004) 132-149.

²⁸ Sull'operato della Commissione, e più in genere sui problemi della "restorative" e della "transitional justice", volta a gestire i conflitti nel passaggio verso regimi più democratici, vedi C. Moon, *Prelapsarian State: Forgiveness and reconciliation in Transitional Justice*, in *International Justice for the Semiotic of Law. Revue Internationale de Semiotique juridique* 4 (2004) 1-13

²⁹ TRC Report 5(9) 4

³⁰ Vedi C. Moon, *Prelapsarian Stat*, cit.

³¹ Così D. Garland, *The Culture of Control. Crime and Social order in Contemporary Society*, Oxford 2001, peraltro accusato da alcuni di aver sottovalutato l'importanza del nuovo movimento. Vedi ad esempio R. Matthews, *Crime and Control in late Modernità: Review essay:David Garland, The Culture od Control*", in "Theoretical Criminology" 6 (2002) 217-226.

³² Oltre a C.Moon, *Prelapsarian State*, cit., vedi ad esempio M. Dillon, *Another Justice*, in "Political Theory" 27, 2 (1999).

³³ W. De Haan-L. Loader, *On the Emotions of Crime, Punishment and Social Control*, in "Theoretical Criminology" 6 (2002) 250. Tra gli esempi più significativi dell'attenzione per le emozioni e della importanza di questo approccio, vedi W.I. Miller, *Humiliationa and other essays on Honor, Social Discomfort, and Violence*, Cornell Univ. Press 1993, paperback 1995. Dello stesso autore, per un'analisi del ruolo del disgusto nel creare e mantenere le gerarchie sociali vedi *The Anatomy of Disgust*, Harvard Univ. Press 1997, paperback 1988. Tra gli antichisti interessati a questi temi vedi in primo luogo, M. C. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge U.P., 2001, trad. ital. *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna 2004; ma vedi anche, ad esempio, D. Cairns, *Representation of Remorse and Reparation in classical Greece*, in M.Cox (ed.), *Remorse and Reparation* (1999) 171-178 e D. Konstan-K. Rutter (eds), *Envy, Spite and Jealousy. The rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh U.P., 2003.

Ma tra le emozioni sta anche l'eventuale desiderio di vendetta delle vittime, la cui posizione processuale, nel corso degli anni, è sensibilmente cambiata.

In risposta a un diffuso malcontento delle vittime è nato infatti un movimento che a partire dagli anni Settanta ha preso a denunciare la disparità di trattamento tra gli accusati, i cui diritti erano riconosciuti e protetti nel processo, e le vittime, cui non spettava alcun diritto e tantomeno alcun ruolo nel procedimento giudiziario.

Le richieste del *Victim's Right Movement*, sostenute da un forte, crescente consenso popolare divennero un problema politico che chiedeva risposta. E una prima risposta venne data nel 1987 dalla Corte Suprema, ma fu negativa: la Corte infatti negò l'ammissibilità di deposizioni delle vittime relative alle loro emozioni, alle caratteristiche delle vittime, e all'effetto del crimine sulla famiglia. Oltre ad essere irrilevanti ai fini della sentenza, disse tra l'altro la Corte, queste deposizioni (*Victim Impact Statements*) rischiavano di influenzare la giuria, conducendo a sentenze ingiuste, più gravi nel caso in cui le vittime, più abili o più colte, rilasciassero dichiarazioni capaci di commuovere la giuria, e meno gravi nel caso le vittime facessero dichiarazioni meno efficaci, o nel caso in cui non esistessero o non si presentassero parenti delle vittime³⁴

Ma solo quattro anni dopo, nel 1991, la Suprema Corte cambiò opinione, e ammise che la testimonianza delle vittime non fosse di per sé inammissibile nella *sentencing phase* dei processi criminali.³⁵

La legislazione dei diversi Stati poteva ammettere i *Victim Impact Statements* senza violare i diritti della difesa, e a partire da quel momento molti Stati hanno legiferato in questo senso, con conseguenze a illustrare le quali sembra emblematico un caso recente, seguito dai media con eccezionale interesse.

Il caso è quello di Charles Cullen, un infermiere arrestato nel 2003 e processato nel marzo del 2006 per aver ucciso oltre 30 pazienti della casa di cura del New Jersey, ove lavorava. Nella specie, nonostante l'enormità del crimine, l'accusato non rischiava la vita. Durante le indagini, era apparso chiaramente che il numero delle vittime era molto superiore a quello che si era riusciti ad accertare. e poiché l'unico modo per conoscere la verità sembrava la confessione del reo, si era giunti a un patteggiamento, grazie al quale Cullen confessò il vero numero delle vittime, ottenendo in cambio la garanzia che la condanna non sarebbe stata capitale. Quando si giunse alla *sentencing phase*, i parenti delle vittime –molti dei quali sarebbero stati favorevoli alla condanna a morte- lessero le loro deposizioni davanti alla

³⁴ Booth vs. Maryland, 482 U.S. 496 (1987).

³⁵ Payne vs. Tennessee, 501 U.S. 808 (1991)

giuria: dichiarazioni di dolore, racconto delle conseguenze del delitto sulla loro vita affettiva e sociale, descrizione delle qualità della vittima, dei sentimenti di stima e affetto di cui era circondata, del suo ruolo nella comunità...ma con solo questo. Non di rado, i parenti delle vittime esprimevano giudizi sul reo, sul suo carattere, sulla sua natura, gli dichiaravano il loro disprezzo e il loro odio, elencavano i mali fisici e psicologici che avrebbero desiderato Cullen soffrisse, mentre scontava pena giudiziale.

Nel corso di udienze seguite attraverso i media da milioni di persone, Cullen venne definito un mostro, un verme, un essere infernale cui veniva augurato, ad esempio, di essere rinchiuso per secoli in una cella di ridottissime dimensioni, dalle cui pareti lo guardassero, per perseguitarlo con la loro immagine, le fotografie delle sue vittime: La madre di una di queste, il ventinovenne Michael Thomas Stenko, dichiarò che si rammaricò che quel mostruoso "sneaky cold-blooded killer" non fosse riuscito a suicidarsi, come più volte aveva tentato di fare. Il fratello di Michael disse che Cullen era un essere demoniaco, cui augurava di essere per sempre tormentato dal ricordo dei suoi crimini, e al quale mai, per tutta la vita, avrebbe dovuto essere concesso di dividere la cella con altri: mai più un contatto con altro essere umano, la pena più terribile che Platone, nelle *Leggi*, era riuscito a immaginare per gli empi ingiusti.

Difficile sottrarsi alla sensazione che il tribunale, in seguito alla lettura di simili dichiarazioni, fosse divenuto un luogo nel quale veniva dato riconoscimento istituzionale ai sentimenti vendicativi che animavano quantomeno alcune, per non dire la maggioranza delle vittime, e nel quale l'imputato poteva essere legittimamente esposto a una moderna forma di berlina, che a uno storico del diritto ricorda quasi inevitabilmente la passeggiata ignominiosa, cui nell'antichità erano costretti i condannati a morte.³⁶

Ma il problema veramente serio consiste nel fatto che tutto questo appare accettabile e giusto, oltre che a una parte della pubblica opinione, anche a una parte dei giuristi, che hanno ripreso a dibattere sulla funzione della pena, insieme a criminologi, sociologi e filosofi.

A darne un esempio, ben si presta un recente saggio, significativamente intitolato "*Revenge, Justice and Law: Recognizing the Victim's Desire for Vengeance as Justification for Punishment*".³⁷ L'articolo, come il titolo

³⁶ Sulla crudeltà del sistema giudiziario e penitenziario americano e sulla mancanza di rispetto verso le persone che essi comportano vedi J.Q. Whitman. *Harsh Justice, Criminal Punishment and the widening Divide between America and Europe*, Oxford.- New York, Oxford U.P., 2003.

³⁷ S. Eisenstat, *Revenge, Justice and Law: Recognizing the Victim's Desire for Vengeance as Justification for Punishment* in "The Wayne Law Review" 50,4 (2004) 1115-1170.

segnala, affronta sul piano teorico il problema dei diritti delle vittime e dei loro desideri di vendetta, che l'autore dà per scontato siano alla base delle loro rivendicazioni. I punti fondamentali del ragionamento sono i seguenti: 1) la morale e il diritto statuano di infliggere pene che causano sofferenze; 2) la vendetta è morale, 3) la vendetta si concilia sia con le teorie utilitarie che con le teorie retributive della pena. Conclusione: la vendetta può essere incorporata nel sistema della giustizia criminale.

Ovviamente e fortunatamente non tutti la pensano come l'autore di questo saggio.³⁸ Ma è difficile, comunque, non cogliere il rischio-inevitabilmente insito nella concessione alle vittime di un ruolo processuale come quello loro concesso dalle recenti legislazioni statunitensi, che arriva a sfumare sino a rendere evanescente il confine tra vendetta e giustizia.

Di fronte a quella che sembra profilarsi come la possibile pericolosa deriva del neo-retributivismo, il pensiero torna inevitabilmente all'esperienza dei greci, al processo storico che li portò a limitare e controllare la vendetta privata, e alla loro presa di coscienza della inconciliabilità tra desideri di vendetta e amministrazione della giustizia.

Alcuni aspetti del dibattito più recente sulle concezioni della pena sembrano ricondurre indietro nel tempo, a un momento antecedente a quello in cui i greci intrapresero questo cammino, indicando un percorso intellettuale la cui direzione sembrava irreversibile, e che oggi sembra totalmente dimenticata. Una volta di più, siamo indotti a ricordare che la storia è patrimonio insostituibile della nostra esperienza e strumento indispensabile della nostra capacità di valutare e orientare il presente.

³⁸ Per un'idea dell'attualità del problema (sul quale oltre ai giuristi riflettono sociologi e filosofi) e delle diverse posizioni vedi A. Teuber, *Victim's Rights: Justice or Revenge* in "Imprint" 20, 2 (2000); J. Elster, *Norms of Revenge* in "Ethics" 100,4 (1990). 862-885; W.J. Miller, *Eye for an Eye*, Cambridge U.P.: 2006; C. Guastello, *Victim Impact Statements: Institutionalized Revenge*, in *Arizona State Law Journal*. 37 (2005).

FORMAS DE REPRESENTACIÓN DEL PODER EN EL MUNDO CLÁSICO*

DOMINGO PLÁCIDO

Universidad Complutense de Madrid

La instalación y consolidación del poder en las diferentes sociedades históricas, junto a los instrumentos derivados de la fuerza, utiliza otros que se relacionan más bien con sus pretensiones de lograr una aceptación aparentemente voluntaria por parte de quienes están sometidos a él. Por ello, los puntos de partida desde los que se conocen las sociedades del mundo clásico pueden comprenderse como elementos que influyen en las representaciones históricas, en la idea de que tal uso o abuso del pasado no lleva necesariamente a la conclusión de que se trata de procesos de invención, sino de un proceso más complejo por que el que una realidad es objeto de prácticas de manipulación y nuevas lecturas para adaptarla a sus nuevos fines.

el poder / a violencia / mundo clásico / representación

The installation and consolidation of power structures in different historical societies comes about directly or indirectly; that is, through the use of force, or by encouraging apparently voluntary acceptance on behalf of the subjects. Classical societies are, therefore, generated and understood through their own historical representation. This does not mean outright invention, but a much more complex process involving manipulation and reinterpretation in the pursuit of different goals.

power / violence / classical world / representation

La instalación y consolidación del poder en las diferentes sociedades históricas, junto a los instrumentos derivados de la fuerza, utiliza otros que se relacionan más bien con sus pretensiones de lograr una aceptación aparentemente voluntaria por parte de quienes están sometidos a él. Se trata con ello de crear una imagen idílica de las relaciones de dominio. Entre los instrumentos destaca sin duda la creación de formas

* Este texto es la redacción definitiva de la intervención que tuvo lugar en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, con motivo de las X Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia, como conferencia inaugural de la Mesa nº 70: Formas de organización del poder y representaciones simbólicas en el Mundo Antiguo, coordinada por M. Campagno, J. Gallego y C. García Mac Gaw, el 21 de septiembre de 2005. Tras nuevas reflexiones y a petición de algunos de los asistentes, me complace enviarlo para su publicación a la revista Argos, donde espero resulte igualmente digno de recepción.

de representación¹ que produzcan diversos efectos, que van desde el temor hasta la admiración, capaces de provocar reacciones de adhesión e integración basadas en la conciencia de que, de un modo o de otro, la actuación y prácticas del poder son en sí buenas para los súbditos o, complementariamente, responden a condiciones inevitables derivadas de la naturaleza o de la divinidad. Entre tales instrumentos se encuentran las representaciones que pretenden hacer derivar del pasado las formas actuales de ejercicio del poder, sobre todo de un pasado que al mismo tiempo funciona como legitimación del presente. Las representaciones constituyen por ello un importante dato para comprender los lazos entre pasado y presente tal como funcionan en las sociedades históricas.

Por ello, los puntos de partida desde los que se conocen las sociedades del mundo clásico pueden comprenderse como elementos que influyen en las representaciones históricas, en la idea de que tal uso o abuso del pasado no lleva necesariamente a la conclusión de que se trata de procesos de invención, sino de un proceso más complejo por que el que una realidad es objeto de prácticas de manipulación y nuevas lecturas para adaptarla a sus nuevos fines. Así se convierten en representaciones históricas las realidades del pasado, que resultan de este modo más difíciles de reconocer para el historiador contemporáneo, por lo que es frecuente ante ellas el escepticismo o el pirronismo histórico.

La consolidación del poder en las sociedades va unida normalmente a la formación del estado y las representaciones de éste son también las representaciones del poder. La cuestión que se plantean diversos estudios antropológicos estriba en si pueden existir o haber existido sociedades en que el poder se ejerza sin haberse creado cualquier forma de estado. Ello va unido al problema de las formas de jerarquización que pueden haber existido en las sociedades sin estado. En la misma línea se encuadra el planteamiento del problema de la existencia posible de alguna forma de jefatura no coercitiva². Se trataría de jerarquías o jefaturas admitidas y apoyadas de manera espontánea por las colectividades. En el mundo clásico, al margen de la aceptación de tales realidades, se tiende a representar el poder por medios más simbólicos que coactivos, es decir, sobre bases que se consideren justificadas en el mundo imaginario que se vincula a un pasado basado en relaciones de concordia espontánea.

En la interpretación de las sociedades primitivas se ofrece el sistema segmentario como alternativa. En éste, se reconoce una división estable

¹ R. Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.

² W. Donlan "The Relations of Power in the Pre-State and Early State Polities", L. Mitchell, P. J. Rhodes, (eds.) *The development of the polis in Archaic Greece*, Londres, Routledge, 1997, 39-48.

que impide los conflictos y permite crear una imagen del pasado como referencia a la inmovilidad. Sin embargo, en las referencias antiguas, importa el control de la segmentación, como cuando se produce la migración de los tirrenos en Heródoto (I 94). La imagen idílica de las sociedades preclásicas se muestra en su realidad como crisol de la formación de desigualdades colectivas.

Es éste precisamente el problema de las relaciones de parentesco y sus vinculaciones con las estructuras sociales. El desarrollo de estructuras sociales se produce en gran parte a partir de las relaciones de parentesco. Eso lleva a la posibilidad de que la sublimación de las relaciones de parentesco se convierta en el elemento justificador de las relaciones de poder y sobre todo del poder dinástico. El control de los grupos sociales se lleva a cabo a través de las relaciones de parentesco, convertidas de relaciones igualitarias en relaciones clientelares, sobre todo cuando se extienden fuera de las relaciones de sangre para crear relaciones ficticias con denominaciones basadas en tales relaciones, al crear las estructuras gentilicias como estructuras aristocráticas.

El parentesco se define así como representación del poder. Por ello en el desarrollo de la estructuras de clase se produce la creación de formas ficticias de parentesco que sirvan de representación naturalmente motivada de las dependencias. Las estructuras gentilicias son por ello al mismo tiempo una realidad y su representación simbólica. Pero la representación simbólica revierte en crear nuevas formas de realidad asentadas en la ideología como derivación y conformación de la realidad. Las estructuras gentilicias se definen así como factor potencial de la creación del poder en sus propios contenidos simbólicos. De ahí el valor potencial de las estructuras gentilicias en época histórica.

Las *gentes* y los *géne*, a partir de sus orígenes como formas de organización basadas en el parentesco, pasan a funcionar como mecanismos de dominación en los orígenes de las estructuras estatales. El lenguaje del parentesco funciona en consecuencia como instrumento para la estructuración de la sociedad. El hecho de que las bases sean reales lo convierte en un instrumento muy eficaz en la estructuración del mundo imaginario cuando éste funciona como coartada de las relaciones de poder.

La estructura gentilicia funciona así como mecanismo de creación de las relaciones clientelares que constituyen un eje determinante en la estructuración de las sociedades arcaicas. Así, puede llegar a comprenderse cómo las formas de cohesión profundas existentes en las comunidades primitivas se transforman en instrumentos de dominación eficaces que mantienen la ficción del equilibrio en las sociedades jerarquizadas.

Los mecanismos de solidaridad creados a partir del parentesco aportan un arma inigualable al objeto de estructurar la cohesión de la comunidad, a

pesar de que las formas de parentesco lleguen a ser claramente simbólicas. En efecto, el control de las representaciones simbólicas de la comunidad fortalece la posición de quienes lo poseen. Estos son los que conceden o no los privilegios de pertenecer al grupo por los procedimientos derivados de las originarias relaciones parentales. Por ello es importante conservar la conciencia de que los vínculos de sangre y los antepasados comunes continúan funcionando como criterio para el establecimiento de los vínculos, a pesar de que ya éstos sean ante todo instrumentos que sirven para justificar las relaciones desiguales. Sin embargo, también resulta determinante que se conozca el carácter originario y ancestral de tales vínculos. De este modo, la conciencia de la autenticidad de las formas de cohesión sobre la base del parentesco proporciona eficacia a las formas de explotación apoyadas en las relaciones desiguales establecidas. La representación simbólica del grupo se instrumentaliza así desde las primeras comunidades. La cohesión social funciona como garantía del dominio de pocos.

A partir del funcionamiento de los modos de cohesión de los grupos se llega a plantear el problema de la definición del "estado". Por ese camino se establecen de modo institucional las garantías de la explotación del trabajo de quienes se integran en las relaciones desiguales en condiciones de inferioridad y al mismo tiempo las bases para la elaboración de los aparatos ideológicos que sostienen la institución. Junto a los instrumentos de coerción directa aparecen los que se basan más bien en la representación simbólica de la colectividad: ésta se siente identificada con los símbolos elaborados con ánimo de fomentar la conciencia del grupo como instrumento interclasista, donde todos, dominantes y dominados, se sienten como parte de un cuerpo. Las representaciones simbólicas más evidentes se muestran en los grandes centros monumentales de las ciudades cuando se definen como estados, tales como el Capitolio o la Acrópolis³.

La apropiación de la producción agrícola constituye un factor determinante en la transformación de las sociedades campesinas, que en principio se definen como sociedades sin excedentes. El excedente se define así como resultado de las estructuras de poder, y no como causa. No hay un crecimiento de la producción para crear excedentes innecesarios como resultado espontáneo del esfuerzo de los campesinos en condiciones de solidaridad colectiva. Es más bien el poder el que fomenta el excedente con ánimo de afianzarse y garantizar su propio crecimiento. En efecto, la dominación sobre las personas es anterior a la dominación sobre las cosas. Por medio de aquélla se afianza el control sobre la producción y, en consecuencia, sobre los productos. De este modo, la sociedad campesina,

³ D. Plácido, "Los marcos de la ciudadanía y de la vida ciudadana en Roma y en Atenas en el desarrollo del arcaísmo", *Florentia Iliberritana*, 2, 1991 (1993), 419-434.

con dependencias personales y excedentes derivados de la explotación, tiende a convertirse en sociedad de clases. Las condiciones del campesinado libre aparecen basadas en la dependencia. Sobre ella se apoya la capacidad de presión del poder para la creación de excedentes.

El hectemorado es posiblemente el sistema de dependencia entre libres más conocido gracias a las fuentes en la época de formación de las sociedades de clase. La tierra como representación simbólica de la unidad está todavía presente en Hesíodo, cuando se están estructurando las dependencias clientelares bajo el dominio de la *basileía*, así como en Solón, que recurre a ella para intentar paliar los efectos de la apropiación, y en Virgilio, en un tono ya alejado de las posibilidades reales, pero todavía eficaz como arma del papel del poder en tanto que fuerza simbólica de la pretendida concordia.

La capacidad de redistribución es sin duda una de las manifestaciones originarias de las posibilidades de control de la colectividad. A través de este procedimiento, la guerra y la caza se constituyen en instrumentos eficaces en la creación de jerarquías. El control de sus productos, el botín, garantiza la representación del jefe como benefactor de la colectividad, la que en definitiva le ha permitido obtener la victoria o un abundante conjunto de animales para la alimentación de todos. Pero el criterio del jefe prevalece y su imagen se torna todopoderosa. La religión entra entonces como factor que justifica la organización de las colectividades y la formación de las clases, sobre la idea de que quien ha conseguido el éxito cuenta con la ayuda divina. La religión se impone así como un elemento básico del control simbólico de la población. El poderoso tiene el monopolio de las relaciones con la divinidad. La implicación religiosa del poder político atribuye una sólida base a su representación.

La capacidad de redistribución funciona pues como elemento de prestigio y poder simbólico. De este modo, los instrumentos de control de la naturaleza aparecen transformados en instrumentos de control de los humanos. El control de los calendarios y las festividades estacionales contribuyen a enaltecer la capacidad misma de dicho control de los humanos. Los centros simbólicos de la distribución aparecen convertidos en lugares sacros.

La capacidad de organizar la producción, gracias al control del tiempo, al prestigio ante los humanos, hace crecer los aspectos simbólicos de la representación del poder, con el apoyo sin duda de los mecanismos de coerción justificados en principio sobre la superioridad simbólica.

Paralelamente tiene lugar el desarrollo de las formas coactivas de explotación. Así surgen los problemas derivados de la necesidad de diferenciación entre violencia coactiva y violencia basada en formas simbólicas, las que se relacionan con el parentesco, la religión, la etnicidad.

Por un lado, todas ellas funcionan como instrumentos de justificación de las diferentes formas de violencia. Por otro, en ellas se basa normalmente el establecimiento de criterios de superioridad. Las formas de representación son en sí mismas coactivas, pero además sirven de apoyo y justificación a las formas coactivas que funcionan de modo violento. La etnicidad, por ejemplo, coacciona el comportamiento social, de modo que nadie se atreve a mostrar un comportamiento que pueda interpretarse como traicionero hacia la teórica solidaridad del grupo étnico, pero también se utiliza como pretexto para ejercer la coacción represiva por medios violentos, al denunciar a los "infiltrados" en las comunidades étnicas como elementos peligrosos.

Los pueblos periféricos del mundo clásico constituyen sin duda un elemento que rompe la imagen tradicional, estática y pura del clasicismo, pero que permite, precisamente por ello, introducir un criterio más realista en la percepción de las sociedades antiguas, donde los centros de poder y cultura no se entienden sin el contrapunto de la periferia. Ello es especialmente significativo en las fronteras, donde se producen ricos fenómenos de interacción y dominación. La consecuencia desde el punto de vista del centro cultural es la invención del bárbaro, fenómeno justificador del dominio y de la superioridad. Las entidades étnicas funcionan así como elemento constitutivo de la representación, tanto de los mismos grecorromanos como de los "otros". En definitiva, la cohesión helénica se forma en el proceso colonial y la cohesión romana e itálica en el proceso de formación del Imperio.

Los sistemas orientales en la Antigüedad se caracterizan por la existencia del poder despótico. Normalmente va acompañado de la presencia de diversas formas de hegemonía sobre amplios espacios. El despotismo se traduce en las relaciones externas por la imposición de formas de tributación, que son también las que caracterizan el sistema de explotación, en que las colectividades aportan el resultado de su trabajo por medio de tributos en especie o en dinero. La función tributaria del dinero se expresa normalmente en la moneda de oro, más útil para el funcionamiento vertical de la economía monetaria que las monedas de plata, que se imponen en las sociedades antiguas en que la economía funciona de modo horizontal, sobre la base fundamental de los intercambios. En el plano espacial, el templo y el palacio funcionan como símbolos del poder en sus variados aspectos. El régimen puede definirse en líneas generales como el de una realeza sacra. Los cuerpos del rey a su muerte se convierten en símbolo de poder eterno⁴. La verticalidad que caracteriza el sistema económico está presente de igual modo en todas las manifestaciones del poder.

⁴ E. H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología medieval*, Madrid, Alianza Editorial 1985.

El despotismo se basa en la fuerza y en el prestigio. Por ello es imprescindible que se muestre la grandiosidad en las representaciones simbólicas. Las pirámides, los sistemas tributarios y el poder personal forman un todo coherente en las realidades del poder de los sistemas llamados orientales.

La aparición de los imperialismos y la absorción de las comunidades periféricas sirvieron como fuente de inspiración de símbolos del poder que afectaban tanto a las relaciones exteriores como a las formas de explotación social. Los símbolos del poder adquieren un alcance especial en la relación del sistema despótico con otras comunidades. En esta ambiente se imponen las imágenes de la victoria y de la sumisión de los prisioneros, y se desarrollan las bases de los "nacionalismos" antes de las naciones. Los dioses se hacen "patriotas" en tanto en cuanto se identifican los intereses del poder imperial. Los recursos relacionados con las formas de adaptación y con las resistencias completan el panorama de las representaciones que definen la imagen del imperialismo. Los sincretismos en el plano religioso traducen las formas de integración subordinada de las divinidades vencidas. La imposición sobre los otros se justifica con la representación de los enemigos como monstruos tiránicos, al estilo de Tifón, cuya imagen perdura de Homero a Dion Crisóstomo, con diferentes procedimientos de adaptación a los sistemas vigentes en cada momento.

La representación del poder adquiere un protagonismo especial en las diferentes épocas de la Historia Antigua por varios conceptos. Desde la época de los Imperios del Próximo Oriente, el despotismo cultiva con gran éxito el imaginario de la violencia. El arte egipcio, el asirio y el iranio se encuentran plagados de representaciones que tratan de mostrar la capacidad de violencia del poder despótico, con el ánimo de asegurar la sumisión sin ejercicio directo de la coerción. El arte de la época de Ramsés II puede ser un ejemplo especialmente representativo. La violencia real y la violencia simbólica se complementan en la creación de los instrumentos del poder. La violencia se ejerce principalmente sobre el no integrado. Estos procedimientos son fértiles en la aparición de los mitos de los seres desconocidos, de los enanos o las grullas, que fueron igualmente productivos en los mitos griegos de los orígenes, donde se transfieren los elementos del poder despótico, teóricamente desaparecido en dicho mundo, a los modos de funcionamiento del poder aristocrático.

Se desarrollan desde las primeras manifestaciones de la cultura clásica los modos no coactivos de acción del poder. En los mitos están presentes los personajes violentos que desempeñan la función de atemorizar a la población con la imagen de que es inevitable la sumisión. Paralelamente se produce el establecimiento de relaciones clientelares, por las que los individuos se prestan voluntariamente a rendir honores a otros que aparecen

como protectores al tiempo que capaces de infundir respeto. Así se organizan los mitos del poder y de la resistencia, en un juego en el que ésta se ve obligada a ceder, con frecuencia de modo voluntario, porque entiende que forma parte de su conveniencia prestar los servicios a cambio de los cuales va a recibir protección y seguridad, la que le falta en una posición de aislamiento y rebeldía.

En la obra de Hesíodo están presentes muchos de los elementos que constituyen el origen de la ideología del poder y sus formas de representación. La violencia simbólica se encarna en la autoridad de Zeus y las promesas de Justicia parten del mismo padre de los dioses. Zeus es la representación del poder en sus formas autoritarias y paternalistas.

Así, la representación del mundo puede interpretarse como historia de la realidad social. Para alcanzar algo parecido a la totalidad en la historia de la humanidad, resulta imprescindible tratar de encontrar la relación entre las representaciones y las prácticas sociales. De ese modo, la representación puede imaginarse como una redescrición metafórica de la realidad⁵. Los orígenes de la literatura que se manifiestan en los creadores de la poesía épica griega se conciben como el paradigma de dichas prácticas, dado que se inaugura la capacidad de representación como expresión simbólica de la realidad social. Ello es así en tanto en cuanto Homero y Hesíodo representan también los instrumentos ideológicos que expresan las formas arcaicas de organización del mundo a través de la mitología. Ésta aparece pues como la primera manifestación de un instrumento del pensamiento humano para expresar las relaciones entre la realidad social y sus reflejos intelectuales.

El poder y sus representaciones adquieren todo su sentido cuando es posible observar su relación con el mundo de los marginados. En general, de lo que se trata en las formas de representación es de la expresión y de la justificación del poder, pero también de las formas de marginación, que, en los orígenes de la *pólis*, aparecen personificadas por los héroes y las divinidades ctónicas, como elementos secundarios en la estructura de jerarquización social y política. El mundo de Crono y el Tártaro desempeñan en este aspecto un papel especialmente significativo⁶. En ese ambiente de la desigualdad marcada en las formas de exclusión, se producen interesantes procesos de integración, por ejemplo en el caso de los Centímanos por obra de Zeus, lo que sirve para consolidar el poder personal, capaz de acoger a los rebeldes cuando aceptan la autoridad de los triunfadores. Están presentes de este modo en los poemas épicos los problemas derivados de

⁵ P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oublié*, París, Éditions du Seuil, 2000, 366.

⁶ D. Plácido, "El mito de las edades como metáfora de los procesos de integración y exclusión", *Studia Historica. Historia Antigua*, 21, 2003, 15-27.

la aparición y desarrollo de la ciudad, de la configuración del estado, las guerras y los primeros viajes griegos por el Mediterráneo, que constituyen el marco histórico de la creación de las nuevas formas sociales y de sus expresiones a través de la representación. Ésta define así una sociedad desigual marcada por la ficción de la pertenencia a un mundo igualmente mítico, en el que todos están incluidos.

La representación se revela así como un concepto más útil que el de mentalidad porque se trata de estudiar las formas en que se justifica el poder de las clases sociales⁷, y no sólo los reflejos mentales de las diferentes posiciones dentro de la sociedad, por más que, en ambos casos, mentalidades y representaciones se manifiesten como un arma legitimadora del poder. En el concepto de mentalidad queda más eficazmente borrado el trasfondo conflictivo de la sociedad, como si la mentalidad fuera un fenómeno unitario que retratará a los diferentes agentes sociales de modo unitario. En cambio, tales representaciones se constituyen ellas mismas en realidad social, en las que se revela el proceso de ficción unitaria propiamente dicho. Al erigirse en instrumentos de poder, las imágenes del orden social se constituyen en mecanismo de conservación del orden social, proyectado muy frecuentemente al orden cósmico, cuya aparente lejanía permite toda clase de combinaciones. De este modo, las cosmogonías pueden ser objeto de análisis como formas de representación de la estructura social, siempre que se tenga en cuenta, no sólo la imagen representada, sino los procedimientos de elaboración de las representaciones.

En la narrativa mítica, uno de los episodios más eficaces como expresión de las ventajas del poder es el del restablecimiento del orden tras el Caos. Cuando éste se produce, acabado el conflicto, establecido el orden, el poder se siente justificado y fortalecido, de modo que puede permitirse el acto generoso que lleva a la integración de los "inferiores". En la Teogonía griega, los rebeldes más característicos integrados como inferiores son los Gigantes y los Titanes; pero ello se traduce en múltiples narraciones en que, en un plano más realista, se integran las mujeres, los campesinos, los esclavos. En la misma medida se plantean los problemas de la integración de lo femenino en las estructuras patriarcales. El *Himno* homérico a Deméter se define como ejemplo de la imposición de Zeus y del matrimonio sobre las prácticas femeninas libres.

El mito de Deméter experimenta una interesante transformación, cuando se produce el cambio de los mitos de la iniciación femenina en

⁷ R. Chartier, *Cultural History. Between Practices and Representations*, Oxford, Polity, 1988, 1BB0; 44.

mitos del matrimonio patriarcal⁸. De este modo se cambia el protagonismo en favor del varón, mientras la mujer, anterior protagonista del ritual iniciático, adopta el papel de la inferior marginada para poder ser integrada en las estructuras patriarcales. Integración y marginación son los dos polos que definen las formas de representación en las épocas de formación del estado, al integrar a los dóciles y marginar a los rebeldes, en procesos justificados a través de las imágenes que definen a los buenos y a los malos, conceptos que seguirán vigentes en las formas de expresión de las aristocracias de las sociedades arcaicas, como la poesía lírica de Teognis. En cualquier caso, siempre queda un margen de ambigüedad que permita las constantes reelaboraciones de las relaciones de poder.

Las mujeres sufren en las sociedades organizadas un proceso por el que sus cualidades específicas, especialmente valoradas en la sociedad primitiva, se convierten en instrumento de control, cuando el varón que ejerce el poder decide que no puede permitir que conserven el control sobre algo tan determinante como la reproducción de los miembros de la colectividad, en el momento en que ésta se ve sometida a diferentes constricciones. El papel en que era evidente su protagonismo queda controlado. Ello da lugar a formas de expresión específicas, que tratan de reflejar las contradicciones reales de la nueva situación, lo que hace que aparezcan personajes del estilo de las Amazonas, como contrapunto de la funcionalidad que se les atribuye⁹, o las Madres, modélicas o asesinas¹⁰, y las Ninfas, donde se revelan los temores ante los atractivos sexuales que son estimulantes, pero revelan sus peligros¹¹. Las fantasías masculinas se ven así sublimadas en las tradiciones sobre mujeres que buscan la relación sexual, como en la historia de Afrodita y Anquises. La heterogeneidad es posible porque lo femenino es contemplado como un elemento atractivo y peligroso, temible como objeto de deseo, pero que posee cualidades humanas y por ello puede tener reacciones imprevisibles, lo que convierte a las mujeres en seres incomprensibles para los varones. Es bueno que, como tal objeto, esté controlado, pero al mismo tiempo resulta atractivo que sea libre, como en el caso de las Ninfas, ante las que el hombre resulta vulnerable. Se intuye así la posibilidad de que la mujer represente aspectos más ricos de la condición humana, elemento clave en expresiones culturales

⁸ A. Suter, *The Narcissus and the Pomegranate. An Archaeology of the Hymn to Demeter*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002.

⁹ A. Iriarte, *De Amazonas a ciudadanos. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Madrid, Akal, 2002.

¹⁰ D. Plácido, "Algunas madres de la tragedia griega", en P. Ortega, M^a.J. Rodríguez Mampaso, C.G. Wagner, *Mujer, ideología y población. II jornadas de roles sexuales y de género*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998 (=2000), 347-355.

¹¹ J. Larsen, *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*, Oxford University Press, 2001.

colectivas como la tragedia, donde los personajes femeninos son los más aptos para expresar problemas humanos que los varones no están dispuestos a admitir como propios de su naturaleza¹².

También resulta significativa de las nuevas estructuras sociales, en cierto modo específicas de la sociedad griega, la representación del ejército masculino a través de imágenes homoeróticas. Ello responde a la importante función que desempeñan la hetería y los gimnasios en la formación de las estructuras sociales e ideológicas, que permite el protagonismo complementario de Eros y Ares. La función cívica de la guerra se complementa con la erótica, que potencia la misma función bélica al decir de Platón, al mismo tiempo que facilita la reproducción, cuando el homoerotismo sirve de aprendizaje para el erotismo heterosexual¹³.

En el mundo clásico, el gran sistema de representación está contenido en el mito en general. Los métodos de representación son con frecuencia indirectos. Por ejemplo, el rey mítico se presenta como modelo de un sistema no monárquico en Grecia, pero que sirve para destacar las ventajas del poder de "los mejores", dado que los reyes se erigen en modelo de los *áristoi*. En los poemas homéricos no se distinguen unos de otros, los *basileis* de los *áristoi* o *gérontes*. En el mito se contiene toda la organización sistemática de la integración y de la exclusión, sobre todo al tratar de los colaboradores de Zeus en la obra de Hesíodo. La poesía épica, que tiene como protagonistas a los héroes de los tiempos anteriores a la *pólis*, se consolida como representación simbólica de la ciudad arcaica. La representación de ésta hunde sus raíces en la mitología de base protohistórica. Zeus funciona como monarca, pero se halla inserto en un sistema colectivo, como cabeza y símbolo de la aristocracia. Ello muestra la vigencia del poder monárquico en el plano imaginario.

El Panteón es el resultado del proceso que procede de los cultos locales para llegar a la integración en un sistema unitario que se identificará como tal Panteón. La formación del Panteón representa la estructuración jerárquica del mundo. A través de los amores entre los dioses se crean los héroes fundadores de ciudades¹⁴. El poder se manifiesta en el control del mundo religioso, que de expresarse en localidades concretas, como modo de controlar las agrupaciones reducidas, aldeanas o gentilicias, pasa a expresarse a escala más amplia. La aristocracia gentilicia, que ha encabezado

¹² D. Plácido, "La presencia de la mujer griega en la sociedad: democracia y tragedia", *Studia Historica. Historia Antigua*, 18, 2000, 49-63.

¹³ D. Plácido, "El sexo en la sociedad griega: la *paideia*, los rituales y los mitos", S. Celestino, ed., *La imagen del sexo en la Antigüedad*, Barcelona, Tusquets, 2007, 343 págs. 187-205.

¹⁴ J. S. Clay, *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton University Press, 1989, 10.

los rituales de los cultos locales, se erige como monopolizadora de los cultos de la ciudad.

De ahí se pasa a la fundación de los cultos panhelénicos, en paralelo al desarrollo de la cultura representada por los poemas homéricos y la escritura alfabética. Los cultos de la ciudad y los cultos panhelénicos constituyen el complejo religioso que respalda el mundo del arcaísmo, entre el llamado particularismo de la *pólis* y las instituciones panhelénicas. La formación del Panteón olímpico, que abarca al conjunto de las ciudades de una manera o de otra, funciona así como sistema de cohesión entre las clases dominantes de las ciudades. El panhelenismo se define como instrumento de la solidaridad aristocrática. La monarquía, sublimada en la figura de Zeus Olímpico, funciona como símbolo del poder de la aristocracia. Ésta se sitúa entre la monarquía de los olímpicos y la del jefe del *oikos* en el ámbito de las relaciones inmediatas de dependencia. De este modo, la monarquía mítica arcaica es realmente representación de la aristocracia.

Oriente y Occidente constituyen sin duda dos realidades geográficas, pero en el mundo antiguo, desde el punto de vista de las representaciones, forman un todo, donde se integran muchas de las tensiones presentes en el mundo imaginario. El mundo fenicio y el mundo púnico se convirtieron en la representación de la alteridad, primero en el mundo griego, sobre todo desde las guerras médicas, y luego en el romano, en relación igualmente con las guerras púnicas. La hegemonía cultural de los griegos, a partir de los primeros momentos del proceso colonial, consiguió que muchas de las experiencias fenicias fueran asumidas por aquéllos como propias, gracias al desarrollo temprano de una cultura literaria capaz de imponer sus visiones míticas. La representación de los fenicios adquiere una imagen mixta, que los sitúa entre civilizadores, pues son los que proporcionan las bases del alfabeto, y bárbaros, ya que desde la época homérica se difunde su imagen como piratas. Los mitos de las colonizaciones se integran en la cultura griega para desarrollar la imagen de los viajeros y los héroes como modelo de las prácticas de los jóvenes en el proceso ritual por el que se produce el acceso a la colectividad. Por ello, resultan importantes los héroes sincréticos, como Heracles identificado con Melkart, y de las divinidades patrocinadores de las relaciones sexuales a las que se inician los jóvenes y que sirven de padero a la iniciación de los jóvenes, como Afrodita identificada con Astarté.

En relación con lo anterior se hallan los cultos de integración que se implantan en el mundo colonial, donde se exhiben las relaciones desiguales entre los colonos y las poblaciones locales. Ejemplo destacado es el del culto Deméter en Sicilia. La integración campesina que se revela en general en el culto de la diosa, a base de la implantación de santuarios extraurbanos, dependientes de los centros de control de la ciudad, aparece ahora

transformada en forma de integración colonial, en relación con el campesinado dependiente formado por la población local, ante los que los colonos se han repartido las parcelas y han monopolizado los derechos políticos.

El mundo de las colonizaciones favoreció la creación de imágenes basadas en los viajes reales y sus relaciones con el viaje iniciático, en que el joven, émulo del héroe viajero, realiza el viaje hasta los límites del espacio cívico, como el héroe llegaba a los límites del mundo. Por medio del viaje se manifiesta la simbología del dominio del campo y del dominio del mundo. Los mitos de la iniciación cívica y los mitos de la definición del espacio colonial dan lugar a una rica mitología, con protagonistas como Odiseo y Heracles. Los dos niveles se complementan para ofrecer una representación total de la realidad. El viaje iniciático para tomar posesión del territorio de la *pólis* se corresponde al viaje para tomar posesión del territorio de la ecúmene, como proyección colonial de las mismas necesidades expresadas en la romería de la ocupación rural¹⁵.

La esclavitud es desde luego una institución y una práctica constantemente presentes en la realidad y en el imaginario de los antiguos y sus metáforas constituyen un elenco de referencias que se encuentran difundidos en los diferentes géneros y en los campos semánticos más variados. El bárbaro ofrece una imagen, al menos desde las Guerras Médicas, que sirve como criterio básico para las justificaciones antropológicas de la existencia de la esclavitud¹⁶. Las imágenes del esclavo en la plástica y en la comedia hacen por ello referencia a estos condicionantes, los que lo identifican con el bárbaro, que llega a considerarse esclavo por naturaleza. La naturaleza esclava del bárbaro fue enunciada de manera explícita por Aristóteles (*Política*, I 5, 10= 1254b27-32), que creía plenamente en la superioridad de los griegos¹⁷. La guerra contra los bárbaros permitió llevar a sus últimas consecuencias los efectos de las reformas de Solón en Atenas, que impedían la sumisión interna a través de las deudas para potenciar en cambio la esclavitud como efecto de la adquisición o de la captura¹⁸. Desde entonces, las expediciones al Mar Negro o a las costas de Tracia habían favorecido la introducción de mano de obra en el Ática, explotada

¹⁵ D. Plácido, "La *chóra* y la *oikouménē*: la proyección geográfica del mundo colonial", *Gerión*, 15, 1997, 79-86.

¹⁶ E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1989, 101.

¹⁷ K. Kraut, *Aristotle Political Philosophy*, Oxford University Press, 2002. 290-295.

¹⁸ M.-M. Mactoux, "Lois de Solon sur l'esclavage et formation d'une société esclavagiste", en *Forms of Control and Subordination in Antiquity*, Leiden, Brill, 1988, 331-354.

principalmente en el trabajo de las minas¹⁹. En este conflicto contra los persas, los prisioneros de guerra eran bárbaros y podían incluirse entre los que se definirían como esclavos por naturaleza sobre la base de las diferencias raciales. Lo propio de los seres humanos para Heródoto era precisamente la capacidad de resistencia a la esclavitud²⁰.

Los cambios históricos promueven sin embargo diversas revisiones sobre la humanidad que implicaría la pérdida de dichas justificaciones, pero también se introduce la nueva justificación, representada por el pensamiento de Antifonte, que consideraba que cualquier diferencia entre los humanos era contraria a la naturaleza (*DK87B44*). Ahora bien, la esclavización del griego se justifica precisamente por la igualdad; no hace falta ser bárbaro para quedar sometido a las nuevas relaciones de dependencia similares a la esclavitud. La esclavización del bárbaro y la igualdad del género humano forman los dos polos que caracterizan los cambios históricos, cuando ya se defiende que cualquiera pueda ser esclavizado sin encontrar protección ni en la ciudadanía ni en la helenidad. Ello se une a la difusión de las formas de dependencia no esclavistas, como la servidumbre helenística o la clientela romana. La *douleía* llega por ello a usarse como metáfora en las diferentes facetas de la realidad. La esclavitud de los vencidos ofrece dos facetas, metafórica y real, cuando se aplica a la condición de los prisioneros o a las ciudades que pasan a depender de las potencias imperialistas, desde Atenas hasta Roma. Los hilotas y los mesenios vienen a representar las dos caras de la sumisión, interna, entre los laconios, o externa, tras la conquista de Mesenia. Sin embargo, las fuentes espartanas o filoespartanas tendían a crear una imagen indiferenciada que justificaba la sumisión interna como sumisión étnica, como si los hilotas fueran un pueblo distinto, hostil por naturaleza.

Democracia y esclavismo son dos instituciones que mantienen entre sí relaciones complejas a lo largo de la Historia del Mundo Clásico. Al proyectarse hacia la posteridad se han mostrado sus aspectos contrapuestos y contradictorios, pero también su carácter complementario. La pervivencia de la esclavitud moderna despertó fuertes debates en los que estaban presentes los aspectos morales y religiosos, pero también sus aspectos económicos, cuando en los momentos finales de su historia surgió la polémica sobre la rentabilidad del trabajo servil ante el desarrollo del capitalismo y el trabajo asalariado, con utilizaciones frecuentemente bastardas de los argumentos morales. En la misma Antigüedad se debatió sobre el

¹⁹ G. Thomson, *Studies in Ancient Greek Society. II The First Philosophers*, Londres, Lawrence & Wishart, 1961 (1955), 214, 218-9, 241.

²⁰ H. Van Wees, "Herodotus and the Past", en E. J. Bakker, I. J. F. de Jong, H. van Wees (eds.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden Boston Colonia, Brill, 2002, 336.

carácter moral de las diferentes formas de dependencia. Los momentos de transición permiten introducir muchos matices, dado que no siempre la defensa de la igualdad de los seres humanos significa la existencia de una postura claramente antiesclavista, habida cuenta de que precisamente existen actitudes que pretenden someter las poblaciones iguales cuando las formas de aprovisionamiento a partir de los diferentes se encuentran en momentos críticos. Las posibilidades de la libertad en el *Pluto* de Aristófanes se basan en la existencia de los esclavos. La falta de esclavos favorece la teoría de que todos son iguales y pueden someterse por igual a formas de dependencia menos institucionales. Las representaciones simbólicas se extienden a las imágenes de la democracia, como instrumentos de liberación. La democracia representa la libertad, pero en la ciudad de democracia más desarrollada ésta coincide con las formas de esclavitud mercancía más fuertemente implantadas, en Atenas. Por ello, la esclavitud se representa como parte integrante de la ciudad democrática.

El campesinado constituye, por otra parte, el sector productivo mayoritario de todas las ciudades antiguas. Sin embargo, la cuestión surge cuando se trata de señalar la posición del campesinado en la definición de las sociedades antiguas. Las sociedades campesinas entendidas como marco de una población libre dedicada al cultivo de la tierra de manera independiente pertenecen más bien al ámbito de la Prehistoria o la Protohistoria, dado que el inicio de la Historia, paralelo al inicio del Estado, significa precisamente la aparición de estructuras de dominación en que el campesinado se integra en sistemas jerarquizados en un plano de sumisión. En ocasiones, se generaliza el uso del trabajo esclavo. Ello tiene lugar en la ciudad estado clásica, en la que el campesino que conserva su independencia se transforma en propietario de mano de obra esclava y se integra de este modo en las oligarquías gobernantes, que participan además en el ejército ciudadano. Pero es más frecuente que se generalice la tributación, como modo de explotar al campesino a través de estructuras que muy frecuentemente tienden a ser despóticas, en el Próximo Oriente, en Egipto, en el Mundo Helenístico y en la Roma tardoimperial. Se difunden así las formas de dependencia no esclavistas. En la ciudad clásica los campesinos conservan su libertad dentro de redes clientelares que en general explican las vicisitudes políticas y culturales de su Historia. Así, el campesinado se sitúa ante la disyuntiva entre tiranía y moderación en el arcaísmo. En ese terreno se juegan sus posibilidades de libertad y participación, entre las relaciones de dependencia locales, bajo los que detentan el poder en su territorio y estructuran en torno a ello las relaciones clientelares, herederas del poder del rey que consolidaba su autoridad a través de los sistemas de don y comensalidad, forma eficazísima de violencia simbólica, y las dependencias bajo el tirano protector que extiende las relaciones clientelares

al ámbito de la ciudad, sobre el *dêmos* en su conjunto, como cuando Clístenes suplió la *hetairía* con la totalidad del *dêmos*. El *dêmos* libre de la ciudad, entre Clístenes y Efiltes, constituye un colectivo privilegiado dentro de un mundo dominado por las relaciones clientelares.

De este modo se consolida la ciudad y se inventa la *isonomía*. Frente a los poderes locales, con dependencias definidas, en la ciudad se desarrolla el equilibrio de los poderes aristocráticos, que actúan como conjunto solidario y crean los instrumentos del consenso y la concordia. La representación simbólica de la comunidad isonómica se plasma en las características más sobresalientes del urbanismo de la ciudad clásica, las ágoras y los templos. El ágora se define como lugar de integración y de exclusión, el centro de la ciudad de los escogidos²¹. La unidad de la ciudad sirve de marco para el desarrollo de las desigualdades y las exclusiones. Al excluir a los esclavos, en la ciudad se materializan las garantías del libre frente a las desigualdades jurídicas y a las formas institucionales de dependencia, los derechos del ciudadano que se legislaron por parte de Solón. La ciudadanía se define como arma contra la dependencia y los gimnasios, situados en los bordes del ágora, como lugares simbólicos de la integración de los ciudadanos y de exclusión de los dependientes.

El poder democrático se apoya en principio en la convivencia entre la aristocracia y el *dêmos* basada en la concordia, respaldada por relaciones clientelares que funcionan en beneficio de todos gracias al Imperio. Las desigualdades internas de la ciudadanía quedan así paliadas en la perspectiva comparativa con respecto a los no ciudadanos. El Imperio se justificaba sobre el pasado reciente, la victoria sobre los persas y la defensa de la libertad de los griegos, pero la justificación real se apoya en la ley del más fuerte, con lo que el *dêmos* asume la ideología del poder propia de los dominantes, los que paralelamente preparan la reacción antidemocrática basada en su propia superioridad frente al *dêmos*, caracterizado como el conjunto de los malos o los miserables. La coincidencia de democracia e imperialismo se plasmaba en una serie de claves ideológicas que trataban de asentar el poder de los atenienses sobre los demás, como la autoctonía, que basaba en su raigambre ancestral al territorio, anterior a las migraciones de los demás griegos, la justificación de su "superioridad"²². De esa forma se da pie al desarrollo de la imagen del "pueblo" como tirano, como ocurrió en los círculos platónicos. El fundamento de tal percepción se halla en que

²¹ D. Plácido, "La comunidad de los elegidos", *Revista de Occidente*, 143, 1993, 27-42.

²² L. Gourmelin, *Kékrops, le Roi-Serpent. Imaginaire athénien, représentations de l'humain et de l'animalité en Grèce ancienne*, París, Les Belles Lettres, 2004, 370. Ver también M. Valdés, *El nacimiento de la autoctonía ateniense: cultos, mitos cívicos y sociedad en la Atenas del s. VI a.C.* (e. p.)

la política democrática reflejaba realmente los intereses del *dêmos*, en relaciones de consenso y conflicto con la oligarquía, y en el nuevo sistema de redistribución de los beneficios del Imperio. La redistribución en la ciudad democrática, originariamente producto de las acciones evergéticas de las aristocracias, da paso a la redistribución política, basada en el pago por servicios públicos entre toda la población, precisamente por ejercer el oficio del ciudadano.

En formaciones sociales y políticas donde la coerción ha quedado reducida a una situación difícil, generalmente por la capacidad de resistencia de los dominados, el evergetismo surge como afirmación del poder de los ricos, siempre que la eliminación de la coerción no haya ido acompañada de una reducción del poder económico de los poderosos. En estas circunstancias se plantea la disyuntiva entre redistribución pública y privada. Es el caso del período de consolidación de la democracia ateniense, entre el evergetismo de Cimón y el establecimiento del *misthós* en la época de Pericles. En el desarrollo de tal situación caben sin embargo las críticas antidemocráticas que se refieren al pueblo como tirano de los ricos, a través de las liturgias. En lugar de aportaciones regladas obligatorias controladas por la ciudadanía, las liturgias, los ricos prefieren las aportaciones voluntarias que proporcionan prestigio y capacidad de maniobra entre las poblaciones agradecidas. La redistribución privada proporciona poder a los miembros de la oligarquía, como veía Plutarco en relación con el protagonista de la *Vida de Cimón*, donde hace constar que su modo de actuar no indicaba que fuera demócrata, sino que lo define como partidario de la oligarquía e incluso filoespartano.

La ciudadanía es considerada la característica más específica de las sociedades clásicas como tales, por la que se diferencia de los sistemas despóticos del Próximo Oriente y del mundo creado en Europa a la caída de Imperio romano. Las comunidades se organizan en ciudades, donde predominan los sistemas cívicos e isonómicos, lo que significa que un cierto colectivo, más o menos amplio según los sistemas extendidos por las diferentes ciudades, goza de la libertad y de los derechos políticos correspondientes. Ello da lugar a la elaboración del simbolismo mítico de la ciudadanía. Por una parte, se trata de definir los rasgos de la ciudad y el campo, como entidades contrapuestas, aunque es también evidente que en el fondo constituyen una unidad, dado que la ciudad sustenta su vida en el campo. Por ello, en las definiciones resulta vital el proceso de integración del campo y la ciudad en una *pólis* formada por el núcleo urbano y el territorio. La ciudad procede así a la apropiación de los cultos rurales para transformarlos en cultos cívicos. El teatro se define de este modo como representación simbólica de la ciudad en su papel integrador del campo. Ello quiere decir que persisten las alusiones tópicas al *ágroikos*, alejado de

la civilización urbana, presentado alternativamente como rudo e inculto o como portador de los valores de la tierra, no mancillado por los vicios de la urbe, como el personaje del *Orestes* de Eurípides.

La tragedia se expresa como forma de representación del poder en manos de tiranos, en personajes que funcionan como herederos del poder aristocrático de los héroes, pero consolidados ya dentro de la ciudad democrática. Así, su eficacia simbólica crece al representar la diacronía, desde el mundo heroico, convertido en expresión del poder personal de los primeros tiempos de la *pólis*, hasta la hegemonía del *dêmos*, identificado con el héroe y con el tirano como una sola realidad indivisa, como el protagonista de la tragedia. De este modo, la representación del presente aumenta su eficacia al incorporar la historia de la ciudad y manifestar, a través de los individuos, los problemas que derivan del poder colectivo, y no sólo los derivados del poder personal. El pueblo se identifica como héroe colectivo y por ello recibe honores en los túmulos y los epitafios, pero, como todo héroe, puede identificarse como tirano. El héroe Edipo se hace tirano y así se denomina la tragedia de Sófocles, pero se ha considerado que sus vicisitudes trágicas, su "peripezia", representan la del pueblo ateniense, que encuentra su destrucción por su propia iniciativa.

La crisis de la ciudad (*pólis*) se percibe, desde la observación del historiador, no como decadencia, sino como un proceso de transformación y de cambios en la estructura del poder. Las posibilidades de ejercer el poder por parte del *dêmos* se encuentran limitadas a causa de las transformaciones económicas que redujeron su capacidad de control y de independencia. La crisis de la ciudad aparece así como crisis de la ciudadanía, arma de poder del *dêmos* y arma de lucha en el desarrollo de las dependencias internas. Las representaciones simbólicas de la cohesión social pierden su virtualidad en favor de la recuperación de los privilegios de las minorías, que son las que se apropian asimismo dichas representaciones. Por ello, en el siglo IV las tensiones se manifiestan en planos no excesivamente visibles. No resulta evidente la violencia social, pero sí la dinámica de las posiciones encontradas en la vida cotidiana, en los tribunales de justicia y en la escuelas de pensamiento.

De este modo, el proceso resulta aparentemente pacífico, pero ello no puede llevar a una interpretación puramente "irénica" de las realidades del momento. Uno de los elementos dinámicos en el funcionamiento de las sociedades antiguas se halla en el desarrollo, imposición y resistencia en las formas de sumisión del libre. El trabajo banáutico en Aristóteles sirve de punto de partida para justificar formas de sumisión que el filósofo identifica con la esclavitud. En un plano más general, se revelan los problemas del pobre para defender su ciudadanía y su libertad. La oratoria resulta en este campo un instrumento expresivo de gran alcance, porque, como género,

tiene su época de apogeo precisamente en los momentos en que se producen las alteraciones fundamentales en Atenas, las que derivarán en la creación de las relaciones sociales en las que el pobre no cuenta con el arma de la ciudadanía para proteger su propia libertad. Con la esclavitud como sistema de explotación predominante, dado que se imponen las formas de coerción violenta que someten al esclavo, los instrumentos del poder político expresan de modo menos patente su capacidad para ejercer la superioridad sobre los libres, mientras que ahora, al someter a quienes disfrutaban de la libertad y de la ciudadanía, se hace necesario el aumento de los símbolos del poder, pues, al entrar en crisis el esclavismo, se necesita más el uso de la violencia simbólica, la expresión de la superioridad de modo más persuasivo. De este modo, se hace necesaria la transferencia de los símbolos de la ciudad isonómica a la ciudad despótica. Las representaciones de la época clásica, expresivas de la libertad del ciudadano apoyada en el trabajo esclavo, sobre el que no se ejercía presión ideológica, lo que hacía posible que la ciudad fuera la expresión del equilibrio y la concordia, como es el caso del clasicismo urbanístico, se transforman en neoclasicismo, en el que los equilibrios formalizan el inmovilismo, para transmitir la idea de que nada puede cambiar por mucho que los dependientes pretendan introducir el mismo dinamismo que, en cambio, se asumía en la ciudad esclavista. Por ello es fundamental distinguir el clasicismo, como representación de la vitalidad vinculada a la libertad del *dêmos* y a las tensiones asumidas por las diferentes fuerzas sociales, de los diferentes neoclasicismos de la Antigüedad, en que pretende representar la estabilidad resultante del ocultamiento de dichas tensiones. Por ello el clasicismo produce la tragedia y la comedia de Aristófanes, mientras que en el neoclasicismo helenístico se impone la comedia nueva.

El panhelenismo se concibe en principio como proyección de la ciudad, cuando las aristocracias instituyen los sistemas solidarios en los que se apoyan unas a otras en la consolidación del sistema, pero funciona pronto como instrumento de dominación simbólica, tanto para justificar los poderes internos de las mencionadas aristocracias, como para apoyar las formas de dominio imperialista. Con las empresas panhelénicas, como la Guerra de Troya y las Guerras Médicas, se consolidan los sistemas políticos correspondientes, las aristocracias locales o la democracia, pero también se ponen los fundamentos para la organización de los imperios, basados en los méritos logrados en la derrota de los enemigos y en la consecución de la libertad. En cualquier caso, la eficacia simbólica de la Guerra de Troya fue tal como para servir de apoyo a las diferentes empresas bélicas de conquista, de argivos, atenienses o lesbios, en el Peloponeso o en el Helesponto y las costas de Asia Menor. Jenofonte recuerda los esfuerzos

de Agesilao para asimilar el inicio de su expedición con la de Agamenón cuando parte de Áulide, con un sacrificio que pretende emular el de Ifigenia.

El simbolismo de la ciudad, en coincidencia con la crisis de ésta, fue adaptado al estado territorial. La realeza helenística, forma de gobierno propia del estado territorial, se presenta así como heredera de la realeza heroica, que se había asumido en la ideología de la *pólis*. La representación de la realeza, marca de omnipotencia y de vinculación con un pasado mítico prestigioso, funciona como forma de control social. La persistencia de la *pólis*, sin embargo, se manifiesta en los elementos ideológicos traducidos en las formas de propaganda que la presentan como defensora de la autonomía y la libertad. Los reyes son los auténticos salvadores de la *pólis*. Pérgamo es posiblemente el ejemplo más evidente para concebir este aspecto del mundo helenístico, aunque las intervenciones de unos y otros se dirigen en la misma dirección, como para haber creado la impresión de que el sistema no ha desaparecido. En realidad, lo que no desaparece es la ciudad como urbe, potenciada incluso con la acción de los evérgetas, entre ellos los reyes mismos, que la convierten en uno de los modos de representación del poder personal del monarca y de las clases dominantes.

Desde el punto de vista ideológico, la romanización consiste en la configuración de un gran sistema simbólico griego, adaptado a la hegemonía romana, donde se integran las características de la helenización. En el momento de la romanización de Grecia, en la época de la conquista, intervienen los factores procedentes del proceso de aculturación que han hecho de Roma una ciudad griega. Por ello, la romanización del mundo mediterráneo esconde un proceso de helenización, como instrumento para consolidar la hegemonía romana. Sin embargo, el ejercicio de la hegemonía permite la manipulación de los rasgos culturales susceptibles de representar el poder romano.

Los atractivos de la hegemonía cultural permiten que la romanización pueda llegar a manifestarse como aspiración de los conquistados. De este modo, el pensamiento griego se erige en instrumento para la justificación del Imperio, a base de la expresión del concepto de *Graecia capta*, como vencedora de su conquistador²³. En esta línea se inserta el programa que declara la libertad de los griegos, modo de exaltación de los patronos filohelenos, desde Flaminio a Nerón. Polibio ve en esta línea la importancia de haber adoptado la práctica del triunfo, de origen ateniense, para promover el patriotismo (VI 15, 8; VI 53, 1-54, 3), sobre la base del dominio universal

²³ D. Plácido, "Graecia capta, integradora de la romanidad", *Studia Historica*, 8, 1990, 97-106.

(XV 10), heredero de las pretensiones de los reyes helenísticos²⁴. Roma se apropia la cultura griega (Plutarco, *Cato Maior*, 23, 3) y de ese modo se hace grande. La intervención romana en Grecia se define como defensa contra el despotismo de los reyes, según Cicerón, *De officiis*, II 27, y Flaminio, en Livio, XXXIV 58, 11²⁵: *...et populus Romanus susceptum patrocinium libertatis Graecorum non deserere fidei constantiae suae ducit esse*. El filohelenismo adopta como modelo teórico la Grecia de las ciudades, el clasicismo, tras haber convertido la imagen de la democracia en el resultado de la buena voluntad de los gobernadores romanos y, posteriormente, de los emperadores mismos.

En la Roma republicana, en el proceso de expansión imperialista, las bases ideológicas de la sociedad se mueven entre el modelo representado por la *pólis* y la figura del *basileús*²⁶. En la terminología latina, la situación se traduce en un debate entre *populus* y *princeps*, lo que caracterizó la época conocida como crisis de la República. Desde entonces, la presencia del término *respublica* funciona como sistema simbólico representativo de la ambigüedad del régimen. El término *populus* sirve como complemento y contraposición del término *senatus*.

Roma se presenta todavía como ciudad griega, al tiempo que acentúa el carácter itálico y occidental como bandera frente al oriente helenístico. Sin embargo, en el momento en que asume la herencia griega, adopta las tradiciones relacionadas con el arte democrático, pero como representación de poderes no democráticos, por lo que tienen de símbolo de estabilidad. La expresión *Graecia capta*, aunque aluda a la imposición cultural de la cultura helénica, significa realmente el control del mundo por Roma, aunque este control se materialice a través del filohelenismo, en el momento en que *Reuixit ars*, el arte ha revivido para convertirse en instrumento del poder de Roma con el apoyo de la mentalidad griega.

Así se produce una nueva difusión del clasicismo gracias a Roma, en la expresión de Dionisio de Halicarnaso²⁷. Los romanos actúan como

²⁴ E. Gabba, "L'imperialismo romano", A. Schiavone, dir., *Storia di Roma*, II, 1, Turín, Einaudi, 1990, p. 197.

²⁵ J.-L. Ferrary, "The Hellenistic World and Roman Political Patronage", P. Cartledge, P. Garnsey, E. Gruen, *Hellenistic Constructs. Essays in Culture, History, and Historiography*, Berkeley- Los Angeles- Londres, University of California Press, 1997, 114.

²⁶ D. Plácido, "La imagen del helenismo en la formación de la ideología imperialista", en S. Reboreda, P. López Barja, eds., *A cidade e o mundo: romanização e cambio social*, Xizno de Limia, Excmo. Concello (Biblioteca Arqueohistórica Limiá, Serie Cursos e Congresos 4), 1996, 17.

²⁷ D. Plácido, "El ecumenismo romano desde la perspectiva de la historiografía griega: Dionisio de Halicarnaso", *SHHA*, 26, 2008, 39-45.

evérgetas²⁸, desde la época de la República. Pero la cuestión del filohelenismo se trata desde una perspectiva de base principalmente griega²⁹. Refleja más un problema de romanización de los griegos, deseosos de acoger a los romanos como dueños, que de helenización de los romanos. Dionisio de Halicarnaso justificaría así la sumisión a Roma, sobre el argumento de que son ellos mismos los dominantes, porque los romanos son griegos. Empiezan siendo griegos como efecto de la colonización y terminan siendo griegos como portadores de la hegemonía. De este modo justificaban la propia sumisión las clases dominantes griegas.

Los romanos ofrecen la estrategia no despótica³⁰, como alternativa a la de los reyes demagogos que imponen tributos a las oligarquías, lo que da origen a múltiples contradicciones. Las oligarquías se habían acogido a la protección de los reyes, pero la deriva demagógica de algunos las inclinó a buscar la alternativa representada por la constitución mixta.

Polibio veía la recuperación del *dêmos* como una amenaza para la estabilidad. Por ello, XXXIX 5, 2-3, se refiere con satisfacción a la imposición por parte de los romanos de la *politeía*. Se trataba de garantizar el control del *dêmos* sin necesidad de los déspotas que pudieran volverse contra los oligarcas.

Resulta muy elocuente el uso de los conceptos de Democracia y República en Roma entre República y Principado. La *libertas* republicana se convierte en el argumento del dominio de los sectores poderosos, en el momento de la adaptación del sistema representativo griego a la realidad romana imperial. Así se explica la presencia del culto imperial en la Estoa de Zeus Eleuterio y el templo de Apolo Patroo³¹, así como el altar de Roma y Augusto delante del Partenón. La función representada por el culto imperial reemplaza a la función política de las ágoras.

La esclavitud antigua constituye una institución peculiar en un mundo heterogéneo. La ciudad, originariamente expresión de la libertad, funciona ahora como instrumento de poder despótico. El sistema monetario bimetálico resulta significativo de la misma dualidad representada por la ciudad y el poder personal, situado entre el sistema vertical y el horizontal, como expresión de la realidad de los sistemas mixtos, en la convivencia del sistema tributario y el esclavismo isonómico.

²⁸ E. Bouley, *Jeux Romains dans les provinces balkano-danubiennes*, París, PUF, 2001, 32-33.

²⁹ D. Musti, *Polibio e l'imperialismo romano*, Nápoles, Liguori, 1978, 131.

³⁰ D. Plácido, "Las transformaciones de la ciudad de Atenas desde el inicio de la intervención romana hasta la crisis del siglo III", *Koiaios*, 4, 1995, pp. 241, ss.

³¹ S. Walker, "Athens under Augustus", M. C. Hoff, S. I. Rotroff, *The Romanization of Athens*, Oxford, Oxbow, 1997, 67-80.

El gran éxito mediático se encuentra todavía hoy en el triunfo de la representación "irénica" del Imperio. El escenario es la Roma de Augusto y sus imitaciones, que se plasman en las formas monumentales de las ciudades provinciales, como Munigua. Ahí se encuadra el fenómeno de la difusión de la arquitectura simbólica. El evergetismo municipal se define como una forma de mimetismo de las representaciones romanas.

La recuperación de la verticalidad en el Bajo Imperio se representa en el triunfo del monoteísmo. Vuelve así el oro como patrón económico, en paralelo con el monarquianismo como ideología. En el arte se impone la perspectiva inversa, junto con la economía basada en el oro. En Oriente, en el mundo helenístico y en el Bajo Imperio domina el despotismo y el modo de producción tributario, junto con el monoteísmo.

El simbolismo de la ciudad evergética se ve sustituido por el simbolismo de la ciudad episcopal de la limosna. Es característica la presencia de iglesias en lugares simbólicos de la ciudad, en las necrópolis, como el Vaticano, o en los cuarteles, como Santa Maria Maggiore³².

Se impone a la larga el peso de las grandes representaciones simbólicas del mundo antiguo, como la imagen de Israel, el cristianismo, la democracia, la mitología, el derecho romano. El cristianismo como fenómeno clásico se erige en representación de las transformaciones de las sociedades antiguas.

El clasicismo se difunde como símbolo de estabilidad en el mundo antiguo y en el mundo moderno. La alternativa estaría representada por la imagen del clasicismo como símbolo de vitalidad.

³² D. Plácido, "La *ciuitas* cristiana: nuevo marco de integración y marginalidad", en F. J. Lomas, F. Devís, eds., *De Constantino a Carlomagno*, Universidad de Cádiz, 1993, 121-133.

LA PECULIAR FORTUNA DE AULO GELIO EN LA MODERNA LITERATURA ARGENTINA¹

FRANCISCO GARCÍA JURADO

Universidad Complutense de Madrid

pacogj@filol.ucm.es

Se analiza en este trabajo la intensa y no muy conocida fortuna que Aulo Gelio ha tenido en las letras argentinas del siglo XX. Un poeta, Arturo Capdevila, hizo posible que Gelio entrara en el imaginario literario argentino gracias a su poema titulado "Aulo Gelio". Así pasó Gelio a ser un personaje literario. Después un texto de las *Noches Áticas* fue citado por Julio Cortázar en *Rayuela*, Bioy Casares elogió su obra y Jorge Luis Borges releyó alguno de sus pasajes como relato fantástico.

Aulo Gelio / Literatura argentina / Arturo Capdevila

This paper deals with the strong, but not very well-known presence of Aulus Gellius in the Argentine literature of the 20th century. The poet Arturo Capdevila made possible that Gellius entered the Argentine literary imagery, thanks to his poem titled "Aulo Gelio". This is how Gellius became a literary character. After that, a text from *Noctes Atticae* was quoted by Julio Cortázar in *Rayuela*, Bioy Casares also praised Gellius' work, and Jorge Luis Borges reread some of its passages as a fantastic account.

Aulus Gellius / Argentine literature / Arturo Capdevila

Introducción

Estamos acostumbrados a estudiar la fortuna de los autores clásicos hasta el siglo XVIII, donde parece que terminó para siempre una forma de relación con el mundo antiguo, precisamente la que explicamos dentro de los cauces de la tradición clásica. Sin embargo, cuando nos adentramos en los dos siglos posteriores, el XIX y el XX (no hablaremos del XXI, del que apenas tenemos aún conciencia), parece que las condiciones del estudio de esta tradición se vuelven más complejas, pues los clásicos dejan de ser parte de una convención compartida para convertirse en consciente elección frente a nuevas tradiciones, la popular y

¹ Este trabajo está especialmente dedicado al profesor Leofranc Holford-Strevens, por su pasión y saber acerca de Aulo Gelio.

la moderna². En el caso particular de Aulo Gelio, discreto escritor latino del siglo II de nuestra era y autor de la obra miscelánea titulada las *Noches áticas*, está claro que su fortuna tuvo su cénit en el siglo XVI y que ésta fue decreciendo a lo largo del XVII, sobre todo a medida que las misceláneas también caían en desuso ante nuevas formas de escritura más propias de la modernidad, como el ensayo³. Sin embargo, Aulo Gelio sigue vivo en la literatura moderna gracias, sobre todo, a su relectura en calidad de conjunto de relatos y de informaciones varias sobre asuntos variados. Es notable, por ejemplo, el caso del autor siciliano Andrea Camilleri, quien recrea, en homenaje a Vázquez Montalbán, un personaje llamado Montalbano, comisario y héroe cotidiano, con un espacio literario ubicado en una particular Sicilia. Sorprendentemente, Camilleri tiene un relato titulado "Lo que contó Aulo Gelio" dentro de su libro *Un mes con Montalbano*. Un conocido capítulo de las *Noches áticas*, precisamente el dedicado al episodio singular de Androcles y el león (Gel., 5,14), ha sido releído en clave detectivesca por Camilleri, que utiliza esta historia para explicar uno de los casos policíacos que narra. Sólo referiré el momento en que se nos habla explícitamente acerca de Gelio:

"Aquella noche se le caían los ojos de sueño y pensaba apagar la luz y echar un buen sueñecito, pero le llamó la atención un artículo largo dedicado a Aulo Gelio, con ocasión de la publicación de una selección de fragmentos de sus Noches áticas. El autor, después de haber dicho que Aulo Gelio, que vivió en el s. II después de Cristo, compuso su dilatada obra para entretenerse durante las largas noches invernales en su propiedad del Ática, concluía dando su opinión: Aulo Gelio era un escritor elegante de cosas absolutamente fútiles. Sólo cabría recordarlo por una historieta que contó, la de Androcles y el león." ⁴

El juicio sobre Gelio que aquí expone un crítico anónimo no resulta algo nuevo. El poeta Arturo Capdevila vio en Gelio el prototipo de la erudición vana, por lo que nuestro autor latino ha pasado a formar parte de esa nómina de eruditos inútiles que puebla la literatura. Precisamente, Arturo Capdevila inaugura la peculiar historia de la presencia viva de un viejo libro en un siglo, el XX, y un lugar, el cono sur americano, donde, en

² García Jurado, F. "¿Por qué nació la juntura "Tradición Clásica"? Razones historiográficas para un concepto moderno", *CFC (Lat.)* 2007, 27/1, pp. 161-192

³ Así lo hemos estudiado en nuestra ponencia titulada "La antología inminente. Aulo Gelio y la literatura española del siglo XVI", presentada al XX Coloquio Internacional de Filología Griega (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 5 de marzo de 2009).

⁴ Andrea Camilleri, *Un mes con Montalbano*, Barcelona, 1999, pp. 199-207.

principio, sería menos esperable encontrar un diálogo con Gelio, si lo comparamos con otras épocas y lugares, como, por ejemplo, las misceláneas renacentistas en Europa. Vamos a llevar a cabo este peculiar recorrido de la lectura de Aulo Gelio por la literatura argentina del siglo XX a partir de cuatro puntos de vista diferentes: la recreación de la figura del autor como personaje literario, la cita de sus textos, el comentario que merece su obra y, finalmente, las posibilidades de relectura que ofrece para la modernidad. Para ello, utilizaremos, respectivamente, los testimonios de Arturo Capdevila, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges.

Arturo Capdevila, o la persona de Aulo Gelio

Arturo Capdevila (Córdoba, Argentina, 1889-1967) escribe libros de títulos tan sugerentes como *Jardines solos* (1911), *Melpomene* (1912), o *El poema de Nenúfar* (1915). Cabe hacer notar cómo algunos de sus textos, en especial su poemas, han pasado a formar parte de las antologías de la literatura argentina, en particular su poema titulado "Aulo Gelio". De este poema dijo Borges que era uno de los mejores que se habían escrito en lengua española, y hasta se ha llegado a comparar la figura de Gelio con la del propio Borges como prototipos de hombres hechos por y para la erudición⁵. Arturo Capdevila es un poeta de resabios clásicos, románticamente antirromántico e irónico⁶. Es significativo que también compusiera un poema dedicado al hundimiento del Titanic, de título casi periodístico, "Catástrofe marina", cuyo comienzo recuerda al famoso epilio 64 de Catulo, que se abre con una mención a los pinos que conforman la nave de los argonautas. Este es el comienzo del poema de Capdevila:

"Con un poco de bosque y un poco de montaña,
después de un tal trabajo que terminar fue hazaña;
con madera de pinos, de cedros y de robles,
le labraron los flancos vigorosos y nobles. (...)"

⁵ Para el estudio del poema en cuestión he utilizado el libro siguiente: A. Capdevila, *Obras escogidas. Con una nota preliminar*, Madrid, 1958.

⁶ Al tiempo de terminar estas páginas, me entero, gracias a la cortesía del profesor Pedro Villagra, de la Universidad Nacional de Córdoba (República Argentina), que en la propia ciudad natal de Capdevila una persona ha investigado, precisamente, acerca de las fuentes clásicas del autor. Se trata de la doctora Fabiana Demaría de Lisandrello, entre cuyos trabajos cabe destacar el titulado "Elementos clásicos en la dramaturgia de A. Capdevila 1889-1967" (V Congreso Argentino de Hispanistas, Córdoba, mayo de 1998), donde la autora sostiene la mediación de Nietzsche en la visión que Capdevila tiene sobre la tragedia griega. Asimismo, en el año 2003 defendió en la Universidad de Córdoba su tesis doctoral titulada *La recepción de la literatura clásica (grecolatina) en la obra literaria de Arturo Capdevila*.

El gusto por el banquete y el ejercicio de las *quaestiones* y agudezas aparecen en la estrofa siguiente:

"Y las contabas entre vino y vino,
entre acertijos y triviales fábulas:
que tu espíritu fué dorada abeja
y de ingenuo sabor tu miel pagana." 20

Capdevila repasa, a su vez, el lugar que motiva el título de la obra, la campiña de Atenas, en la villa de Herodes Ático, y el carácter bilingüe del autor latino:

"A la vera de Atenas, en la finca
señorial, donde bien te regalabas,
armonizaste la elocuencia griega
con la mejor comodidad romana."

Curiosamente, también se refleja en el poema la impronta que dejó en Gelio el diálogo *Las leyes*, de Platón, cuando aconseja cómo debe administrarse el vino en los banquetes para permanecer sobrio (Gel., 15, 2):

"Siempre pensaste que importaba mucho 25
tener en el festín un alma clara;
que un alma en armonía es grande cosa...
Cosa a los hombres y a los dioses grata."

Y tampoco olvida Capdevila el "lado de acá", es decir, la ciudad de Roma y el trato con los maestros de retórica más famosos del momento:

"Volviendo a Roma, por cambiar tus ocios,
Roma cordial conversación te daba: 30
con famosos retóricos de Roma
por el campo de Agripa te paseabas."

Al igual que Alfonso Reyes recuerda en alguno de sus ensayos los textos que Gelio dedica a las librerías y bibliotecas⁷, Capdevila evoca la imagen del erudito en estos mismos lugares:

⁷ A. Reyes, "Las librerías en Atenas y en Roma", en *Obras completas de Alfonso Reyes* XX, México, 1966, pp. 390-391.

"Yo los repetí, y de pronto recapacité: Agelio, ¿por qué *Agelio*? ¿es posible que yo haya leído tantas veces este poema, haya recitado tantas veces estos versos, y que nunca me haya preguntado "por qué *Agelio*"? ¿O me lo pregunté, pero no tuve el coraje de revelar mi ignorancia? Ahora que lo tengo, pregunto. Mi amiga me propone una explicación que yo mentalmente había desechado: "A por *Aulo*". "Yo no me atrevería a introducir en un verso a *Acapdevila*", le contesto.

En casa recorro libros de consulta y por último apelo a mi ejemplar de las *Noches áticas* (este orden de investigación parece digno de los mejores profesores y estudiantes). En la primera línea de las "Noticias biográficas" del libro (*Noches áticas*, traducción de Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Biblioteca Clásica, 1921) leo: "Aulo Gelio (o Agelio como algunos le llaman, por encontrarse consignado así su nombre en algunos manuscritos, sin duda por ignorancia de copistas que reunieron la inicial del nombre con el apellido de familia)". (Bioy Casares, *Descanso de caminantes*, Buenos Aires, 2001, pp. 51-52)

Volviendo de nuevo al poema de Capdevila, éste emprende a continuación una dura crítica contra el autor misceláneo, para él absolutamente ajeno a la realidad política de su época:

"Mas en tanto que vano entretenías
con verdades minúsculas el alma, 50
las legiones del César por la tierra
el triunfo del inicuo dilataban.

Ni una censura te arrancó el injusto.
Ni una chispa de amor la turba esclava.
Tú sabías de Píndaro y Homero; 55
de los dioses también; del Hombre, nada."

Este desconocimiento absoluto de la realidad más inmediata y del ser humano que Capdevila atribuye a Gelio podría insertarse dentro del tema literario del erudito ajeno al mundo. Como no podía ser menos, el bello título de la obra cierra discretamente y embellece una de las estrofas:

"Así por tus caminos te paseaste,
la cabeza de rosas coronada;
y todavía ahora te paseas
por el silencio de tus noches áticas..." 60

Y continúa recreando la figura humana de Gelio ya como una sombra de ultratumba, feliz y segura, pues, si bien su persona ha muerto, su fama, sin embargo, no lo ha hecho:

"En vaguedad lunar pasa tu sombra;
 pasa tu sombra entre las sombras, fatua.
 Por los Campos Elíseos vas sonriendo,
 seguro de tu dicha y de tu fama."

Capdevila, con una humana exaltación, cierra su poema expresando su deseo de ser una persona viva y no un ratón de biblioteca:

"¡Rompedme mi corona, si la tengo! 65
 ¡Arda mi vida en amistad humana,
 y algo sepa mi ciencia de los hombres,
 aunque no sepa de los dioses nada!"

(Arturo Capdevila, *Obras escogidas*, Madrid, 1958, pp. 109-111)

La persona de Gelio aparece en este poema un tanto maltratada, pues es él mismo quien deplora en otro lugar de sus *Noches* la erudición vana. No obstante, y más allá de esta crítica, es reseñable que Capdevila se haya dedicado, precisamente, a tratar acerca de la persona de Gelio. Por otra parte, el calificativo de "feliz" que Capdevila aplica a Gelio tiene una dimensión que va más allá de la mera apariencia, y este sentido se desvela en otro poema, titulado "El poeta divaga":

"Bien sé que abundan hombres felices. Mas si abundan,
 pasan feliz la vida porque son de otro modo.
 No tienen, alma adentro, unas desiertas tardes:
 Unos fríos y lentos crepúsculos tediosos."

Ya he señalado la razón por la que Capdevila sabía que un copista de Gelio había confundido la inicial con el comienzo de su nombre, rebautizando a nuestro erudito como "Agelio". Resulta, en todo caso, un bonito juego con el nombre del autor. Es posible que Arturo Capdevila fuera consciente de que la inicial de su nombre también es una A, y que una mala lectura de la abreviatura "A.Capdevila" podría dar lugar a un nuevo nombre para él, a una nueva posibilidad, nominal y vital, de ser otro.

Julio Cortázar, o Rayuela y las Noches Áticas

En 1984 se publica en Madrid una edición académica de *Rayuela*, de Julio Cortázar (Bruselas, 1914-1984), dentro de la colección de literatura hispánica de Cátedra, a cargo de Andrés Amorós⁹. Desde el año 63, fecha

⁹ J. Cortázar, *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós. Segunda edición, Madrid, 1984.

de la primera edición de la mítica novela, hasta los ochenta había dado tiempo a la canonización de la obra sin que por ello perdiera un ápice de su vitalidad: simplemente cambia la nueva generación de lectores que van a revivir la historia. La forma de la novela, en especial su estructura, tampoco deja indiferente a los desprevenidos lectores. Posiblemente sea su estructura lo más impactante para un convencional lector de novelas, dado que, merced a un "Tablero de Dirección", no nos ofrece una esperable lectura lineal. No obstante, la obra se divide, físicamente, en tres partes: "Del lado de allá", "Del lado de acá" y "De otros lados (capítulos prescindibles)". Hoy día, con las nuevas técnicas hipertextuales, no ofrece demasiada dificultad escribir un texto que no sea lineal. En realidad, *Rayuela* es una obra que fue por delante de su tiempo en muchos aspectos, y también en el relativo al propio soporte en papel. Precisamente, dentro de los llamados "capítulos prescindibles", conjunto variopinto de materiales a menudo dejados allí en estado crudo, y que iban tendiendo llamadas constantes a los capítulos de la parte primera y segunda, se había transcrito la traducción de un texto latino procedente de Aulo Gelio. Una breve nota a pie de página que había puesto el editor aclaraba la época en que este autor había vivido y el título de su única obra: las *Noches áticas*. Conviene recordar que uno de los aspectos más logrados de la obra de Gelio es, precisamente, su título, donde se presenta un tiempo ("las noches") teñido de la magia y la nostalgia de un lugar ("áticas"). Se trata del tiempo dedicado a la plenitud del estudio, la *vigilia*, en el lugar que representa por excelencia lo mejor de nuestra civilización. Cortázar compara su *Rayuela* con un *Liber fulguralis*, de imprecisas y desordenadas páginas, y Gelio dice que sus *Noches* pueden leerse *ordine fortuito*, es decir, al azar. No resulta difícil poner en relación esa libertad expositiva del autor latino con la propia estructura no lineal de *Rayuela*. Naturalmente, cabe plantearse las dos preguntas siguientes: ¿por qué aparece un texto de Gelio en la obra de Cortázar? Quizá por mera casualidad, pero el propio contenido de la cita, del que todavía no he hablado, sugiere otras posibilidades. En segundo lugar, si las coincidencias estructurales entre una obra y otra no son fortuitas, ¿cómo ha llegado a Cortázar el conocimiento de las *Noches áticas* y de su estructura no lineal? No era improbable este conocimiento, dada la cultura interminable de Cortázar. Él mismo ha dejado en otros lugares testimonio de ese saber sobre los antiguos, como en la recreación de los famosos versos de Adriano (*animula, vagula, blandula...*) que se pueden encontrar evocados en *Rayuela*. Se trata de los mismos versos que abren la novela *Memorias de Adriano*, de Yourcenar, y que Cortázar tradujo para la editorial Edhasa. Probablemente, Adriano es el emperador bajo cuyo mandato vivió el propio Gelio, y hay un pasaje de la novela de Yourcenar donde cabe recordar, disimulado en el

fluir de la prosa poética y memorialista, hasta el título mismo de la obra de Gelio:

"Jamás, desde las noches de mi infancia en que el brazo alzado de Marulino me mostraba las constelaciones, me abandonó la curiosidad por las cosas del cielo. Durante las vigiliias forzosas de los campamentos contemplaba la luna corriendo a través de las nubes de los cielos bárbaros; más tarde, en las claras noches áticas, escuché al astrónomo Terón de Rodas explicar su sistema del mundo; tendido en el puente de un navío, en pleno mar Egeo, vi oscilar lentamente el mástil, desplazándose entre las estrellas, yendo del ojo enrojecido de Toro al llanto de las Pléyades, de Pegaso al Cisne; contesté lo mejor posible a las preguntas ingenuas y graves del joven que contemplaba conmigo ese mismo cielo. Aquí, en la Villa, hice levantar un observatorio al que la enfermedad ya no me deja subir." (Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*. Trad. de Julio Cortázar, Barcelona, 1984, p. 124)

Por poner otro ejemplo relativo a la variada cultura de Cortázar, el personaje clave de *Rayuela* tiene intencionadamente el nombre de Horacio, motivado por el propio poeta romano de la época de Augusto. Además, tanto *Rayuela* como las *Noches áticas* juegan con el lenguaje. Entre otras cosas, fue gracias a Gelio por lo que ya en el siglo XVI se comenzó a llamar "clásicos" a los mejores autores de la literatura. Gelio, gran estudioso de las instituciones de la Antigüedad, trasladó del ámbito social la forma de denominar a aquellos ciudadanos que pertenecían a la clase más alta, es decir, los *classici* (frente a los *proletarii* o los *capite censi*) al ámbito de la *humanitas*. De esta forma, los autores *classici* se convirtieron en los "aristócratas", los mejores, de una ideal República literaria. Esta metáfora, que no es más que una culta broma de Gelio, pasó después a constituir esa envidiable categoría a la que todo escritor aspira. No de menor fortuna ha sido la trascripción que el propio Gelio hace de una etimología, la de la palabra *persona*, que en latín significa "máscara". Según el texto de Gelio, la máscara se dice *persona* porque ésta "resuena", es decir, *per-sonat*. De una manera hábil, aunque incierta, se pone en relación una palabra de origen etrusco, *persona*, con el verbo que más se le parece, *per-sonare*, que en castellano decimos, "resonar". A pesar de la falsedad histórica, su difusión como etimología que aclara el origen de la máscara teatral ha sido grandísima, y ni el propio Cortázar se sintió ajeno a ella cuando incluyó la cita completa del capítulo de Gelio dentro de los materiales diversos que componen su novela *Rayuela*:

"De la etimología que da Gabio Basso (sic) a la palabra *persona*.

Sabia e ingeniosa explicación, a fe mía, la de Gabio Basso, en su tratado *Del origen de los vocablos*, de la palabra *persona*, máscara. Cree que este vocablo toma origen del verbo *personare*, retener. He aquí cómo explica su opinión: "No teniendo la máscara que cubre por completo el rostro más que una abertura en el sitio de la boca, la voz, en vez de derramarse en todas direcciones, se estrecha para escapar por una sola salida, y adquiere por ello sonido más penetrante y fuerte. Así, pues, porque la máscara hace la voz humana más sonora y vibrante, se le ha dado el nombre de *persona*, y por consecuencia de la forma de esta palabra, es larga la letra o en ella".

AULIO (sic) GELIO, *Noches Áticas*" (Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, 1984, cap. 148)

Ya he hablado de la traducción castellana que reproduce Cortázar, pues se trata de la misma versión utilizada por Capdevila y Bioy Casares. Ernesto Sábato, por lo demás, supuso en la indagación de las conexiones de Gelio con los autores argentinos otro pequeño eslabón, dado que alude en su novela *Sobre héroes y tumbas*, dos años anterior a la publicación de *Rayuela*, a la misma relación entre la palabra "persona" con su antiguo significado latino de "máscara":

"Pues, como decía Bruno, "persona" quería decir máscara y cada uno tendrá muchas máscaras: la del padre, la del profesor, la del amante. Pero ¿cuál era la verdadera? ¿Y había realmente una que fuese la verdadera? (...)" (Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, 1984, p. 189)

Este tipo de argumentos lingüísticos tiene mucho de recurso conceptual. Que dos autores argentinos se hubieran interesado por la etimología de la palabra "persona" no tenía por qué ser una rareza. A Cortázar, además, le preocupaba mucho la relación entre las palabras y las cosas, como a otros autores de su tiempo. En clara relación con la etimología de Gelio, el argentino alude, de hecho, a un viejo mito platónico que recrea la figura de un dios egipcio, Theuth, Hermes griego o Mercurio latino, que pasa por ser el inventor de las letras. Para Cortázar, este dios garantiza la armonía entre la realidad y el lenguaje, alejándonos así del caos. La etimología de Gelio trata de lograr este cometido, frente a la arbitrariedad que vuelve a menudo opacas las palabras. Todo esto abre una nueva posibilidad dentro del rico espacio de relaciones entre las *Noches áticas* y *Rayuela*: ambas juegan con el lenguaje, y esto tiende un estimulante puente entre las antiguas etimologías y la moderna literatura de creación verbal. Este tipo de planteamientos que ponen en contacto géneros antiguos y

modernos tan dispares puede abrir, de hecho, cauces insospechados para la investigación de los encuentros complejos entre obras muy alejadas en el tiempo. Cabe señalar otros encuentros análogos entre autores de antiguas etimologías y escritores modernos, como el que puede plantearse entre el *Crátilo* de Platón y la novela *Berlarmino y Apolonio* de Ramón Pérez de Ayala. No en vano, el siglo XX había comenzado con la inquietante reflexión de Saussure acerca de los anagramas, o las palabras ocultas en los poemas de la Antigüedad. Así pues, desde la perspectiva de la falsa etimología de *persona* a partir del corte *per-sona* es posible recordar el juego que Cortázar hace con la "máscara" cuando llega a cortar la palabra en "más" y "cara"¹⁰.

Bioy Casares: las Noches Áticas como un clásico cotidiano

Dentro de un volumen recopilatorio de reflexiones podemos encontrar un interesante texto donde Bioy Casares (Buenos Aires, 1914-1999) expresa su afecto por las *Noches áticas*:

"Pocos objetos materiales han de estar tan entrañablemente vinculados a nuestra vida como algunos libros. Los queremos por sus enseñanzas, porque nos dieron placer, porque estimularon nuestra inteligencia, o nuestra imaginación, o nuestras ganas de vivir. Como en la relación con seres humanos, el sentimiento se extiende también al aspecto físico. Mi afecto por las *Noches Áticas* de Aulo Gelio, dos tomitos de la vieja Biblioteca Clásica, abarca el formato y la encuadernación en pasta española." ("A propósito de El libro de Bolsillo de Alianza Editorial y sus primeros mil volúmenes", en D. Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Alcalá de Henares, 1991, p. 179)

Vuelve a ser sorprendente, al igual que ocurre en Cortázar, que un autor latino no muy conocido sea ocasión de cita tan elogiosa por parte de uno de los grandes cultivadores del relato fantástico moderno. El testimonio ofrece datos preciosos, en especial el de la ya citada traducción al castellano de las *Noches* en la benemérita editorial Hernando, la misma que ha utilizado y citado Cortázar en *Rayuela*. Los tomos de Gelio eran del año 1893 y los había editado la Librería de la Viuda de Hernando y C^ª. El traductor, Francisco Navarro y Calvo, tenía el circunstancial mérito de haber vertido por vez primera casi todo Gelio al castellano. Se puede comprobar fácilmente que era de esta traducción de donde Cortázar había tomado también su cita de

¹⁰ F. García Jurado, "El juego de la erudición. La miscelánea en Julio Cortázar y Aulo Gelio (a propósito de las máscaras-*personae* reales y verbales)", en D. Villanueva y F. Cabo Aseguinolaza, *Paisaje, Juego y Multilingüismo II*, Santiago de Compostela, 1996, pp. 137-147.

Gelio para *Rayuela*. A partir de estos escasos datos es posible observar que el vehículo de transmisión de la obra latina hasta estos dos gigantes de la literatura argentina había sido esta traducción¹¹. Bioy, además, elogiaba el propio formato físico de los tomitos. En sus palabras había una actitud de admiración vital por Gelio, alejada del sentido reverencial que suele destinarse a los clásicos. Esa actitud me recordaría después la misma que tiene, por ejemplo, Italo Calvino con respecto a autores como Plinio el Viejo u Ovidio cuando crea una nueva idea de clásico, que he llamado de "clásico cotidiano" en otro lugar¹², señalando sus características:

-La lectura de un clásico está muy ligada a la **experiencia vital**. Así lo vemos explícitamente en Bioy cuando vincula a la vida la obra de Gelio incluso como objeto.

-Frente al canon académico de la historia literaria, que provoca la actitud de hastío, los clásicos se ordenan, a manera de antología, en una **biblioteca personal de lecturas**. Gelio entra perfectamente en esta categoría.

-La literatura tiene una **función educadora** esencial (enseñanza para la vida), paradójicamente no ligada de forma necesaria al paso por la escuela. De hecho, el conocimiento de algunos clásicos puede remontarse a la edad escolar (Virgilio), pero no el de todos, como es el caso de Gelio.

-Finalmente, frente a la lucha agonística por la originalidad y la superación de los modelos (la conocida tensión entre romanticismo y clasicismo), los clásicos se convierten en relajados **compañeros de viaje**. No tiene sentido el empeño romántico de superar a Virgilio o a Gelio, pues son, ante todo, una grata compañía. Frente a los caducos esquemas de la influencia o la imitación, el siglo XX nos trae la capacidad de dialogar casi de tú a tú con estos autores antiguos.

Leer a Gelio en castellano por mero placer suele resultar una experiencia gratificante para cualquier buen lector. Ofrece la ventaja de que puede

¹¹ El profesor Holford-Strevens ha observado certeramente que la traducción española no deja de ser más que una versión inspirada en la francesa de Nisard: "no doubt he (sc. Navarro y Calvo) occasionally glanced at the Latin text at the foot of the page, if only to save his conscience, but essentially it's a faithful Spanish rendering of the French paraphrase". Aprovecho para expresar aquí mi deuda con este juicio transmitido como comunicación personal.

¹² F. García Jurado, "'Clásicos cotidianos", o libros que ayudan a vivir. Entre Virgilio e Italo Calvino", *Humanística* 13, 2002-2003, pp. 11-19.

hacerse una lectura salteada, motivada meramente por la curiosidad de saber. Esta libertad lectora recuerda, ciertamente, la experiencia de algunos libros modernos de prosa miscelánea, como pueden ser *Los complementarios* de Antonio Machado, ciertas obras de Joan Perucho y Francisco Ayala, los preciosos textos de Augusto Monterroso (que también cita a Gelio) o algunos libros del propio Bioy Casares. Este es el caso de su libro ya citado *Descanso de Caminantes* (Buenos Aires, 2001), donde se suceden sin más continuidad que un cierto desorden de escritura recuerdos, reflexiones y curiosidades varias. Es una obra que se mueve entre los *Ensayos* de Montaigne y las *Noches* de Gelio. Cabe pensar, naturalmente, cuál es el encanto de esa prosa que fluye en libertad sin atender a mayores requerimientos que los del mero azar y el ocio de escritor. En Gelio parecen estar algunos de esos resortes más atemporales de nuestra relación con el saber, como la sana curiosidad y el deleite. Simplemente el acto de elegir un capítulo porque ha llamado nuestra atención es ya de por sí una razón de mayor peso que la de tantas lecturas obligadas y aburridas que se hacen por motivos menos claros que los del mero placer. Desde este punto de vista las misceláneas antiguas encuentran un factor común de comparación con las modernas, y no debemos olvidar que tales recopilaciones pueden ser susceptibles, además, de leerse al calor de nuevas estéticas e idearios, como vamos a tener ocasión de ver seguidamente con la lectura que hace Borges.

Borges y Las noches áticas como materia para el relato fantástico

Cabía hacer la deducción de que Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-1986), maestro de lectores, hubiera compartido con Bioy la lectura de Gelio. El problema era el de encontrar datos positivos de esa incierta lectura en un autor que vela y distorsiona de manera intencional sus fuentes de inspiración, que a él le gusta calificar como precursoras. Ya en otro lugar he señalado algunas afinidades entre Borges y Gelio, como el consabido amor a la erudición y, sobre todo, ciertos juegos de ficción a partir de esa misma erudición¹³. Así las cosas, una lectura más detenida de Borges delató un ejemplo concreto de esa conciencia del autor latino. Se trataba del prólogo a las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, donde se cita un curioso episodio transmitido por Gelio:

"Para Luciano y para Ariosto, un viaje a la Luna era símbolo o arquetipo de lo imposible, como los cisnes de plumaje negro para el latino; para

¹³ Introducción a Aulo Gelio, *Noches Áticas. Antología*. Introducción, selección, traducciones y notas de Francisco García Jurado, Madrid, 2007.

Kepler, ya era una posibilidad, como para nosotros. ¿No publicó por aquellos años John Wilkins, inventor de una lengua universal, su *Descubrimiento de un Mundo en la Luna, discurso tendente a demostrar que puede haber otro Mundo habitable en aquel Planeta*, con un apéndice titulado *Discurso sobre la posibilidad de una travesía*? En las *Noches áticas* de Aulo Gelio se lee que Arquitas el pitagórico fabricó una paloma de madera que andaba por el aire; Wilkins predice que un vehículo de mecanismo análogo o parecido nos llevará, algún día, a la Luna." (J.L. Borges, "Ray Bradbury, Crónicas Marcianas", en *Prólogos con un prólogo de prólogos, Obras Completas IV*, Barcelona, 1996, p. 28)

La referencia, como vemos, es mínima, y sólo aparece el dato preciso de una noticia fantástica referida por Gelio: una paloma de madera que vuela. Este es el texto que sirve de fuente:

"Sobre historias fabulosas que Plinio el Viejo atribuye de forma ignominiosa al filósofo Demócrito; y, asimismo, sobre el artificio de una paloma voladora de madera.

Hay un libro de Demócrito, uno de los más respetables filósofos, sobre la fuerza y la naturaleza del camaleón, que Plinio el Viejo, en el libro vigésimo octavo de su *Historia Natural*¹⁴, afirma haber leído, de manera que transmite como si fueran de Demócrito muchas cosas absurdas e insoportables de escuchar. Entre otras, recordamos unas cuantas aun sin ganas, pues es asunto bastante tedioso: el gavilán, la más rápida de entre las aves, si por un azar vuela por encima de un camaleón que reptaba sobre el suelo, es atraído y cae a tierra por acción de algún tipo de fuerza, y se ofrece voluntariamente para ser descuartizado por el resto de las aves. También aparece esta peculiaridad que va más allá de lo creíble: si se quema con leña de roble la cabeza y el cuello del camaleón, surgen de repente lluvias y truenos, y esto sucede también si se quema el hígado del mismo animal sobre el techo de una casa. O la siguiente tontería, que, por Hércules, dudé si ponerla –así de risible es su insensatez– salvo por esta razón, porque me dio la oportunidad de decir lo que pensamos ante los engañosos reclamos de este tipo de mentiras, con las que muchos ingenios aparejados se ven atrapados y se someten a su pernicioso efecto, en especial aquellos que están deseando aprender. Pero vuelvo a Plinio. Dice que si el pie izquierdo del camaleón se tuesta con una hierba del mismo nombre del animal mediante hierro calentado al fuego, y uno y otra se maceran mediante un ungüento, se amasan como si fueran pastelillos, y luego se echan en un vaso de madera, esto que porta el vaso, si se vierte a la vista de todos, se vuelve invisible.

¹⁴ Plinio el Viejo, *Historia Natural* 28, 112.

No creo que estos portentos y asuntos increíbles transcritos por Plinio sean dignos de Demócrito, como eso que el propio Plinio asegura en su décimo libro¹⁵, que Demócrito dejó escrito que hay ciertas aves dotadas de habla y que con la mezcla de su sangre nace una serpiente; si alguien la tomara, podría interpretar las lenguas y las conversaciones de las aves.

Parece que muchos de estos comentarios han sido atribuidos por personas necias a Demócrito, aprovechando como refugio su prestigio y autoridad. Mas esto que, según se dice, ideó y fabricó Arquitas el Pitagórico, no debe parecer ni menos admirable ni vano. Así pues, muchos de los griegos notables y Favorino el filósofo, uno de los más fieles seguidores de las viejas memorias, afirmaron sin temor a equivocarse que Arquitas había fabricado una paloma de madera que había volado gracias a cierto ingenio mecánico; ciertamente se mantenía suspendida en equilibrio y se movía gracias a una corriente de aire en ella encerrada y oculta. Me apetece, por Hércules, citar las palabras del mismo Favorino relativas a un asunto tan increíble: "Arquitas, de Tarento, que tenía, entre otras cosas, conocimientos de mecánica, construyó una paloma voladora de madera. Siempre que se posaba ya no remontaba el vuelo ..." (Aulo Gelio, *Noches Áticas* 10,12 –traducción de F. García Jurado-)

Apreciamos cómo Gelio refiere con escepticismo diferentes noticias curiosas, en buena medida absurdas, que para un lector antiguo serían hechos fabulosos, sorprendentes, mientras que para un lector moderno podrían entenderse perfectamente dentro del terreno siempre difícil de los hechos fantásticos. Borges utiliza, precisamente, la última de las noticias referidas, la de la paloma de madera que vuela, en su reflexión sobre los viajes a la luna. A este respecto, podría haber recurrido a referencias antiguas más esperables, como la del propio viaje a la luna narrado por Luciano de Samosata en sus *Historias verdaderas*, precursoras de Swift. Sin embargo, con Borges asistimos, una vez más, al dato recóndito que nos lleva a imaginar en la paloma de madera de Gelio el prototipo de la nave espacial. Borges está relejendo una vieja noticia fabulosa dentro de un nuevo contexto propio de la moderna literatura fantástica y de la ciencia ficción. Estamos, de hecho, ante una lectura muy diferente de las que hemos visto en Cortázar y Bioy, verbal y vital, respectivamente. Esta nueva lectura, la de Borges, pondría a Gelio en una suerte de antología de textos antiguos susceptibles de ser leídos como relatos fantásticos desde la modernidad. Los relatos de Luciano, la novela de Apuleyo, algunos pasajes de Petronio, como el del hombre-lobo (*versipellis*), la carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas, los datos curiosos de Plinio el Viejo, precursores de los bestiarios medievales,

¹⁵ Plinio el Viejo, *Historia Natural* 10, 137.

o algunos textos que de manera escéptica nos ha transmitido el propio Gelio son parte fundamental de esta antología inminente que nutre la imaginación moderna. Como casi siempre, la escueta referencia que Borges hace de Gelio no es baladí, sino el indicio certero de una relectura moderna. De hecho, la primera vez que me acerqué a un libro de Borges me resultó muy sorprendente encontrar un cuento, "Funes el memorioso", inspirado, precisamente, en los datos prodigiosos que Plinio el Viejo cuenta acerca de la memoria en el libro VII de su *Naturalis Historia*. No hay que olvidar que Gelio es buen lector de Plinio, y que también se hace eco de estos hechos prodigiosos en el capítulo 17 del decimoséptimo libro de sus *Noches*:

"Quinto Ennio decía tener tres corazones, dado que sabía hablar en lengua griega, osca y latina. Mitridates, por su parte, famoso rey del Ponto y de Bitinia que fue vencido por Gneo Pompeyo, manejaba perfectamente las lenguas de los veinticinco pueblos que tenía bajo su gobierno, y jamás habló con súbdito alguno suyo por medio de intérpretes. Siempre que se daba la ocasión de llamar a alguno de ellos, utilizaba la lengua de aquel mismo con no menos destreza que si fuera un paisano suyo." (Aulo Gelio, *Noches áticas* 17, 17 -trad. de F. García Jurado-)

Curiosamente, tanto este capítulo de Gelio como el cuento de Borges nacen de un mismo texto de la *Naturalis Historia*. Mientras Gelio lo lee como asunto portentoso, Borges lo convierte en materia fantástica¹⁶. Pero el uso de Gelio para nutrir modernos relatos fantásticos depara más sorpresas imprevistas. Gracias a la publicación de la "Biblioteca Personal Jorge Luis Borges", colección argentina que apareció a finales de los años 80 en España, tuve ocasión de conocer un raro autor francés que murió a comienzos del siglo XX. Se trataba de Marcel Schwob, y en la colección se incluían sus *Vidas imaginarias*. Me sorprendió el excelente conocimiento filológico que este autor demostraba al reinventar las vidas de algunas personas reales, como Empédocles, Lucrecio o Petronio. Borges declaraba en el lúcido prólogo al libro que Schwob había sido una de las fuentes no declaradas de su *Historia universal de la infamia*. Este autor había desafiado a la historia literaria creando imaginarios deslumbrantes: inventó unos nuevos *Mimos* de Herodas, estudió con pasión el argot del poeta francés Villon, y releyó textos antiguos a la luz de Poe. En particular, acudió a las *Noches áticas* para escribir dos cuentos fantásticos. Uno de ellos, "Breatrice", en la más pura tradición del cuento "Berenice" de Poe, está inspirado en un hermoso

¹⁶ F. García Jurado, "Plinio y Virgilio: textos de la literatura latina en los relatos fantásticos modernos. Una página inusitada de la Tradición Clásica", *CFC (Lat)* 18, 2000, pp. 163-216.

dístico atribuido a Platón que nos ha transmitido Gelio. En el propio cuento se narra el encuentro de este peculiar poema en las páginas de un "gramático de la decadencia", que no es otro que Gelio. Otro de sus cuentos, "Las vírgenes milesias", se inspira en una escueta noticia de Gelio en la que narra cómo las jóvenes de Mileto fueron presa de una extraña plaga que las conducía insensatamente al suicidio¹⁷. Precisamente, Schwob tuvo gran predicamento en Argentina a partir de los años 30, que fue cuando Borges decidió publicar algunas de sus vidas imaginarias en la *Revista Multicolor*. Esta imprevista recreación de textos de Gelio en un nuevo contexto literario supone sin duda que Marcel Schwob pueda considerarse como un digno intermediario entre Gelio y Borges.

Gelio y los autores argentinos: lecturas no académicas

Tras este inédito paseo por cuatro autores clave de la literatura argentina como impares lectores de Aulo Gelio, cabe preguntarse si los hechos analizados tienen carácter de anécdota o, por el contrario, dan cuenta de un estado de cosas más complejo. Sabemos como dato positivo que en Argentina circuló la traducción que de las *Noches* hizo Francisco Navarro con mucha más intensidad de la que podemos imaginar a simple vista. Con todo esto, referencias tan elogiosas como la que Bioy Casares hacía a estos libros de la Biblioteca Hernando daban cuenta de un estado de cosas más complejo, no remitible a la mera anécdota o casualidad. Además, cabe señalar, como detalle curioso, que también circuló una amena selección de las *Noches* a cargo de José María de Cossío, publicada en Buenos Aires en 1952 por Espasa Calpe. Mientras los filólogos, los especialistas, leían a Gelio como mera fuente de datos, algunos selectos lectores disfrutaban con sus historias y anécdotas. En todo caso, si atendemos ahora a las lecturas que Capdevila, Cortázar, Bioy y Borges nos proponen de Gelio, observamos que el primero se decanta por la biografía del autor y su valor ejemplar, el segundo se interesa por la faceta etimológica, la que deviene en literatura de creación verbal; el tercero tiende a una lectura vital, donde la miscelánea se constituye en sustancia de la escritura en libertad, propia de una miscelánea moderna; el cuarto, por su parte, enfoca su lectura hacia una vieja erudición que deviene en lo fantástico. Estas cuatro lecturas, consideradas en su conjunto, arrojan una idea de Gelio bien alejada de los estudios académicos. Si bien hoy día, gracias a importantes críticos como Marache y Holford-Strevens, se reivindica una nueva visión de Gelio, nuestro autor ha sido víctima del tópico positivista de no ser más que un mero compilador de datos. Sobre los indicios indicados, a partir de relaciones

¹⁷ F. García Jurado, *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios*, Madrid, 2008.

imprevistas y sutiles, es posible trazar una historia no académica de Gelio mediante las intensas lecturas que algunos de los más avezados lectores han hecho de él. A la hora de considerar las lecturas aquí recogidas en su conjunto observamos que cada autor moderno analizado ha expuesto su visión de Gelio a partir de una manera diferente de representación:

- Capdevilla se interesa por la PERSONA del autor antiguo
- Cortázar cita un TEXTO de las *Noches áticas*
- Bioy hace un COMENTARIO vital del libro
- Borges y Cortázar hacen una RELECTURA de la miscelánea: la antigua erudición como literatura fantástica, y la antigua etimología como moderna literatura de creación verbal

PERSONA, TEXTO, COMENTARIO y RELECTURA suponen aspectos complementarios de estos encuentros complejos que hemos planteado entre varios autores modernos con un autor antiguo. Debemos pensar que para nosotros, nuevos lectores, la literatura antigua es, ante todo, una forma de representación, un imaginario inacabable. Lo más inmediato es la representación del autor antiguo, sobre todo de su capacidad ejemplarizante para ubicar nuestra circunstancia presente. No en vano, esa representación personal de Gelio a cargo de Capdevilla es la que seguramente ha de situarse primero en el tiempo entre los ejemplos aducidos, ya que pertenece a los años 20. Después de la persona del autor nos representamos sus libros dentro del propio espacio literario y, una vez abiertos, leemos y citamos su textos: la biblioteca dentro del libro y la poética de la cita constituyen a menudo gratos solaces literarios. Es lo que hace Cortázar cuando recurre a la etimología de *persona* acudiendo, precisamente, a un texto de Gelio. Está claro que la lectura de un libro, si no nos deja indiferentes, nos lleva a su comentario o a su crítica. Pocos comentarios tan vitales sobre Gelio como el que de él hace Bioy Casares y creo que decir que un libro estimula nuestra imaginación y ganas de vivir es uno de los mejores elogios posibles que puede hacerse de él. Finalmente, desde un punto de vista más general, nos queda la conciencia de todo lo imaginado y lo leído, y esa conciencia implica, ante todo, ver ahora con nuestros propios ojos lo que en otro tiempo vieron con sus ojos los antiguos: un pasaje portentoso de Gelio se convierte en un relato fantástico para Borges, o una etimología feliz, aunque falsa, en un texto de creación verbal para Cortázar. Son facetas diversas, representaciones varias que los autores modernos hacen de un viejo autor. A cada uno le interesa, básicamente, un aspecto, y entre todos se configura un interesante calidoscopio.

TEORÍA RETÓRICA Y RETÓRICA DEL ERROR EN LA *ELECTRA* DE SÓFOCLES¹

M. CARMEN ENCINAS REGUERO
Universidad del País Vasco
mcarmenencinas@gmail.com

La presencia implícita en la *Electra* de Sófocles de una teoría retórica continuamente cuestionada no es un tema menor en la obra. A través de los errores que cometen los personajes, especialmente Electra, en la interpretación de unas pruebas retóricas voluntariamente manipuladas, el autor insta a una profunda reflexión, que afecta al valor de la retórica y de sus diferentes tipos de pruebas, a la dificultad de los seres humanos para comprender el mundo que los rodea y también, en concreto, a la interpretación de esta tragedia y de su mensaje.

tragedia griega / Sófocles / *Electra* / retórica / argumentación

It is not a minor matter in Sophocles' *Electra*, the implicit presence of a continuously questioned rhetorical theory. It is through the faults made by the characters, especially Electra, on the interpretation of rhetorical proofs which are voluntarily manipulated, that the author urges us to a deep reflection. This reflection influences the significance of rhetoric and of its different kind of proves as well as the difficulty of human beings to understand the world surrounding them. Moreover, it concretely affects the interpretation of this tragedy and its message.

greek tragedy / Sophocles / *Electra* / rhetoric / argumentation

Aunque la influencia del arte retórica en las obras tardías de Sófocles -no tanto en las tempranas²- es algo en mayor o menor medida admitido, considero que la relevancia real de este elemento en esas obras, así como su significación para la comprensión de las mismas, no han

¹ Este trabajo ha contado con la financiación del Gobierno Vasco, a través de una ayuda del Programa de Perfeccionamiento de Doctores en el Extranjero del Departamento de Educación, Universidades e Investigación y también con la del Ministerio de Educación y Ciencia a través de un proyecto de investigación subvencionado (HUM2006-07163). Así mismo, agradezco a la Dra. M. Quijada (Universidad del País Vasco) y al Dr. M. Hose (Ludwig-Maximilians Universität München) la ayuda que me han prestado con la atenta lectura de este trabajo y sus sugerencias al respecto. Este artículo es un desarrollo y ampliación de la comunicación titulada "Crisótemis y Electra. *Pisteis éntechnoi* y *átechnoi* en conflicto", leída en el XII Congreso Español de Estudios Clásicos (Valencia, 2007) (en prensa).

² Sobre la influencia del arte retórica en las obras sofocleas de época temprana, cf. ENCINAS REGUERO (2008).

sido valorados en su justa medida. En este trabajo me voy a centrar en el caso concreto de *Electra*³, porque esta tragedia plantea, en mi opinión, una reflexión implícita acerca de los distintos tipos de *písteis* o pruebas y, además, a través de ello invita a una valoración más amplia de la teoría y técnica retóricas y a una reflexión más profunda sobre el significado de la propia acción dramática de la obra.

Para realizar este estudio voy a tener en cuenta las sucesivas oposiciones que la obra establece entre Electra, de un lado, y Orestes, Crisótemis y Clitemnestra, de otro. Pero, sobre todo, aunque no exclusivamente, me voy a detener en dos pasajes fundamentales de la tragedia, a saber, la escena de mensajero protagonizada por el pedagogo, en la que éste anuncia la ‘muerte’ de Orestes, y la siguiente escena, en la que Crisótemis hace su entrada para dar a conocer el regreso del hijo de Agamenón a Argos. La yuxtaposición de estas dos escenas, tan similares y al mismo tiempo tan diferentes, así como la yuxtaposición de las diferentes reacciones que cada una de ellas provoca en la heroína, implican una profunda reflexión sobre los diferentes tipos de pruebas y de testigos y sobre la retórica en general.

La oposición en la caracterización de Electra y Orestes se hace explícita en el prólogo de la obra, formado por dos escenas, la primera protagonizada por Orestes y el pedagogo y la segunda por Electra. Desde este primer momento se advierte un contraste en la forma de actuar de ambos hermanos. Los versos finales de la *rhésis* inicial del pedagogo (vv. 15-22) muestran el modo de actuar que éste ha inculcado en el joven, basado en la reflexión previa a la acción (*λόγος* previo a *ἔργον*) y en la búsqueda del momento oportuno (*καιρός*)⁴, todo ello encaminado a la ejecución de la acción práctica. Este modo de actuar es corroborado a continuación en la *rhésis* de Orestes, cuando el joven enfatiza la certidumbre que tiene de la lealtad del pedagogo (vv. 23-4) para justificar que lo haga seguidamente partícipe de su plan; en el relato del mismo, además, se muestra inclinado a esperar el momento oportuno para iniciar la acción (*καιρός*, v. 39, 75).

³ Pese a que no se conoce con exactitud la fecha en que la *Electra* de Sófocles fue representada por primera vez, la obra se suele situar en la década de 410 a.C. Junto con *Filoctetes* y *Edipo en Colono* forma parte del grupo de obras tardías de Sófocles, mientras que *Áyax*, *Traquinias*, *Antígona* y *Edipo Rey* constituyen el de las obras tempranas.

⁴ Como SMITH (1989-90) pone de relieve, la palabra *καιρός* es empleada en siete ocasiones a lo largo de *Electra* (v. 22, 31, 39, 75, 1259, 1292, 1368) y se asocia con Orestes, ya sea porque él la emplee o porque lo haga otro personaje dirigiéndose a él. Basándose en la relación entre *καιρός* y *δίκη* hecha notar por Palmer (*apud* SMITH [1989-90:341 nota 2]) Smith defiende que este concepto es empleado en *Electra* de manera ambigua para introducir una cierta nota de horror ante la idea del matricidio.

En el caso de Electra, la constante en su caracterización son los lamentos, que se perciben antes incluso que su presencia en el escenario. A lo largo de toda la obra Electra se muestra lamentando su situación y reclamando venganza, y, por tanto, deseando también el regreso de su hermano, agente necesario de la misma. Ahora bien, cuando, tras el primer *thrénos* de Electra, entra en escena el Coro de mujeres, éstas defienden la moderación y ponen de relieve el exceso en el comportamiento de la muchacha, cuya actitud contrasta con la de Crisótemis y con la que le suponen a Orestes (vv. 137-43, 153-63, 213-20)⁵.

Ante la mención del nombre de éste, Electra hace referencia a la comunicación que ha mantenido con él a través de mensajeros. No obstante, la joven no confía en los mensajes recibidos, porque, en su opinión, se contradicen con el comportamiento de Orestes, quien, a pesar del dolor que dice sentir, no ha hecho nada, según cree ella, para ejecutar la venganza (vv. 168-72)⁶. Frente a la reflexión previa a la acción, que impera en el modo de proceder del joven, Electra se muestra inclinada a la acción inmediata, impulsada únicamente por el sentido de necesidad y justicia, sin matices ni adaptación a las circunstancias concretas. Sin embargo, lo cierto es que Orestes sí ha iniciado la venganza y, por lo tanto, desde este primer momento Electra está equivocada.

Más adelante, ante los reproches del Coro, Electra se apoya en su soledad y aislamiento para justificar sus continuados lamentos⁷; al hacerlo, utiliza una expresión con significativas resonancias (“Porque, ¿a quién, oh linaje querido, podría yo escuchar un consejo oportuno? ¿A quién que razone convenientemente [φρονοῦντι καίρια]?”⁸, vv. 226-8). Irónicamente, aunque con esta expresión Electra busca resaltar su aislamiento, la mención del término καίρια, después de que en el prólogo Orestes ha apelado insistentemente a la idea del καίρός, lo señala implícitamente a él⁹. Pero,

⁵ El Coro está formado por mujeres nobles de la ciudad (v. 129), es decir, forman parte de una comunidad política y quizás esto explica los reproches a Electra, pues, sin duda, los constantes lamentos de ésta no son beneficiosos para la *pólis*.

⁶ Son numerosos los momentos en los que Electra censura a otro personaje por no actuar de acuerdo con sus palabras. Lo hace con Orestes (vv. 168-72, 319), con Clitemnestra (v. 287) y también con Crisótemis (vv. 357-8). Para Electra este desacuerdo entre *érgon* y *lógos* es siempre algo negativo, que se opone a su propia forma de actuar. Sin embargo, como SCHEIN (1982:74) ha advertido, irónicamente el éxito de la venganza que ella tanto desea depende precisamente de ese desacuerdo.

⁷ Electra conoce la doctrina de la moderación, pero se siente obligada a ignorarla; cf. SHEPPARD (1918:84).

⁸ Sigo la traducción de ALAMILLO (1992 [repr. 1981]) y la edición de FINGLASS (2007).

⁹ Aunque SCHEIN (1982:73) no señala precisamente este ejemplo, sí que pone de relieve

además, es interesante también el empleo de φρονέω, con el que la heroína parece designar un pensamiento racional diferente al suyo.

Así pues, desde el primer momento se advierte un contraste entre los dos hermanos. Orestes es partidario de la reflexión antes de la acción y de esperar al momento oportuno para actuar con las mayores garantías posibles. Electra, en cambio, se consume en lamentos continuos, con los que cree dar honra al muerto, y se deja guiar únicamente por la emoción¹⁰.

Tras la *párodos*, Electra explica su postura en una *rhésis* (vv. 254-309), en cuyos versos finales reconoce que su modo de actuar no es ni σώφρων ni εὐσεβής (vv. 307-9). No es el único momento en el que la heroína defiende su actuación como la única posible en esas circunstancias, a pesar de ser, sin embargo, en sí misma censurable (cf. 616-21). Así, frente a Orestes, al que implícitamente se refiere con la expresión φρονοῦντι καίρια, Electra se muestra como un personaje carente de σωφροσύνη¹¹.

El contraste entre Orestes y Electra se podría explicar inicialmente en gran medida en función de las diferencias de género, pues Orestes se muestra inclinado a la acción práctica para la recuperación del poder político, mientras que Electra se recluye en el ámbito de los afectos más exaltados. Ahora bien, al introducir también una marcada diferenciación entre Electra y su hermana Crisótemis, Sófocles diluye esa oposición basada en el género y delimita la caracterización particular de la heroína¹².

el empleo en la *párodos* de otros términos utilizados previamente por Orestes en el prólogo. Así, la repetición de determinados conceptos en diferentes contextos y con distinto significado, conduce a una reflexión más profunda.

¹⁰ Como ya señalaba SHEPPARD (1918:81), la clave de la interpretación de la obra está en el cuidado con el que Sófocles distingue entre Electra, que sufre, y Orestes, que actúa. Por su parte, WOODARD (1964:164-8) analiza el prólogo en función de la diferenciación y contraste entre los hermanos y subraya la oposición en la presentación de ambos. Sobre todo, este autor (*ibid.*:174ss) considera que Orestes y Electra son emblemas de *érgon* y *lógos* respectivamente y que toda la obra desarrolla esta dualidad desde la inicial oposición hasta la coordinación final. A mi juicio, estas observaciones han de ser matizadas, pues, aunque Orestes representa la acción, se trata de una acción pragmática que espera las circunstancias oportunas y, aunque Electra representa el *lógos*, es un *lógos* que insta a una acción inmediata.

¹¹ Así, Sófocles establece el tema moral al comienzo del drama, antes de la aparición de Crisótemis, algo propio de él; cf. SHEPPARD (1918:84-5). Pero, además, es ese dilema de Electra de tener que actuar en contra de *sophrosýne* y *eusebeia* lo que forma la tragedia de este personaje en la obra.

¹² WOODARD (1964), sin embargo, considera esencial la división dual entre Orestes y Electra en función de su género. Así, este autor (*ibid.*:168) cree que de la dualidad entre lo masculino y lo femenino y las particularidades del mundo público y el doméstico, que se dan en el prólogo, pasamos después a la delineación de dos esferas opuestas de

El personaje de Crisótemis no aparece ni en *Coéforas* de Esquilo ni en la *Electra* de Eurípides, obras que desarrollan la misma temática que la que nos ocupa. El hecho de que Sófocles introduzca este personaje en la trama seguramente se puede explicar, en buena parte, por la afición de este autor a los contrastes¹³, pero también, en mi opinión, por la conveniencia dramática de delimitar el carácter heroico de Electra¹⁴.

Al igual que Orestes, también Crisótemis representa, frente a Electra, un razonamiento más meditado, que en su caso, de acuerdo con su género, conduce a la aceptación de las circunstancias y consecuentemente a la no acción. Es decir, la reflexión lleva a Orestes, personaje masculino, a la actuación y la venganza y a Crisótemis, personaje femenino, a la aceptación de su situación y al sometimiento a quienes son más fuertes y poderosos que ella. Frente a ambos Electra representa el lamento no contenido e irreflexivo, el exceso en el dolor y la falta de reflexión o razón aplicada a su comportamiento.

Pero el personaje al que de manera más brusca se enfrenta Electra es Clitemnestra. En el *agón* que ambas protagonizan la madre defiende y justifica su acción asesina contra Agamenón, a lo que responde la hija con una *rhésis* perfecta desde el punto de vista retórico, con la que se impone claramente a su adversaria¹⁵. En el diálogo que sigue, no obstante, Electra reconoce que, pese a todo, su modo de actuar es censurable (vv. 616-21)¹⁶ y su única justificación es la propia actuación de Clitemnestra, que genera un comportamiento análogo.

excelencia y heroísmo, basadas en una división entre acción externa y emoción interna.

¹³ La técnica de contrastar caracteres es muy del gusto de Sófocles y explica el cuidado con el que este autor elige y delinea también los personajes menores. WEBSTER (1969 [1936¹]:87-8) explica que esta técnica se retrotrae hasta Homero. Así, en *Iliada*, por ejemplo, Héctor y Andrómaca contrastan con Paris y Helena. También utilizan la técnica Esquilo y Eurípides, pero no la desarrollan tanto como Sófocles.

¹⁴ Al delinear sus personajes, especialmente los protagonistas, Sófocles no opta por reflejar el modo en que evolucionan en el tiempo. En su lugar, prefiere ofrecer un retrato profundo del personaje en un momento puntual dado y esto lo logra básicamente colocando a ese personaje en el mayor número posible de circunstancias diferentes, ante las que éste reacciona, permitiendo que el espectador aprecie nuevas facetas y matices de su carácter. Para más datos sobre la caracterización en la tragedia griega y concretamente en Sófocles, cf. GARTON (1957), EASTERLING (1977), SCODEL (2005:240-5).

¹⁵ Cf. ENCINAS REGUERO (2001-2).

¹⁶ A diferencia de Orestes, que sigue las indicaciones del oráculo recibido y no tiene dudas morales en ningún momento sobre su acción, Electra sí es consciente de la repercusión de sus actos y es esta conciencia lo que la convierte en un personaje trágico. Como SHEPPARD (1927:5-6) pone de relieve, Electra está desgarrada por los sentimientos contradictorios.

Si en la entrada¹⁷ de la tragedia Electra se muestra equivocada respecto a la valoración de Orestes, y si en la escena con su hermana queda patente la falta de propiedad de su actitud por lo que respecta a su género, en la escena con su madre Electra aplica su razón más depurada al servicio de una causa que sabe que es censurable. Es decir, cuando se deja llevar por el dolor y el lamento, llega a conclusiones equivocadas o contrarias a *sophrosýne* y, cuando utiliza la razón, lo hace para justificar una acción que reconoce reprochable.

En todo caso, estas tres escenas de oposición, ya sea yuxtapuesta por lo que se refiere a Orestes, o basada en el enfrentamiento directo por lo que hace a Crisótemis y, sobre todo, Clitemnestra, sirven para definir gradualmente la postura de Electra y su carácter.

Tras la escena con Clitemnestra, y cuando el carácter de Electra ha quedado ya suficientemente definido, hace su entrada en escena el pedagogo y anuncia la 'muerte' de Orestes¹⁸ en una *rhésis* que sigue todos los convencionalismos de las *rhéseis* de mensajero (vv. 680-763)¹⁹. Sobre todo, el pedagogo se presenta como testigo presencial de los hechos que narra, de manera que su testimonio, catalogable como una *pístis átechnos*²⁰, tiene un fuerte carácter persuasivo y consigue que tanto Clitemnestra como Electra crean firmemente en la noticia recibida.

Esta situación de engaño prepara la escena para el momento en que, a continuación, entra Crisótemis portando noticias 'felices' del exterior. La función de Crisótemis en esta escena es, en cierta medida, paralela -y, al mismo tiempo, antitética- a la función que acaba de desempeñar el pedagogo. Ambos entran en escena para anunciar noticias relativas a Orestes. El pedagogo es portador de funestas noticias para Electra, que a la postre se

¹⁷ Utilizo el término 'entrada', traducción del alemán *Eingang*, en su sentido técnico, esto es, como la parte de la tragedia griega formada por la unión de prólogo y *párodos*. Al respecto, cf. SCHMIDT (1971:1-3).

¹⁸ La escena del pedagogo es el punto central de la tragedia. Alrededor de ella se agrupan el resto de escenas de manera simétrica. SEGAL (1966:480) ofrece un esquema ilustrativo de ello. Unos años antes lo había hecho también BRANN (1957:103), quien, además, enfatizaba la presencia del pedagogo también al principio y final de la obra.

¹⁹ Como bien explica MARSHALL (2006:203), este discurso de engaño es pronunciado adaptándolo de manera consciente a la forma de un componente establecido de la tragedia griega, la *rhésis* del *ángelos*. Así, este discurso se convierte en una especie de demostración de cómo Sófocles cree que funciona el discurso de mensajero en la tragedia griega. Sobre esta *rhésis* véase, por ejemplo, GROTE (1997), GOWARD (1999:113-8), MACLEOD (2001:112-8), BARRETT (2002:132-67), MARSHALL (2006).

²⁰ Las pruebas o *písteis* retóricas se dividen en *átechnoi* y *étechnoi*, según la terminología aristotélica. Las primeras son las consideradas pruebas externas o ajenas al arte, en tanto que las segundas son las pruebas internas, que dependen por completo de la capacidad del orador (Arist., *Rh.* 1. 2, 1355b35-39).

mostrarán como lo contrario, en tanto que Crisótemis comunica buenas nuevas, que posteriormente rechazará en favor de otras más desdichadas. Todo esto intensifica los contrastes, los vaivenes emocionales y, en definitiva, el juego escénico. Pero, además, este juego de realidades y apariencias fomenta la reflexión sobre ese tema y pone al receptor de la obra en guardia frente a lo que está presenciando.

Por otra parte, tanto las noticias de Crisótemis como las del pedagogo se basan en un conocimiento adquirido, según sus palabras, en calidad de 'testigo presencial'. Sin embargo, esta característica, un rasgo esencial de los mensajeros en la tragedia griega, es en ambos casos cuestionable, y este hecho parece emplearse para instar a una reflexión sobre la validez del testimonio como prueba.

Efectivamente, el pedagogo se presenta como un μάρτυς o testigo visual²¹, lo que, en sentido estricto, es una *pístis átechnos*²². De hecho, es la más relevante de las *písteis átechnoi*, según se desprende de las oposiciones que se encuentran en algunos pasajes del s. V a.C., como, por ejemplo, Esquilo, *Euménides* 485-6²³. No obstante, el testimonio del pedagogo es falso y ha sido creado en función del criterio de lo *eikós*, lo que lo acerca al ámbito

²¹ En realidad, el pedagogo se presenta como testigo presencial de los hechos que narra de manera indirecta, a través de los detalles que llenan su discurso. Sólo se presenta de manera explícita como testigo presencial al final del relato (vv. 761-3). En esto el pedagogo se diferencia de otros mensajeros, que efectivamente narran algo presenciado de manera directa y que, por lo general, lo explicitan de esa manera al comienzo de su *rhêsis*. Ahora bien, es interesante destacar que en el comienzo del relato de mensajero éste sí que utiliza alguna forma verbal en primera persona del singular (680: *κἀπεμπόμεν, φράσω*; 688: *λέγω*; 689: *οἶδα*), aunque éstas pertenecen fundamentalmente a verbos de 'decir' o 'saber', más propios de un relato ficticio.

²² Anaxímenes menciona dentro de las *písteis átechnoi* cuatro pruebas, a saber, las opiniones del orador, los testigos, los juramentos y las declaraciones mediante tortura (*Rh. Al.* 7. 2-3, 1428a23-24). Aristóteles, por su parte, incluye las leyes, los testigos, los contratos, las confesiones bajo tortura y los juramentos (*Rh.* 1. 15, 1375a24-25).

²³ La división teórica entre *písteis átechnoi* y *éntechnoi* se conocía ya, sin duda, en el s. V a.C., pues ya en ese momento es empleada en la práctica, por ejemplo en la *Electra* de Sófocles, como vamos a ver, e incluso expuesta de manera casi teórica en autores como Esquilo (*Eu.* 485-6) o Antífonte (2.1.9, 2.1.10, 2.3.9, 5.81, 6.30). Tras analizar los discursos de Antífonte, GOEBEL (1983:25-6) llega a la conclusión de que para este autor los elementos de pruebas son los testigos y los *λόγοι*. La función de los primeros consiste en establecer los hechos externos del caso; los segundos, en cambio, ofrecen una explicación de lo sucedido, que, para ser convincente, debe adaptarse a lo probable. Esto muestra que la antítesis entre pruebas artificiales y naturales era ya conscientemente articulada en el s. V a.C.

de las *písteis éntechnoi*²⁴.

En el caso de Crisótemis la situación es diferente. Ella también se presenta como testigo presencial, pero no tanto de un suceso o acción, cuanto de una situación determinada (la presencia de unas ofrendas sobre la tumba de su padre), y a partir de ahí realiza una deducción racional. Es decir, sus *písteis* son *éntechnoi*, aunque ella intente presentarlas como *átechnoi*.

Esta situación, en la que dos personajes buscan la persuasión aferrándose a una *pístis átechnos* que en sentido estricto no lo es, parece poner de manifiesto una preferencia o mayor credibilidad conferida a las *písteis átechnoi* frente a las *éntechnoi*; pero, dada la situación concreta de esta tragedia, donde esas pruebas están manipuladas, también se previene frente a esa preferencia y se muestra que toda *pístis*, incluso la aparentemente más fiable, es susceptible de manipulación.

Por otra parte, si las noticias que portan el pedagogo y Crisótemis acerca de Orestes son muy distintas, también la reacción de Electra en ambos casos lo es, pues, aunque cree al pedagogo sin vacilar, ante Crisótemis deja ver de inmediato su escepticismo (vv. 879-80).

El problema esencial para Electra parece ser la fuente del conocimiento de Crisótemis (“¡Ay, desventurada! ¿Y a qué mortal le has oído esta noticia como para tener esa excesiva confianza?”, vv. 883-4). El modo en que pregunta al respecto, como bien ha señalado Finglass, es despectivo. “Electra assumes that Chrysothemis’ account is only second hand; ironically, however, her contempt for her sister’s news itself arises from her own all too quick belief in a story which she has heard”²⁵.

Ante la desconfianza de Electra, Crisótemis se presenta enfáticamente como un testigo presencial, cuyo conocimiento emana de algo percibido directamente por ella a través de sus sentidos (“Yo confío en esta noticia, porque he visto claras señales por mí misma y no por medio de otro”, vv. 885-6). El empleo de un verbo de ‘ver’ (ἰδοῦσα, v. 886) y la expresión σαφή σημεῖα enfatizan la seguridad e infalibilidad de las pruebas.

²⁴ En ocasiones se ha sostenido que las *písteis átechnoi* no son susceptibles de manipulación racional, al contrario que las *éntechnoi*. También se ha dicho que éstas son anteriores a éstas e implican un desarrollo retórico aún más primitivo y menos evolucionado. Esta postura, sin embargo, está ya ampliamente superada y no son pocos los autores que así lo manifiestan. GAGARIN (1990:24-6) insiste en que las *písteis átechnoi* cumplen la misma función que las *éntechnoi*, con la diferencia de que las segundas son consideradas generales y las primeras específicas del caso, pero en ambos supuestos la manipulación toma la forma de argumento racional. No hay tampoco señal de que las *písteis átechnoi* sean históricamente anteriores a las *éntechnoi*.

²⁵ Cf. FINGLASS (2007:377).

No obstante, a partir de aquí Crisótemis apoya su argumentación en *písteis éntechnoi*, en tanto que Electra sigue aferrada a la *pístis átechnos* aportada por el pedagogo. Así, en la escena entre las hermanas cada una de ellas representa uno de los dos tipos de prueba que la retórica distinguía.

Efectivamente, tras el diálogo inicial, en el que ambas pugnan por mostrar que las *písteis átechnoi* están de su parte, las posiciones se separan cuando Crisótemis, en la *rhésis* que sigue (vv. 892-919), presenta una argumentación claramente basada en pruebas *éntechnoi*. Esta *rhésis* se divide en dos partes (vv. 892-904 y 905-915)²⁶, seguidas de un epílogo (vv. 916-9). Y en cada una de esas dos partes Crisótemis ejemplifica un modo de argumentar a partir de *písteis éntechnoi*, concretamente recurre al razonamiento basado en signos físicos y al que emana de lo probable o *eikós*.

Como Aristóteles explica en su *Retórica*²⁷, mientras que las *písteis éntechnoi* se dividen en tres grupos, a saber, las que derivan del *éthos*, del *páthos* y del *práigma*, los métodos para obtener argumentos en cada uno de estos ámbitos son esencialmente dos: el ejemplo y el entimema. Y las fuentes a partir de las cuales se pueden elaborar esos argumentos son lo verosímil (*εἰκός*) y los indicios o signos (*σημεῖα*), ya sean éstos necesarios (*τεκμήρια*)²⁸

²⁶ Los vv. 905-6 forman, en realidad, una transición entre la primera y la segunda parte. La primera termina en el v. 904, en el que Crisótemis, por vez primera, menciona su deducción de que Orestes ha regresado. La segunda comienza propiamente en el v. 907, donde la expresión *καὶ νῦν* marca el cambio de argumentación, así como el verbo *ἐξεπίσταμαι*, que implica un contraste con los verbos de 'ver' que proliferan en la primera parte del discurso.

²⁷ Los dos manuales retóricos más antiguos que conservamos son la *Retórica* de Aristóteles y la *Retórica a Alejandro*, atribuida a Anaxímenes de Lámpsaco. Ambas obras datan del s. IV a.C., aunque seguramente recogen, al menos en parte, las enseñanzas del siglo anterior. Pese a que es una cuestión debatida dónde situar el nacimiento del arte retórico, éste se localiza tradicionalmente en Siracusa ca. 465 a.C. (Cicerón, *Brutus* 12. 46-48) y se vincula a las aportaciones de Córax y Tisias. La retórica siracusana debió de implicar todavía un desarrollo primitivo de la *téchne*, pero al llegar a Atenas el desarrollo de ésta aumentó al convertirse en objeto de interés de los sofistas, entre quienes destacan Protágoras y Gorgias. El último descubre la magia del discurso y los recursos del estilo, comprendiendo la fuerza persuasiva de la emoción que hace del orador un *psychagogós*; el primero establece un método de discusión y revela los cimientos dialécticos de toda argumentación. Pero en términos generales los sofistas en su conjunto hicieron una aportación fundamental al desarrollo de la retórica, ya que suscitaron interrogantes sobre problemas sustanciales acerca del ser humano y, además, demostraron que no siempre hay respuestas absolutas para esos problemas, con lo que justificaron el argumento de probabilidad y la necesidad del mismo. Sobre la retórica anterior a los primeros manuales conservados, cf. NAVARRE (1900).

²⁸ El significado de los términos *semeíon* y *tekmérion* en la primera teoría retórica

o no necesarios (ἀνώνυμα) (*Rh.* 1. 2, 1357a31-1357b7; cf. *Rh.* 2. 25, 1402b13-24). Así, tanto lo *eikós* como el *semeïon* se enmarcan dentro de las pruebas *éntechnoi* -también en Anaxímenes es así-, aunque la argumentación que deriva de lo *eikós* se concibe como una argumentación deductiva, mientras que la que deriva del *semeïon* es esencialmente una argumentación inductiva²⁹.

Pues bien, en la *rhésis* bipartita que Crisótemis pronuncia en esta escena, quedan ejemplificados esos dos tipos básicos de *pístis éntechnos*. Y en este caso ambos razonamientos conducen a la misma conclusión, el regreso de Orestes.

La primera parte del discurso, que es la propiamente narrativa, se introduce con un verbo de 'ver' (κατειδόμην, v. 892), que remarca la calidad de testigo presencial de la oradora. A través de su relato en primera persona Crisótemis describe lo que vio al llegar junto a la tumba de su padre, a saber, leche y flores, restos de una ofrenda, y también un bucle, que inmediatamente le hizo pensar en Orestes ("me pareció ver en esto una señal [τεκμήριον] del más querido de todos los mortales, Orestes", vv. 903-4).

De un lado, destacan en esta primera parte de la *rhésis* los verbos de 'ver', que insisten en esa idea de que Crisótemis es un testigo presencial de lo que cuenta (v. 892: κατειδόμην; 894: ὄρῶ; 897: ἰδοῦσα y περισκοπῶ; 899: ἐδερχόμεν; 900: ὄρῶ; 902: εἶδον; 904: ὄρᾶν) y que contrastan sustancialmente con la situación que se da en la *rhésis* del pedagogo. El pedagogo es el personaje que cumple con la función dramática del mensajero en esta tragedia; a él le corresponde, por tanto, el empleo enfático de estos verbos de 'ver', la mayoría de ellos, además, en primera persona. Sin embargo, la ausencia de esos verbos en su relato apunta implícitamente a la existencia de algo raro en ese mensajero y la atribución enfática de los mismos a Crisótemis en esta escena, compuesta, en mi opinión, como espejo distorsionante de la anterior y como claro punto de comparación, señala en la misma dirección.

Por otro lado, el rizo de pelo, que es lo único que hasta este momento conduce a la identificación de Orestes, es designado en esta narración como *tekmérion* (v. 904), ya que no remite de manera obvia a esa identidad concreta³⁰. Hasta aquí las pruebas de Crisótemis evidencian simplemente que

conservada, la del s. IV a.C., no coincide con el significado que los mismos conceptos tienen en el siglo anterior. Al respecto, cf. GOEBEL (1983:13-55), ENCINAS REGÜERO (2009).

²⁹ Sobre la diferencia entre *eikós* y *semeïon*, cf. GRIMALDI (1980:389-90 y 396-7).

³⁰ El *semeïon* parece designar en el s. V a.C. un signo obvio, en tanto que el *tekmérion* implica un empleo más sutil de la probabilidad; cf. GOEBEL (1983:13-55), ENCINAS REGÜERO (2009).

alguien ha rendido honores en la tumba de Agamenón, pero no queda claro en modo alguno que esa persona haya sido precisamente Orestes.

Pero al razonamiento basado en indicios físicos y que lleva a una conclusión aún no muy firme le sigue en la segunda parte de la *rhésis* un razonamiento lógico basado en un perfecto proceso de planteamiento y eliminación de sucesivos *eikóta*³¹, que conduce a Crisótemis a confirmar con la razón lo que antes intuía a partir, sobre todo, de los sentidos. Y así, con esta *rhésis* impecablemente racional Crisótemis llega a la conclusión cierta de que Orestes ha regresado a su tierra natal.

Tras la *rhésis* de Crisótemis, sin embargo, Electra reitera su desconfianza y Crisótemis nuevamente enfatiza su cualidad de testigo presencial (vv. 920-3), como si el apoyo de una prueba *átechnos* fuera necesario para la defensa de una prueba *étechnos*.

Ahora bien, la situación se complica porque inmediatamente a continuación Electra anuncia a su hermana la muerte de Orestes (vv. 924-5), una noticia en la que ella confía porque cree habérsela escuchado a un testigo directo de los hechos. Recordemos que anteriormente (vv. 883-4) Electra cuestionaba el conocimiento de su hermana por ser de segunda mano. Pues bien, ahora es ella la que ofrece un relato de segunda mano. La diferencia es que Crisótemis sí la cree.

Tenemos así en este pasaje tres tipos de testigos o mensajeros: el testigo presencial que cuenta 'lo que ha visto', el testigo presencial que expone su interpretación subjetiva elaborada a partir de lo que ha visto y el testigo no presencial, cuyo relato es una reproducción del relato de un 'testigo presencial'.

Inviertiendo los roles del comienzo de esta escena (vv. 883-4), al oír el anuncio de la muerte de su hermano, Crisótemis pregunta por el origen del conocimiento de Electra ("¡Ay de mí, infortunada! ¿A qué mortal has escuchado esto?", v. 926), que no es otro que el relato de alguien que 'estaba presente' cuando los hechos sucedieron (v. 927). Esto es suficiente para Crisótemis. El más fiable de los tres tipos de testimonios señalados es el que procede del testigo que narra objetivamente los hechos presenciados, que es lo que se supone que ha hecho el pedagogo, y por eso es su noticia, transmitida indirectamente por Electra, la que se impone a todo lo demás. Sin embargo, el pedagogo no es un verdadero testigo presencial y su noticia es falsa. Así, un relato falso logra imponerse sobre un deducción racional perfectamente

³¹ Aunque no hay un elemento textual que indique la presencia en este pasaje de un argumento de *eikós*, creo que se puede defender su existencia. A diferencia de la oratoria, en la tragedia sofoclea el término *eikós* no se emplea en su sentido técnico y no se vincula con un argumento de probabilidad. Esto no implica, no obstante, que no existan argumentos de probabilidad en esas obras. La cuestión es que su presencia no está formalmente marcada.

elaborada y, además, cierta.

Cuando, a continuación, Electra ofrece otra posible explicación para dar cuenta de lo que Crisótemis vio (“Yo mejor pienso que alguien las depositó como recuerdo de la muerte de Orestes”; vv. 932-3), ésta abandona definitivamente su interpretación. La deducción de Crisótemis se basaba en un sencillo proceso de plantear y eliminar sucesivas posibilidades hasta llegar a la única que le parecía aceptable: el regreso de Orestes. Pues bien, Electra destruye toda la verosímil -y cierta- argumentación de Crisótemis tan sólo con proponer una nueva y plausible posibilidad. El argumento de *eikós*, prueba *éntechnos* por excelencia, le ha servido a Crisótemis para llegar a la verdad, pero no le sirve para aferrarse a ella y defenderla frente a los ataques externos. De hecho, la extrema adaptabilidad de este argumento, su característica más importante, es lo que al mismo tiempo mina su valor.

Así, en el enfrentamiento entre las *písteis éntechnoi*, presentadas por Crisótemis, y las *átechnoi*, representadas inicialmente por el pedagogo y reproducidas posteriormente por Electra, estas últimas se imponen. Y esto es así, entre otros motivos, porque existe otra manera *éntechnos* de explicar lo que Crisótemis vio. Es decir, es la adaptabilidad de las *písteis éntechnoi* y su posibilidad de ser creadas a partir de la nada en cualquier contexto o circunstancia y al servicio de cualquier postura, lo que las hace estar sometidas a las *písteis átechnoi*, mucho más estables y difíciles de refutar, incluso aunque, como en este caso, sean falsas.

La defensa de las pruebas *átechnoi* y las *éntechnoi* por parte de Electra y Crisótemis respectivamente está, además, en consonancia con la caracterización de las muchachas. Crisótemis emplea pruebas *éntechnoi*, que se caracterizan por ser más adaptables, lo que coincide con la propia inclinación de la joven a adaptarse a las circunstancias. Electra, en cambio, se aferra a las *písteis átechnoi*, más inmutables, del mismo modo que también ella se mantiene firme en sus convicciones. Sin embargo, las pruebas de Electra están equivocadas. ¿Quiere esto decir que también Electra lo está en su modo de proceder? La obra nos impele a mirar más allá de las apariencias. ¿Implica esto que también debemos hacerlo en el caso de Electra y de la acción que ella defiende? O, circunscribiéndonos a la cuestión de la teoría retórica, ¿significa esto que las más inmutables *písteis átechnoi* deben ser cuestionadas tanto como las *éntechnoi*?

Lo cierto es que Electra se equivoca una vez más. En el diálogo lírico de la *párodos* desconfía del contenido de los mensajes de Orestes, porque éste, en su opinión, no se adapta a las acciones de su hermano. En la escena con Crisótemis, en cambio, su error parte del hecho de que el mensajero en persona, el pedagogo, ha faltado a la verdad. Es decir, Electra cree al pedagogo a pesar de que su mensaje es falso, pero desconfía de Orestes y de Crisótemis,

pese a que éstos transmiten información cierta.

La figura del pedagogo, por ser el representante en la tragedia del tradicional ἄγγελος, está revestida de unas características que hacen su relato creíble, características que no poseen ni Orestes ni Crisótemis, lo que implica que Electra se cuestione más seriamente la función de éstos como transmisores de una información. Así, utilizando las convenciones de la tragedia, Sófocles insta a una reflexión más profunda sobre su función concreta. Pero, además, por medio del personaje del *ángelos*, cuya función específica es la transmisión de información, este autor parece sugerir una reflexión sobre los problemas inherentes a la comunicación.

Al contrario que con Orestes y Crisótemis, en el caso del enfrentamiento con Clitemnestra, Electra no está equivocada, pero reconoce explícitamente estar actuando de forma errónea llevada por el mal comportamiento de Clitemnestra. Así pues, o se equivoca inconscientemente por interpretar mal o por creer a quien miente o actúa mal conscientemente pensando que no le queda otra opción. Electra es en esta tragedia reiteradamente un personaje que de una u otra manera se equivoca.

Ahora bien, aunque Electra esté en un error, en la escena con Crisótemis su visión se impone a la de su hermana, que está en lo cierto, lo que subraya la ironía de la obra y potencia la reflexión sobre los medios y fines de la retórica.

Y así llegamos al enfrentamiento final entre las muchachas, un momento clave en la tragedia. Las dos hermanas creen que Orestes ha muerto. Sus esperanzas de revancha se han desvanecido. Ahora bien, las reacciones de ambas son nuevamente distintas. Electra le propone a Crisótemis cumplir la venganza por su cuenta; ésta se niega, consciente de sus limitaciones.

Las palabras de Crisótemis, similares a las de Ismene en *Antígona*, son antiheroicas, pero son propias de su género y de su situación y muestran su pragmatismo y su comprensión de la situación real en la que ambas se encuentran. Las palabras de Electra, por el contrario, están llenas de heroísmo, pero, dados los precedentes, ¿no podemos quizás entender que nuevamente Electra está equivocada y que esto es un exceso en la acción similar a su exceso en los lamentos?

La oposición entre las hermanas es radical. La una defiende una visión idealista y la otra se inclina por razones mucho más pragmáticas. El encuentro es imposible. Ahora bien, hay varios puntos en su diálogo que creo que merece la pena destacar aquí. De un lado, en el v. 1039 Electra reconoce con extrañeza que su hermana está equivocada a pesar de hablar bien. Así, diferencia entre el uso del lenguaje y el contenido del mismo (en cierto modo Electra hacía lo mismo con Orestes en la entrada de la tragedia). Crisótemis (v. 1040) le responde que es ella la que ha caído en ese error. La joven se refiere al deseo de Electra de acometer personalmente la venganza, pero realmente no

podemos dejar de entender que el error de Electra es mucho más amplio, pues al escuchar al pedagogo no supo diferenciar entre lenguaje y contenido, como ahora sí ha hecho con Crisótemis y anteriormente sí hizo con Orestes, sino que se dejó engañar por sus falsas pero verosímiles palabras. Pero, además, la idea de hablar bien aunque transmitiendo un contenido equivocado se podría aplicar no sólo a lo que hizo el pedagogo, sino también a lo que ha hecho la propia Electra, que por su manejo superior del lenguaje ha conseguido que Crisótemis abandone la verdad en favor de un hecho falso (la muerte de Orestes). Electra es capaz de distinguir entre apariencia y realidad, entre palabras y contenido, pero su aplicación concreta de esa capacidad la aleja de la verdad, en lugar de acercarla a ella.

La joven se muestra capaz de enjuiciar críticamente las noticias recibidas de Orestes y hace lo mismo con la información transmitida por Crisótemis. Su gran error, el momento en el que se muestra incapaz de juzgar crítica y racionalmente un mensaje, se produce con el pedagogo. Sófocles parece enfatizar la necesidad de cuestionar a este personaje y lo que simboliza. El mensajero representa el testimonio presencial, prueba *átechnos* por excelencia, que en esta obra aleja del conocimiento, lo que implica un cuestionamiento de este tipo de *písteis*. Por otro lado, el mensajero cumple una función esencial en la tragedia y esa función también es cuestionada. Marshall³² apunta al hecho de que la *rhésis* del pedagogo implica una reflexión sobre estos discursos. Yo creo que es toda la obra la que insta a reflexionar sobre la función del mensajero y de su mensaje, tanto en el nivel de las convenciones dramáticas, como en el nivel de la teoría retórica.

Por otra parte, Crisótemis reconoce en esta escena de algún modo la justicia última en las acciones de Electra (vv. 1041-2), pero aun así cree que eso no es suficiente justificación. Esto nos recuerda las palabras de Electra tras el enfrentamiento con Clitemnestra (vv. 616-21). Allí la heroína reconocía que sus acciones eran deshonorosas, pero creía que no le quedaba otra manera de responder a las acciones también censurables de su madre. Aquí Crisótemis, en cambio, cree que, aunque lo que Electra propone puede ser justo, no siempre lo justo es bueno. Electra se ve arrastrada a hacer lo que considera condenable; Crisótemis, llevada por la razón, se niega incluso a hacer lo que considera justo³³. La distancia que separa a las hermanas es absoluta, como lo es la que separa las dos diferentes maneras de actuar de Electra y Orestes. El modo de actuar de Electra sólo se equipara al de Clitemnestra, la asesina cuyas acciones ella -y también la tragedia- claramente censura³⁴.

³² Cf. MARSHALL (2006).

³³ Como FINGLASS (2007:421) afirma, "a just act, for all its justice, may still be shameful or otherwise detrimental to its perpetrators".

³⁴ Cf. SEGAL (1966:499-501) sobre las semejanzas e inversión de valores entre Electra y

En el v. 1098 entra en escena Orestes, simulando ser un enviado que porta la urna con los restos mortales del hijo de Clitemnestra. Puesto que Electra está en escena (este personaje se mantiene presente en escena prácticamente desde su aparición en el prólogo hasta el final de la tragedia)³⁵, es ella la que recibe primeramente la urna. Ésta es designada indirectamente como *tekmérion* y se califica explícitamente como visible (ἐμφανῆ τεκμήρια, v. 1109). Además, Orestes utiliza un verbo de 'ver' (vv. 1113-4) para enfatizar la fuerza de la urna como prueba. Sin embargo, esto es engañoso porque lo que se ve, la urna, no indica necesariamente la conclusión (que contiene los restos de Orestes). Así, al igual que anteriormente la obra instaba a la reflexión sobre la valoración de los testigos, aquí parece ponernos en guardia respecto a determinados tipos de prueba y al uso que se hace de ellos.

La designación de la urna como *tekmérion* recuerda los otros dos pasajes en los que este término ha sido empleado (v. 774, 904). En el v. 774 Clitemnestra utiliza este concepto en alusión al mensaje del pedagogo³⁶, que constituye una prueba creíble de la muerte de Orestes. En el v. 904 Crisótemis lo utiliza en alusión al rizo de pelo que ha encontrado sobre la tumba de Agamenón y que la ha llevado a pensar en Orestes. Aquí, en el v. 1109, *tekmérion* es la urna, que, según cree Electra, contiene los restos de su hermano. Es decir, Clitemnestra, Crisótemis y Electra reciben, cada una en su momento, un *tekmérion* relacionado con Orestes, pero el modo en que reaccionan ante él es diferente.

Clitemnestra y Electra actúan de un modo similar. Ellas aceptan el *tekmérion* tal como se les presenta; no van más allá, sino que confían en esa prueba, que resulta ser falsa. Crisótemis, en cambio, pasa de ese nivel a otro dominado más claramente por la deducción racional y es el conjunto de pruebas que confluyen en un resultado único lo que le permite alcanzar el conocimiento.

Electra no advierte el engaño y en la escena con Orestes, que se presenta como un mensajero, al igual que hacía el pedagogo, cree en el *tekmérion* que éste le ofrece. De hecho, la conclusión a la que llega es que la muerte de su hermano, a partir de esas pruebas, es ya algo σαφές (v. 1115). Ella no sabe interpretar las *písteis*, pese al magnífico empleo de la retórica del que hace gala en su escena con Clitemnestra y también en otros momentos de la tragedia. Así, Sófocles parece querer llamar la atención de la audiencia sobre un hecho

Clitemnestra.

³⁵ Electra sale de escena en el v. 1383 para volver a entrar inmediatamente tras un breve *stásimon* coral (v. 1384-97) en el v. 1398.

³⁶ JONG (1994) defiende la posibilidad de que el término *tekmérion* se aplique aquí al relato del mensajero.

que, sin duda, sería de gran significación en su época, a saber, que ser capaz de controlar los mecanismos del discurso retórico no implica necesariamente ser capaz de entender adecuadamente la realidad ni saber valorar con precisión las *pisteis* recibidas. Y ése es un gran peligro.

La urna, por supuesto, provoca nuevamente los lamentos de la heroína. Son esos lamentos precisamente los que permiten a Orestes identificar a su hermana. La situación lo mueve a revelar su identidad a través de un indicio físico, un anillo de su padre. Orestes utiliza de nuevo un verbo de 'ver' y también el concepto *saphés* (vv. 1223-4), con el que quiere remarcar la seguridad de su afirmación. Pero no podemos evitar que resuene aún irónicamente el eco del v. 1115, en el que Electra ha utilizado el mismo término para expresar su seguridad sobre la muerte de su hermano. No obstante, la joven cree a Orestes, mostrando así que una prueba física sólida se impone a cualquier testimonio, aunque sea 'presencial'.

La *anagnórisis* entre los hermanos, y posteriormente entre Electra y el pedagogo, provoca, por supuesto, la alegría sin límites de la muchacha, una alegría que el pedagogo considera inoportuna en ese momento. El lamento de Electra se ha mostrado desde el principio como su única opción ante la ausencia de una venganza efectiva. Ella se ha quejado en la entrada de la tragedia de la falta de acción por parte de Orestes. Sin embargo, cuando llega el momento de esa acción, Electra continúa con su exceso de afectividad, dilatando la ejecución de la venganza. La escena del prólogo en la que se quejaba de la tardanza de Orestes contrasta así con esta escena, previa al desenlace, en la que es ella precisamente quien dilata el final ansiado.

A partir del v. 1398 asistimos a la escena final de la venganza, ejecutada primero en Clitemnestra y después en Egisto. Cuando éste entra en escena, después de que el asesinato de la reina se ha consumado, interroga a Electra acerca de las noticias que ha recibido sobre la 'muerte' de Orestes. Egisto quiere asegurarse de la veracidad de esa información ("¿Y anunciaron que está verdaderamente muerto?", v. 1452). Electra responde de manera ambigua ("No, pero lo demostraron con algo más que palabras", v. 1453). En su respuesta Egisto acentúa la importancia de saberlo de manera segura ("¿Nos es posible, entonces, saberlo con certeza? [πάρεστ' ἄρ' ἡμῖν ὥστε κάμφανῆ μαθεῖν;]", v. 1454). Cuando, a continuación, Electra le dice que es posible incluso verlo (v. 1455), Egisto lo cree.

Irónicamente Egisto emplea el adjetivo ἐμφανής, como poco antes hacía Electra para designar la urna con los supuestos restos de Orestes. Igual que allí, también aquí ese concepto alude a algo que, aunque es visible, no se corresponde con la realidad. Electra creía ver la urna con los restos de Orestes, pero lo que veía en realidad era una urna con ciertos restos. Egisto aquí cree ver el cuerpo de Orestes, en función de las noticias que ha recibido, pero

finalmente descubre que lo que está viendo es realmente el cuerpo de Clitemnestra. Las pruebas visibles demuestran lo contrario de lo que él esperaba y lo llevan a su muerte.

Lo visible es generalmente lo más fiable, pero Sófocles nos avisa en esta tragedia del peligro, porque no siempre vemos lo que creemos ver y porque la interpretación de lo que vemos está condicionada por la información que se nos ha transmitido y consecuentemente por lo que creemos saber, como les sucede a Electra y a Egisto.

Aunque el ejecutor de la venganza es Orestes, las palabras de Electra muestran una crueldad mayor. Él cumple con la venganza, como su situación requiere; ella, en cambio, hace gala de una dureza que sorprende. Es ella la que incita a Orestes a herir repetidamente a Clitemnestra (v. 1415) y la que lo impele a matar a Egisto sin dejarle hablar para después entregar su cuerpo a los animales (vv. 1483ss). El exceso de lamentos del comienzo de la obra, continuado en un exceso en la acción al querer realizar ella en persona la venganza, se consuma finalmente en un muy significativo exceso en la violencia.

La tragedia termina con Orestes y Egisto entrando al interior, donde Orestes ha de matar al usurpador y hacerse con el cetro de su padre. La imagen de los dos hombres entrando en el palacio ilustra gráficamente el cambio de poder³⁷. Electra, en cambio, no ha actuado movida por esa causa y permanece fuera.

A lo largo de la obra Orestes no se cuestiona las implicaciones morales de su acción, porque para él es una acción estrictamente política y resulta legítimo querer derrocar a los usurpadores del trono para hacerse con el poder de su padre³⁸. Tampoco la obra parece censurar especialmente la acción de Orestes; sin embargo, el proceder de Electra es mucho más cuestionado. Sus equivocaciones en la valoración de las pruebas y testimonios que recibe, el reconocimiento de que su actuación es tan censurable como la de su madre o las semejanzas que en ocasiones parecen dibujarse entre ella y su víctima, Clitemnestra, nos llevan a preguntarnos por la legitimidad de su acción.

Al contrario que Orestes, Electra no actúa guiada por motivos políticos, sino que, más bien, lo hace movida por criterios morales, y dentro de ese

³⁷ El tono político con el que termina la obra está en consonancia con el comienzo de la misma, donde el pedagogo describe el territorio sobre el que Orestes habrá de gobernar. Estos dos pasajes marcadamente políticos encuadran una obra donde la relevancia de las acciones para la *pólis* no es especialmente acentuada. Esta cuestión, me refiero al significado de la *pólis* en esta tragedia concreta, ha sido muy discutida. Véase, por ejemplo, FINGLASS (2005).

³⁸ Para BOWMAN (1997:143) la transferencia del poder político es el tema central de *Electra*. En mi opinión, en cambio, es sólo un tema colateral.

ámbito le resulta imposible no entrar en consideraciones acerca del significado de su acción (el matricidio) y de lo que ésta implica. A esas consideraciones, no obstante, antepone la lealtad inquebrantable a su padre, su empeño inamovible en cumplir con lo que cree que le corresponde o su defensa hasta las últimas consecuencias de una acción que juzga necesaria, aun a sabiendas de que es tan censurable como aquella a la que responde.

Pero la tragedia pone de relieve en repetidas ocasiones que Electra está equivocada. Si esto es así, ¿qué pretende decirnos Sófocles? De un lado, la falta de medida de Electra en la expresión de sus afectos es censurada abiertamente en la obra y también implícitamente por el contraste entre ella y los demás personajes, sobre todo Crisótemis. De otro lado, está la cuestión más sutil de la defensa retórica que hace Electra de su postura. Su correcto manejo de la técnica retórica le permite imponerse dialécticamente a sus interlocutores; no obstante, la aleja de la verdad.

La teoría retórica implícita a lo largo de toda la tragedia se muestra pieza fundamental para entender la obra. El modo en que Sófocles pone en entredicho la tradicional mayor fiabilidad de las pruebas externas, aparentemente menos manipulables, parece ensalzar la razón como criterio supremo de verdad. Pero al mismo tiempo, al mostrar cómo la argumentación deductiva puede servir a cualquier argumento, incluso al que nos aleja de la verdad, Sófocles llega a un cuestionamiento absoluto de todos los medios de persuasión.

Electra utiliza un metalenguaje que remite en numerosas ocasiones implícitamente al campo de la retórica y que parece impulsar al espectador (o lector) a una reflexión acerca de la validez de los distintos tipos de pruebas. Esto no es extraño en este momento de triunfo absoluto de la retórica. Así también, por ejemplo, en una fecha no muy alejada Antifonte hace algo similar en su *Tetralogía Primera*, donde se halla inserto un metadiscurso sobre el valor de los argumentos de probabilidad³⁹.

De un lado, la tragedia parece poner de relieve la diferencia entre apariencia y realidad y apuntar a los peligros inherentes a la retórica y a los distintos tipos de *písteis*. De otro lado, parece subrayar también los peligros de manejar bien la técnica retórica sin comprender adecuadamente las pruebas, como le sucede a Electra. Electra se equivoca, pero su visión se impone. En el plano general, es evidente que Sófocles nos previene de juicios rápidos o superficiales. En el plano concreto, ¿no querrá Sófocles hacernos reflexionar sobre la significación de su obra?⁴⁰

³⁹ Cf. GAGARIN (2002:112-8).

⁴⁰ Estoy de acuerdo con la opinión expresada por SCHEIN (1982:79-80). Como él, yo también considero que Sófocles crea deliberadamente una obra problemática, que suscita valoraciones diversas en distintos niveles.

Bibliografía

- ALAMILLO, A. (1992) *Sófocles. Tragedias*, Madrid 1992 (repr. 1981).
- BARRETT, J. (2002) *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London.
- BOWMAN, L. (1997) "Klytaimnestra's Dream: Prophecy in Sophocles' *Elektra*", *Phoenix* 51.2, pp. 131-151.
- BRANN, E. (1957) "A Note on the Structure of Sophocles' *Electra*", *CP* 52, pp. 103-104.
- EASTERLING, P.E. (1977) "Character in Sophocles", *G&R* 24, pp. 121-129.
- ENCINAS REGUERO, M.C. (2001-2) "Formas de argumentación retórica en Sófocles, *Electra*, 558-609", *Veleia* 18-19, pp. 341-355.
- ENCINAS REGUERO, M.C. (2008) *Tragedia y retórica en la Atenas clásica: la rhêsis trágica como discurso formal en Sófocles*, Logroño (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=1404>).
- ENCINAS REGUERO, M.C. (2009) "La evolución de algunos conceptos retóricos. *Semeïon* y *tekmérion* del s. V al IV a.C.", *Rhetorica* 27.4 (en prensa).
- FINGLASS, P.J. (2005) "Is there a *Pólis* in Sophocles' *Electra*?", *Phoenix* 59, pp. 199-209.
- FINGLASS, P.J. (2007) *Sophocles. Electra*, Cambridge.
- GAGARIN, M. (1990) "The Nature of Proofs in Antiphon", *CPh* 85, pp. 22-32.
- GAGARIN, M. (2002) *Antiphon the Athenian. Oratory, Law, and Justice in the Age of the Sophists*, Austin.
- GARTON, C. (1957) "Characterisation in Greek Tragedy", *JHS* 77, pp. 247-254.
- GOEBEL, G.H. (1983) *Early Greek Rhetorical Theory and Practice: Proof and Arrangement in the Speeches of Antiphon and Euripides*, Diss. Wisconsin-Madison.
- GOWARD, B. (1999) *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London.
- GRIMALDI, W.M.A. (1980) "*Semeïon*, *Tekmérion*, *Eikós* in Aristotle's *Rhetoric*", *AJPh* 101, pp. 383-398.
- GROTE, D. (1997) "On the Pedagogue's Deception Speech in Sophocles' *Electra*", *ElectronAnt.* 3, 6. (<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/EIAnt/V3N6/grote.html>)
- JONG, I. de (1994) "Πιστὰ τεκμήρια in Soph. *El.* 774", *Mnemosyne* 47, pp. 679-681.
- MACLEOD, L. (2001) *Dólos and Díke in Sophocles' Elektra*, Leiden-Boston-Köln.
- MARSHALL, C.W. (2006) "How to write a Messenger Speech (Sophocles, *Electra* 680-763)", en J. DAVIDSON, F. MUECKE, P. WILSON (eds.), *Greek Drama III. Essays in Honour of Kevin Lee*, London, pp. 203-221.
- NAVARRÉ, O. (1900) *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, Paris.

-
- SCHEIN, S.L. (1982) “*Electra*. A Sophoclean Problem Play”, *A&A* 28, pp. 69-80.
- SCHMIDT, H.W. (1971) “Die Struktur des Eingangs”, en W. JENS (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, pp. 1-46.
- SCODEL, R. (2005) “Sophoclean Tragedy”, en J. GREGORY (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 233-250.
- SEGAL, C.P. (1966) “The *Electra* of Sophocles”, *TAPhA* 96, pp. 473-545.
- SHEPPARD, J.T. (1918) “The Tragedy of *Electra*, according to Sophocles”, *CQ* 12, pp. 80-88.
- SHEPPARD, J.T. (1927) “*Electra*: A Defence of Sophocles”, *CR* 41, pp. 2-9.
- SMITH, C.S. (1989-90) “The Meanings of *καίρός* in Sophocles’ *Electra*”, *CJ* 85, pp. 341-343.
- WEBSTER, T.B.L. (1969) *An Introduction to Sophocles*, London (1936¹).
- WOODARD, T.M. (1964) “*Electra* by Sophocles: the dialectical Design”, *HSCP* 68, pp. 163-205.

Fecha de recepción: 20-02-09

Fecha de aceptación: 26-03-09

MULIER OPERTO CAPITE (SAT. 16.3): PETRONIO EN CERVANTES ¹

OFELIA NOEMÍ SALGADO

Universidad de Cambridge, Inglaterra

salgadofelia@hotmail.com

La lectura de obras literarias del Renacimiento y el Siglo de Oro español a la luz de textos clásicos que sus autores muestran haber conocido profundamente es de inapreciable valor no sólo para la comprensión de aquéllas, sino también para el estudio de la historia de la transmisión de esos textos en épocas insuficientemente documentadas. Tal es el caso de la recreación por parte de Cervantes de capítulos y escenas del *Satiricón*. De particular interés es la reelaboración del episodio de *Sat.* 16-18.5, la entrada de Cuartila en la posada en que se alojan Encolpio y sus compañeros, en *Quijote* 1.36, la llegada de Luscinda con los embozados a la venta de Juan Palomeque.

transmisión de textos clásicos / humanismo / Petronio / Cervantes

A comparative study of literary works from the Renaissance and the Spanish Golden Century as against Classical texts widely known to the modern authors turns out to be of inestimable value for the understanding not only of those works, but of the history of the transmission of ancient texts in insufficiently documented periods. Such is the recreation by Cervantes of chapters and scenes taken from Petronius' *Satyricon*. Of particular interest is the reworking of the episode in *Sat.* 16-18.5, Quartilla's entrance at the inn where Encolpius and his friends stay, recreated by Cervantes in *Quijote* 1.36, the arrival of Luscinda and her masked companions at Juan Palomeque's inn.

transmission of Classical texts / Humanism / Petronius / Cervantes

La escena del *Satiricón* de Petronio (*Sat.* 16-18.5) que se inicia con la llegada de la sirvienta de Cuartila, la mujer embozada –*mulier autem erat operto capite* (*Sat.* 16.3)²–, aparece recreada repetidamente, en una serie de variaciones, en diversos episodios de la primera y segunda partes del *Quijote*. La presentación de la escena y primera

¹ El presente trabajo fue presentado en el *IX Conventus Marplatensis* (Mar del Plata, 1 al 3 de marzo de 2007).

² La identificación de la sirvienta de Cuartila con la *mulier operto capite* que acompaña al campesino en *Sat.* 14.5 debe ser descartada, ya que, como dice Díaz y Díaz, basándose en Müller, la aclaración *illa scilicet quae paulo ante cum rustico steterat* de *Sat.* 16.3 es "incomprensible y absurda" (Díaz y Díaz 1968: 23 n. 1 y Müller 1961: 15). El impersonal '*scilicet*' hace pensar además que se trata de una interpolación. Bücheler menciona una correcta observación de Jacobs: "illa – steterat *tanquam* ex p. 12.34 *male repetita*

de las repeticiones se efectúa en l. 36, en que Luscinda, después del anuncio del ventero, entra con cuatro caballeros, todos embozados, en la venta.³ El ingreso de un personaje, o más de un personaje, *operto capite* es indicativo, en efecto, de la iniciación de cada una de esas repeticiones – cuando no ha habido golpes a la puerta – y alerta, además, al lector sobre lo que ocurrirá o lo que debe "esperar" – *expectauimus* (*Sat.* 17.2) – que ocurra: lágrimas fingidas – *lacrimas [...] paratas* (*id.*) –, súplicas – *deprecatio* (17.4-9) – y promesa de ayuda – *pollicitatio* (18.4) –, seguidas o no de besos – *basiauit me* (*id.*)⁴ –, es decir, lo ya conocido de *Sat.* 16-18.5.

En las otras repeticiones Cervantes se ejercita sobre las posibilidades de la variación: en ll. 38 presenta una multitud de *mulieres operto capite* que acompañan a la dueña Dolorida, embozada como las demás (en realidad se trata de hombres disfrazados de dueñas),⁵ mientras que en ll. 48 la dueña Rodríguez es una *mulier operto capite* que entra sola,⁶ si bien la siguen otras dos figuras, "las fantasmas",⁷ que resultan ser también mujeres. Los personajes femeninos que ingresan con el rostro y la cabeza cubiertos representan tanto a Psique, la sirvienta de Cuartila, como a Cuartila misma, pero especialmente a ésta, como personaje central de la escena. En ll. 25, sin embargo, en el juego de identidad-contraste que caracteriza a toda serie de variaciones,⁸ el predominio del contraste sobre la identidad da lugar al ingreso no ya de dos *mulieres* sino de dos *homines operto capite*, un anunciante y el titiritero maese Pedro. Cervantes completa así su "galería de embozados"⁹ en estas paráfrasis del episodio de Cuartila y lo hace con otro

Iacobsius damnabat. " (Bücheler 1882: 14 n.). Jacobs anota: "Tum vero Petronius verbis paulo ante nullo modo uti poterat. Eadem vero glossatori conveniunt, qui illa paulo ante in codice suo legerat. Hunc locum itaque sic scribendum iudico: *Mulier autem erat operto capite et me derisisse, inquit, vos putabatis.*" (Jacobs 1793: fol. 9 ro.).

³ Rico 1999: 424-426. Antes, en l. 29, hay no obstante una presentación esquemática de *deprecatio*, *pollicitatio* y *basia*. (V. *infra*).

⁴ Éstos aparecen en l. 29, después de la súplica y la promesa (*id.*: 339), y en l. 36, después de la *pollicitatio* de don Fernando (*id.*: 432).

⁵ *Id.*: 938-941.

⁶ *Id.*: 1014-1018. Sobre el apodo de "dueña Dolorida, o Angustiada", cf. el título de ll. 52 (*id.*: 1053).

⁷ *Id.*: 1022.

⁸ Este concepto de "identidad-contraste" se aplica en fenomenología de la música al estudio de la forma "variaciones", en la que se ejercitaban los compositores ya en el siglo XVI. Debo agradecer esta información al Prof. Guillermo Salgado. Del desarrollo de la forma y de su aplicación a la composición literaria puede estar dando aquí muestra Cervantes.

⁹ Entre las "Cuartilas" cervantinas, el retrato más crudo es el de Juliana la Cariharta de *Rinconete y Cortadillo*. Si bien cumple el papel de Cuartila en l. 36, Luscinda, en cambio, representa su antítesis, el ideal femenino de la honestidad.

personaje de extracción petroniana igualmente despreciable a sus ojos (y a los Encolpio), el titiritero (*petauristarius*, Sat. 47.9, 53.11-12 y 60.2).¹⁰

Otras escenas del *Satiricón* se recrean en el *Quijote*: Sat. 14-15 en l. 44¹¹ y ll. 45;¹² 22 en l. 16;¹³ 80-82 en l. 24-29,¹⁴ l. 51¹⁵ y ll. 19-21;¹⁶ 82.1-4 en ll. 49,¹⁷ y hay que añadir innumerables alusiones textuales a situaciones e imágenes, como el *silentium noctis* (Sat. 79.1) en ll. 9,¹⁸ pero la reaparición en diversas repeticiones de Sat. 16-18.5 puede deberse a un hecho estilístico y conceptual importante: es precisamente allí, en la súplica teatral y de contenido irónico de Cuartila (Sat. 17.4-9), donde se reconoce el motivo desencadenante de la acción en la narrativa cervantina, el *remedium* (*ad tertianam*) (Sat. 17.8), que la sacerdotisa de Priapo solicita del protagonista del *Satiricón* y sus amigos, requerido ahora, con igual ironía, del caballero andante.

Notable ejemplo de intertextualidad, la reelaboración en detalle de Sat. 16-18.5 en los capítulos mencionados se efectúa siguiendo una serie de imágenes y situaciones particulares: *audaci strepitu* (16.1); *ecce ipsa uenit* (16.4); *tacentibus nobis* (17.1); *intrauit ipsa* (*id.*); *sedens super torum* (*id.*); *lacrimas paratas* (17.2); *retexit opertum<superbum> pallio caput* (17.3); *deprecatio* (17.4-9); *pollicitatio* (18.4). La acción en el *Satiricón* se desenvuelve en una posada de una no nombrada *Graeca urbs* (Sat. 81.3) de la Campania. Después de la escena en el mercado (Sat. 12-15), en que Encolpio y Ascilto intentan vender el palio robado, pero recuperan en su lugar en un golpe de buena fortuna la vieja túnica con los *aurei* cosidos en ella, regresan a la posada donde se alojan. En cuanto terminan de comer la cena que Gitón ha preparado diligentemente, se escuchan golpes a la puerta: *ostium non satis audaci strepitu impulsum exsonuit* (16.1).¹⁹ Preguntan

¹⁰ En el *Coloquio de los perros* Cervantes hace decir a Berganza: "[...] que esto de ganar de comer holgando tiene muchos aficionados y golosos; por esto hay tantos titereros en España, tantos que muestran retablos, tantos que venden alfileres y coplas [...]. Toda esta gente es vagamunda, inútil y sin provecho; esponjas del vino y gorgojos de pan." (Baquero Goyanes 1976: 2.317). Cf. los comentarios despectivos de Encolpio (Sat. 53.12); v. *infra* n. 154.

¹¹ Rico 1999: 518-520.

¹² *Id.*: 993 ss.

¹³ *Id.*: 173-176.

¹⁴ *Id.*: 263-267, 306-316 y 321-334. De estos capítulos me ocupé en una comunicación presentada en el VI Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas (Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 13-16 diciembre 2006). V. Salgado 2008a.

¹⁵ Rico 1999: 576-582.

¹⁶ *Id.*: 783ss.

¹⁷ *Id.*: 1029-1034.

¹⁸ *Id.*: 695.

¹⁹ Pithou 1577 y 1587: 10 (fol. a v vo.). Díaz y Díaz incorpora al texto el '*nostrum*' (Díaz y Díaz 1968: 22) sugerido por Francisco Bücheler en el aparato crítico: "*fortasse*

quién es y luego de la misteriosa respuesta de "*Aperi, iam scies*" (16.2), el cerrojo de la puerta se cae por sí solo y da lugar a la entrada de una mujer embozada: *mulier [...] erat aperto capite* (16.3). La mujer, Psique, viene a anunciar la llegada de su ama Cuartila: "*me derisisse [...] uos putabatis? ego sum ancilla Quartillae [...] ecce ipsa uenit ad stabulum [...]*" (16.3-4) – "Creíais vosotros [...] que me habíais burlado? Yo soy la esclava de Cuartila [...] Ella en persona viene a la posada [...]." ²⁰ Esta escena se reproduce detalladamente en *Rinconete y Cortadillo*, como lo notó correctamente el filólogo alemán J. Karl Schönberger, ²¹ quien se constituyó así en el primer crítico moderno en llamar la atención sobre la presencia de Petronio en Cervantes, y de lo cual dio cuenta el profesor Manuel C. Díaz y Díaz en la introducción a su edición del *Satiricón* con traducción al castellano de 1968-9. ²² En *Rinconete y Cortadillo*, novela corta que se menciona como terminada en *Quijote* I. 47, ²³ se recrea la cena de Trimalción; allí se incluyen repetidamente los fuertes golpes a la puerta y el anuncio de la llegada de diferentes personajes, el alguacil de los vagabundos, la mujer de mala vida golpeada (nueva Cuartila) por su amante y luego éste, la falsa alarma de la

ostium nostrum" (Bücheler 1882: 13 n.), sustituyendo el 'non' de 'non satis' (*codd.*) con ese adjetivo. Ni Bücheler ni Jacobs se habían atrevido a eliminar el 'non'. Jacobs anota: "1. *ostium non satis*. Haec est *codd.* scriptura. Burmannus et alii *non* ex textu circumscripserunt, quos ego non ausus sum imitari." (Jacobs 1793: fol. 8 vo.). Pero sí lo hacen José Antonio González de Salas, quien ofrece *ostium satis audaci strepitu impulsu exsonuit* (González de Salas 1629: 1.9) y en sus *Commenta* escribe: "[...] Addit, *satis audaci strepitu*, cui consonum veteris illud Comici: *Qui repens semipulsu onere graui fores strepitu terret*. Character est hominis rustici, & inurbani." (*Id.*: 2.40) y Burmann más tarde (Burmann 1709: 1.55). Por la presencia del 'non', los golpes a la puerta son tímidos en *codd.* y en Pithou (*loc. cit.*): *ostium non satis audaci strepitu impulsu exsonuit*. Esto es lo que hace decir a Schönberger que, a diferencia del texto de Petronio, los golpes a la puerta son fuertes en Cervantes. (Cf. Schönberger 1942: 212). La lectura de *codd.* 'non satis' es correcta, como me hace notar el Prof. Theodore V. Buttrey, ya que la que golpea a la puerta es una mujer y por lo tanto los golpes son suaves.

Otro problema en el mismo pasaje surge cuando Bücheler crea después de 'impulsu' un espacio (Bücheler 1882: *loc. cit.*), que Müller convierte en laguna: 'exsonuit impulsu <*>' (cf. Müller 1961: 15). Alfred Ernout conserva el espacio de Bücheler sin crear laguna. (Ernout 1922: 13).

²⁰ Díaz y Díaz 1968: 23.

²¹ Schönberger 1942. Del artículo de Schönberger me ocupé inicialmente en una comunicación presentada en el I Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas, Almagro, 1991, cuyas actas no se publicaron. Cf. Salgado 2008b.

²² Díaz y Díaz 1968-9. Simultáneamente se publicó sola la traducción al castellano en un volumen. Utilizamos en este trabajo esa traducción para la mayor parte de los pasajes de Petronio. Lamento no haber podido disponer además de la traducción con notas más reciente del Prof. Eduardo J. Prieto.

²³ Ello indica que su redacción es anterior a 1604. Cf. Rico 1999: 542.

aproximación del alcalde de la Justicia y, por fin, el caballero mozo vestido de barrio.²⁴

De la secuencia de imágenes de *Sat.* 16-18.5, salvo la primera, todas están representadas en *Quijote* I. 36. No figuran los golpes a la puerta,²⁵ pero sí se menciona ésta y el anuncio está a cargo igualmente de un sirviente, si así puede ser considerado el ventero Juan Palomeque el Zurdo: "Estando en esto, el ventero, que estaba a la puerta de la venta, dijo: [...]"²⁶ Cuatro hombres a la jineta con antifaces y una mujer embozada en un sillón sobre un caballo, más dos hombres de a pie, se acercan a la venta²⁷ (*deuersorium Sat.* 15.8; *stabulum Sat.* 16.4), donde se hallan, entre otros huéspedes, Quijote, Sancho, el cura, el barbero, Cardenio y Dorotea. Los cuatro caballeros y la mujer que llegan llevan el rostro y la cabeza cubiertos (*operto capite*), como la sirvienta de Cuartila y Cuartila misma – de Cuartila no sabemos que tiene la cabeza cubierta hasta el momento en que se quita el palio en *Sat.* 17.3: *retexit opertum <superbum> pallio caput [...]*.²⁸ El anuncio de la llegada lo efectúa, como se dijo, el ventero: "Ésta que viene es una hermosa tropa de huéspedes [...]",²⁹ y, ante una pregunta del cura, Palomeque agrega: "[Vienen] tan cerca [...] que ya llegan"³⁰ (*ecce ipsa uenit*). Los mencionados personajes entran en forma inmediata: "[...] casi no habían tenido lugar para esto [cubrirse el rostro Dorotea y esconderse Cardenio], cuando entraron en la venta todos los que el ventero había dicho [...]"³¹ (*intrauit ipsa*). A pesar de que se trata de un grupo de hombres y de sólo una mujer, la atención se centra en la figura femenina, como en Petronio,

²⁴ Cf. Salgado 2008b: 489-490 y Boroughs 1994: 157-159.

²⁵ La apertura de la puerta se registra en *Quijote* II. 48 (Rico 1999: 1014). (V. *infra*).

²⁶ *Id.*: 424.

²⁷ *Id. ibid.*

²⁸ Díaz y Díaz 1968: 24: '[...] *opertum pallio caput*', solución presentada por Friederich Jacobs, y adoptada por Díaz y Díaz, al problema de *codd.*: *superbum pallio caput* (cf. Pithou 1577 y 1587: 11 (fol. a vj ro.)). Dice Jacobs en su comentario manuscrito inédito sobre Petronio (Jacobs 1793: fol. 9 ro.): "In proximis vehementer trepidant interpretes in explicandis vv. *superbum caput*. Equidem scribendum iudico: *retexit opertum pallio caput*. Sic enim ut matronam decebat, cellam intrauerat cap. XX. v. *Operuerat Ascylltos pallio caput*." (Cf. *Sat.* 20.3). González de Salas conserva la lectura de *codd.*: *retexit superbum pallio caput* (González de Salas 1629: 1.9) y en sus *Commenta* observa: "Aperuit [Quartilla] caput, opertum namque habebat, uti & ancilla. Hinc iam disces, feminas olim palliis capita obtegere solitas, quum vagarentur per urbem [...]" (*Id.*: 2.43). Siguiendo la lectura de *codd.*, '*superbum*', Michel de Marolles traduce ese pasaje: "[...] elle leva la coëffe, & nous fit voir un fort beau visage." (Marolles 1677: 13). Ernout, por su parte, traduce '*superbum caput*' como "sa tête altièrè" (Ernout 1922: 13).

²⁹ Rico 1999: 424.

³⁰ *Id. ibid.*

³¹ *Id. ibid.*

donde tanto la que anuncia la llegada como las que llegan – Cuartila lo hace acompañada de la niña Panníquide: *una comitata uirgine* (*Sat.* 17.1), "[...] acompañada de una doncellita [...]"³² – son mujeres. El que anuncia en l. 36 es un hombre, como en *Rinconete y Cortadillo*, donde el anuncio es siempre efectuado por un personaje masculino; los que llegan allí también lo son, excepto la figura más destacada en la réplica de esta escena, la de la mujer que encarna a Cuartila.³³

La entrada en l. 36 se efectúa en silencio, como en *Sat.* 17.1, *tacentibus adhuc nobis et ad neutram partem assentionem*³⁴ *flectentibus intrauit ipsa [...]* – "Aún no habíamos abierto la boca y no habíamos hecho el menor gesto ni en pro ni en contra cuando aquélla se presentó [...]"³⁵ y 17.2, *ac ne tunc quidem nos ullum adiecimus uerbum [...]* – "Ni aún entonces soltamos nosotros ni palabra [...]"³⁶ "En todo este tiempo, ni ella ni ellos se habían quitado los antifaces, ni hablado palabra alguna [...]"³⁷ Como revela uno de los mozos de a pie al cura, todo el camino hasta la venta, al menos en los dos días que los habían acompañado, lo habían hecho estos personajes asimismo en maravilloso silencio: "[...] todos caminan con tanto silencio, que es maravilla; porque no se oye entre ellos otra cosa que los suspiros y sollozos de la pobre señora [...]"³⁸ La actitud de los dos mozos de a pie como espectadores, por otra parte, es comparable a la de Encolpio y sus compañeros en *Sat.* 17.2: *[...] sed attoniti exspectauimus*³⁹ *lacrimas [...]* – "[...] asombrados, contemplábamos sus lágrimas [...]"⁴⁰ lágrimas que ahí no obstante son teatrales: *[...] ad ostentionem doloris paratas* (*id.*) – "[...] preparadas para mostrar ostensiblemente su dolor";⁴¹ pero lo que sobre todo pone de manifiesto la filiación de esta escena de l. 36 con su precedente latino es el comportamiento siguiente: el caballero que ha ayudado a aparecer a la mujer embozada la hace sentar en una silla: "[...]

³² Díaz y Díaz 1968: 23.

³³ Cf. Schönberger 1942: 212 y Salgado 2008b: 490. En una de las variaciones sobre la recreación de esta escena, Cervantes más adelante (ll. 25) presenta sólo personajes masculinos, tanto el que anuncia como el que llega.

³⁴ Díaz y Díaz 1968: 23, *assentionem*, según ð (consenso **L O**) y Pithou 1577 y 1587: 11 (fol. a vj ro.). Müller ofrece *assensionem*, según *tm* (Müller 1961: 15).

³⁵ Díaz y Díaz 1968: 24.

³⁶ *Id. ibid.*

³⁷ Rico 1999: 424.

³⁸ *Id.*: 425.

³⁹ Sambucus propone al margen la variante '*spectauimus*': *sed attonit *exspectauimus lacrimas*: "**f. spectauimus*". (Sambucus 1565: 13; cf. Bücheler 1882: 14 n.). Jacobs anota: "2. *exspectauimus*. Codd. lectionem mutare nolui. Verum tamen videtur quod Sambucus coniecit: *spectauimus*." (Jacobs 1793: fol. 9 ro.).

⁴⁰ Díaz y Díaz 1968: 23.

⁴¹ *Id. ibid.*

tomándola uno dellos [el principal de los caballeros] en sus brazos, la sentó en una silla que estaba a la entrada del aposento donde Cardenio se había escondido."⁴² ¿Qué razón hay para sentarla, si la mujer ha venido sentada todo el camino? Ninguna aparente, salvo la inminencia de un desmayo o, diríamos, los requerimientos del hipotexto petroniano: al entrar en la posada, Cuartila se sentó en el lecho de Encolpio y comenzó a llorar largamente: [...] *sedensque super torum meum diu fleuit.* (Sat. 17.1). Ya desde la entrada del personaje femenino con la cabeza encubierta puede adivinarse que se comportará como Cuartila: efectivamente, como Cuartila, "[...] al sentarse la mujer en la silla dio un profundo suspiro [...]"⁴³ Ella ha venido todo el camino suspirando y sollozando y continúa callada, sin quitarse tampoco el embozo: "A todo esto callaba la lastimada señora, y aunque Dorotea tornó con mayores ofrecimientos, todavía se estaba en su silencio [...]"⁴⁴

Los paralelismos con Sat. 16-18.5 retornan después de una escena en que el diálogo que se entabla entre el caballero que la ha ayudado a apearse y la dama permiten el reconocimiento por medio de la voz de ésta, por Cardenio, de su amada Luscinda y al caerse sucesivamente el embozo o antifaz de los otros, de los restantes. Aquí hay una evocación del reconocimiento por la voz de Sat. 100.3, [...] *eiusmodi uox super constratum puppis congemuit* [...] – "[...] una voz de este estilo gimoteó sobre la cubierta de la nave [...]"⁴⁵ y Sat. 100.4, [...] *eadem indignatione mulier lacerata ulterius excanduit* [...] – "una mujer, punzada por la misma indignación, se exasperó más todavía [...]"⁴⁶ y posteriormente de Sat. 105.5, [...] *Giton semel ictus tam ualde exclamauit, ut Tryphaenae aures notissima uoce completeret* – "[...] Gitón al primer golpe dio un chillido tan fuerte que alcanzó con su voz bien conocida los oídos de Trifena"⁴⁷ pasajes en los cuales, respectivamente, Encolpio y Gitón reconocen las voces de Licas y de Trifena y Trifena, la de Gitón. En cuanto al embozo, Cuartila misma se quita el manto que cubre su cabeza: [...] *retexit opertum<superbum> pallio caput, et [...]* (Sat. 17.3),⁴⁸ para hablar. Ella es la primera en romper el silencio, del mismo modo que Luscinda, que ya se sabe ahora es la mujer embozada, a quien se le ha caído el tafetán que ocultaba su rostro: "Callaban todos y mirábanse todos [...]. Mas quien primero rompió el silencio fue Luscinda, hablando a don Fernando [...]"⁴⁹ el caballero que la ha traído, ya reconocido como tal por

⁴² Rico 1999: 424.

⁴³ *Id. ibid.*

⁴⁴ *Id.*: 425.

⁴⁵ Díaz y Díaz 1969: 74.

⁴⁶ *Id. ibid.*

⁴⁷ *Id.*: 83.

⁴⁸ Díaz y Díaz 1968: 24; Jacobs 1793: fol. 9 ro. (V. *supra* n. 28).

⁴⁹ Rico 1999: 427.

habérsele caído también el antifaz. Luscinda se dirige con ruegos a éste, tal como Cuartila lo hace a Encolpio y sus compañeros. Nuevos ruegos inicia luego Dorotea al mismo don Fernando, que lo persuaden finalmente y concluyen con otra curiosa alusión a Petronio en boca del caballero: "Venciste, hermosa Dorotea, venciste; [...]"⁵⁰ el "*Aliquando [...] totum me, Fortuna, uicisti*" de *Sat.* 101.1 – "Por una vez, Fortuna [...], me has vencido del todo"⁵¹ –, que pronuncia Encolpio al comprender que se halla a bordo de la nave de su enemigo Licas. En la parataxis "Callábanse todos y mirábanse todos [...]", por su parte, puede reconocerse *Sat.* 19.1, [*... ac modo nosmetipsos, modo mulieres intueremur* – "[...] y nos mirábamos a nosotros mismos, y mirábamos a las mujeres."⁵²

En la *deprecatio* de Cuartila (*Sat.* 17.4-9), la sacerdotisa acusa a los jóvenes de haber presenciado en el templo de Priapo las ceremonias prohibidas y luego dice: "*ipsa quidem illa nocte uexata tam periculoso inhorrui frigore, ut tertianae etiam impetum timeam. et ideo medicinam somno petii iussa que sum uos perquirere atque impetum morbi monstrata subtilitate lenire*" (*Sat.* 17.7) – "Yo misma, tan ultrajada aquella noche, sentí horrorizada tan terrible escalofrío que llegué a temer un ataque de tercianas. Por ello busqué la curación en un sueño; y se me ordenó en él que os encontrara, y que aplacara el ataque de la enfermedad con un remedio sutil que se me indicó."⁵³ Más tarde declara, para espanto de Encolpio y Ascilto, que ha ordenado que nadie entre en la posada para recibir sin inconveniente el remedio solicitado (*Sat.* 19.2). Mientras tanto, Encolpio le responde que se reanime y tranquilice pues harán todo lo posible, aun poniendo en peligro su vida, para complacerla y satisfacer las demandas del dios en el sueño (*Sat.* 18.2-3). La mujer se alegra con esta promesa (*pollicitatio*): *hilarior post hanc pollicitationem facta [...]* (*Sat.* 18.4) – "Se puso muy contenta después de esta promesa solemne [...]"⁵⁴ y comienza a besarla: [*... mulier basiauit me spissius [...]* (*id.*)⁵⁵ – "[...] y me dio unos besos apretadísimos [...]"⁵⁶ El agradecimiento con los besos aparece en *Quijote* en una réplica anterior parcial de la escena de *Sat.* 16-18.5, en la cual se registran sólo *deprecatio* y *pollicitatio*: en el capítulo I. 29, Dorotea,

⁵⁰ *Id.*: 429.

⁵¹ Díaz y Díaz 1969: 75.

⁵² Díaz y Díaz 1968: 26.

⁵³ *Id.*: 24.

⁵⁴ *Id.*: 25.

⁵⁵ Otros lugares en *Satiricón*: *basiis olidissimis inquinavit* (21.2); *immundissimo me basio conspuat* (23.4); *clunibus eum basiisque distriuit* (24.4); *me tamquam furtiuo subinde oculis uerberabat* (26.5); *spississima basia impegit* (31.1); *Trimalchio [...] basiauit puerum* (64.11).

⁵⁶ Díaz y Díaz 1968: 25.

disfrazada de princesa Micomicona, se acerca a don Quijote como "[...] la sin ventura que de tan lueñes tierras viene [...] buscándoos para remedio de sus desdichas"⁵⁷ y, una vez otorgado el don solicitado en sus súplicas, "[...] pugnó con mucha porfía por besarle las manos, mas don Quijote [...] jamás lo consintió [...]"⁵⁸.

La súplica o *deprecatio* de *Quijote* I. 36 es doble y se dirige a un personaje, don Fernando, que en realidad representa a Ascilto, el traidor y violento en el triángulo amoroso de *Sat.* 80-82, como se revela en un estudio comparativo con los capítulos precedentes (l. 24-29) y aun aquí, y por lo tanto aparece correctamente dirigida, ya que en el *Satiricón* lo es a Encolpio y Ascilto. En la primera, los ruegos de Luscinda recuerdan *Sat.* 97.9 – "*scio te [...] ad occidendum me uenisse [...] itaque satia iracundiam tuam: praebeo ecce ceruicem, funde sanguinem [...]*" – "Sé bien que tú [...] has venido a matarme [...] Pues bien, sacia tu ira: te entrego, ya ves, mi cabeza, derrama mi sangre [...]"⁵⁹ "Sean, pues, parte tan claros desengaños para que volváis [...] el amor en rabia, la voluntad en despecho, y acabadme con él la vida [...]"⁶⁰ La referencia a las segures de Ascilto, *quo enim secures attulisti?* (*Sat.* 97.9) – "Pues, ¿para qué si no, has traído las segures?"⁶¹ – aparece más tarde: "Dorotea [...] le vio [a don Fernando] encaminar la mano a ponella en la espada; y así como lo pensó, con no vista presteza se abrazó con él por las rodillas [...]"⁶² Encolpio se había arrojado también a los pies de Ascilto en *Sat.* 97.9, *ego ad genua Ascylti procubui* – "Yo me eché a los pies de Ascilto [...]"⁶³, para pedirle que saciara su ira quitándole la vida.⁶⁴

Por su parte, en las palabras de Dorotea (segunda *deprecatio*) se reconoce una de las preocupaciones de Cuartila, que los jóvenes no divulguen los secretos del templete de Priapo: "[...] *maior enim in praecordiis*

⁵⁷ Rico 1999: 338.

⁵⁸ *Id.*: 339. También Sancho se arroja a los pies de Don Diego de Miranda para besárselos: "¿Que hacéis, hermano? ¿Qué besos son éstos?" – pregunta Don Diego (ll. 16; Rico 1999: 755).

⁵⁹ Díaz y Díaz 1969: 70.

⁶⁰ Rico 1999: 427.

⁶¹ Díaz y Díaz 1969: 70.

⁶² Rico 1999: 430.

⁶³ Díaz y Díaz 1969: 70.

⁶⁴ La escena del suplicante *supinas manus* es frecuente en Petronio. Cf. 30.7, *seruus nobis despoliatus procubuit ad pedes* – "[...] otro esclavo, ya sin túnica, se arrojó a nuestros pies [...]" (Díaz y Díaz 1968: 39); 98.3, *genua ego perseuerantis amplector, ne morientes vellet occidere: [...]* – "Le suplico yo, abrazando sus rodillas mientras él insiste en su idea, no quiera rematar a dos moribundos [...]" (Díaz y Díaz 1969: 71); 101.2 *comprehendi Eumolpi genua* – "[...] abracé yo las rodillas de Eumolpo" (*id.*: 75) y la misma Cuartila en 17.9, *protendo igitur ad genua uestra supinas manus* – "Me pongo, pues, de rodillas a vuestros pies [...]" (Díaz y Díaz 1968: 24).

dolor saeuit [...] ne [...] quod in sacello Priapi uidistis uulgetis deorumque consilia proferatis in populum" (Sat. 17.8) – "[...] una mayor inquietud roe mis entrañas [...] el que vayáis a divulgar [...] lo que visteis en el templete de Priapo, y que descubráis a la gente los deseos de los dioses."⁶⁵ Dorotea dice: "No permitas, con dejarme y desampararme, que se hagan y junten corrillos en mi deshonra [...]."⁶⁶ Y al finalizar sus palabras se deshace nuevamente en lágrimas: "[...] hasta que ella dio fin a [sus palabras] y principio a tantos sollozos y suspiros [...] con muestras de tanto dolor [...]"⁶⁷ (aquí se retoma Sat. 17.2, [...] *ad ostentationem doloris* [...]), como Cuartila en Sat. 18.1: *secundum hanc deprecationem lacrimas rursus effudit gemitibusque largis [...]* – "Terminado este discurso, comenzó a llorar nuevamente y sacudida por interminables sollozos [...]."⁶⁸ Ante las palabras de Dorotea, don Fernando reacciona como Encolpio, con compasión y temor: *ego eodem tempore et misericordia turbatus et metu [...]* (Sat. 18.2) – "Yo, por mi parte, turbado a un tiempo por la compasión y el temor [...]"⁶⁹ "El cual [don Fernando], lleno de confusión y espanto [...]."⁷⁰ Sigue la *pollicitatio* de don Fernando, dirigida sobre todo a Luscinda, quien es la que primero le ha suplicado: "[...] viva ella segura y contenta [...]",⁷¹ como en Sat. 18.2 Encolpio a Cuartila: [...] *bonum animum habere eam iussi et de utroque esse securam* – "[...] le pedí que se animara y quedara tranquila de una y otra cuestión [...]",⁷² pero los abrazos y besos son para Dorotea: "Y, diciendo esto, la tornó a abrazar y a juntar su rostro con el suyo [...]",⁷³ como Cuartila a Encolpio, [...] *mulier basiauit me spissius [...]* (Sat. 18.4).

Como se dijo, en esa *deprecatio* de Cuartila, cuyo final es "de tono grandielocuente e irónico",⁷⁴ es donde se identifica lo que puede considerarse el desencadenante de la acción en el *Quijote*, el *remedium* que la sacerdotisa de Priapo solicita de los jóvenes, por haber presenciado las ceremonias prohibidas, convertido en incentivo y justificación del ideal caballeresco. Así, con palabras similares a las citadas de Dorotea como princesa Micomicona, "[...] que de tan lueñas tierras viene [...] buscándoos para *remedio* de sus desdichas" (v. *supra*),⁷⁵ dice el duque (II. 36): "[...] os vienen a buscar de lueñas y apartadas tierras [...] los tristes, los afligidos,

⁶⁵ *Id. ibid.*

⁶⁶ Rico 1999: 428.

⁶⁷ *Id.*: 429.

⁶⁸ La traducción es nuestra.

⁶⁹ Díaz y Díaz 1968: 25.

⁷⁰ Rico 1999: 429.

⁷¹ *Id.*: 432.

⁷² Díaz y Díaz 1968: 25.

⁷³ Rico 1999: 432.

⁷⁴ Díaz y Díaz 1968: 24 n. 2.

⁷⁵ Rico 1999: 338. La bastardilla aquí y en las citas que siguen es nuestra.

confiados que han de hallar en ese fortísimo brazo el *remedio* de sus cuitas y trabajos [...]",⁷⁶ a lo que don Quijote replica: "Venga esa dueña [la condesa Trifaldi, es decir, el mayordomo del duque disfrazado de dueña Dolorida] y pida lo que quisiere; que yo le libraré su *remedio* en la fuerza de mi brazo y en la intrépida resolución de mi animoso espíritu" (final de ll. 36).⁷⁷ La dueña Rodríguez (segunda dueña Dolorida) dice a don Quijote (ll. 48): "[...] no soy fantasma, ni visión, ni alma de purgatorio [...] sino doña Rodríguez [...] que con una necesidad de aquellas que vuestra merced suele *remediar* a vuestra merced vengo"⁷⁸ y poco después: "[...] volveré en un instante a contar mis cuitas, como a *remediador* de todas las del mundo."⁷⁹

La presentación de la dueña Dolorida en ll. 38 tiene lugar en los jardines del palacio del duque; se descarta por consiguiente la imagen de la puerta, pero la música del pífaro y los tambores hacen las veces del *audax strepitus* de los golpes de *Sat.* 16.1 (v. *supra*): "[...] si no oyeran que el pífaro y los tambores volvían a sonar, por donde entendieron que la dueña Dolorida entraba."⁸⁰ La entrada de la dueña Rodríguez en el aposento de Quijote es sí precedida por la apertura de la puerta y un sonido, el ruido de la llave: Quijote "[...] estando despierto y desvelado [...] sintió que con una llave abrían la puerta de su aposento [...]"⁸¹ La puerta se abre de repente: "El acabar estas razones y el abrir de la puerta fue todo uno",⁸² como en *Sat.* 16.2: *dumque loquimur [...] reclusaeque subito fores [...] –* "Mientras cambiamos estas palabras [...] las puertas abiertas de repente [...]"⁸³ La dueña Rodríguez entra quedamente: "Venía pisando quedito y movía los pies blandamente"⁸⁴ y su silencio – "Miróla don Quijote [...] y notó su silencio [...]"⁸⁵ – rememora el de *Sat.* 17.1, *tacentibus adhuc nobis [...]*, y *Sat.* 17.2, *ac ne tunc quidem nos ullum adiecimus uerbum [...]*.

Las imágenes de *sedensque super torum* de *Sat.* 17.1⁸⁶ y *retextit opertum<superbum> pallio caput* de *Sat.* 17.3 se recrean con la introducción

⁷⁶ Rico 1999: 935.

⁷⁷ *Id.*: 936.

⁷⁸ *Id.*: 1015.

⁷⁹ *Id.*: 1016.

⁸⁰ *Id.*: 937-8.

⁸¹ *Id.*: 1014.

⁸² *Id. ibid.*

⁸³ Díaz y Díaz 1968: 23.

⁸⁴ Rico 1999: 1015.

⁸⁵ *Id. ibid.*

⁸⁶ En *Sat.* 134.6 vuelve a aparecer esta imagen de la mujer (*anus*, *Sat.* 133.4) que se sienta sobre el lecho y llora: *nec minus illa fletu confusa altera parte lectuli sedit aetatisque longae moram tremulis uocibus coepit accusare* – "No menos deshecha en llanto ella sentóse en el otro lado de la cama y comenzó a lamentarse con voz temblorosa de la duración de su larga vida [...]" (Díaz y Díaz 1969: 143).

en escena de cada una de esas dueñas de la siguiente manera: el duque hace sentar (como hemos visto, don Fernando a Luscinda) a la falsa condesa Trifaldi ("Dueña Dolorida"): "Y levantándola de la mano la llevó a sentar en una silla junto a la duquesa [...]" (Il. 38).⁸⁷ La dueña Rodríguez, por su parte, habiendo entrado nuevamente en el aposento de Quijote, se sienta en una silla: "Entróse, en fin, don Quijote en su lecho, y quedóse doña Rodríguez sentada en una silla algo desviada de la cama [...]" (Il. 48).⁸⁸ Como Luscinda, ambas (o ambos, por tratarse la primera del mayordomo) conservan aún el rostro y la cabeza cubiertos: "[...] Sancho andaba muerto por ver el rostro de la Trifaldi y de alguna de sus muchas dueñas, pero no fue posible hasta que ellas de su grado y voluntad se descubrieron." (Il. 38)⁸⁹ – recuérdese a propósito que Cuartila se quita ella misma, es decir, "de su grado y voluntad", el palio en *Sat.* 17.3. La dueña Rodríguez se queda sentada "[...] no quitándose los anteojos ni la vela" (Il. 48).⁹⁰ La Trifaldi había llegado, por su parte, con otras doce dueñas – todas *operto capite* – de la siguiente manera: "Venían las doce dueñas y la señora [...] cubiertos los rostros con unos velos negros, y no transparentes [...], sino tan apretados, que ninguna cosa se traslucían."⁹¹ El silencio de *Sat.* 17.1-2 se representa en Il. 38 así: "Sosegados todos y puestos en silencio, estaban esperando quién le había de romper, y fue la dueña Dolorida [...]"⁹² Nótese aquí, por un lado, la noción de "esperar" – "estaban esperando" –, implícita en *expectauimus* (*Sat.* 17.2; cf. la lectura de Sambucus);⁹³ por otro, el hecho de que, según el ejemplo de Cuartila (*Sat.* 17.3), la primera en hablar "fue la dueña Dolorida", como lo es Luscinda en I. 36. En Il. 48, en cambio, se lee: "[...] habiéndose los dos sosegado, el primero que rompió el silencio fue don Quijote [...]"⁹⁴ Esta vez, el primero en hablar y romper el silencio en esta serie de variaciones sobre *Sat.* 16-18.5 no es uno de esos personajes femeninos que encarnan a Cuartila, sino su interlocutor; pero muy pronto la dueña reasume el papel asignado en el *Satiricón* y, así, a mitad de su discurso, "[...] comenzó a llorar tiernamente [...]"⁹⁵ como Cuartila en *Sat.* 18.1, *secundum hanc deprecationem lacrimas rursus effudit [...]*.

El capítulo Il. 48 ofrece asimismo otros dos lugares reminiscentes de pasajes de *Sat.* 16-18.5: así, la dueña, a don Quijote: "¿Estamos seguras,

⁸⁷ Rico 1999: 940.

⁸⁸ *Id.*: 1018.

⁸⁹ *Id.*: 940.

⁹⁰ *Id.*: 1018.

⁹¹ *Id.*: 939.

⁹² *Id.*: 940.

⁹³ V. *supra* n. 39.

⁹⁴ Rico 1999: 1018.

⁹⁵ *Id.*: 1019.

señor caballero? [...]"⁹⁶ como Encolpio a Cuartila: "*iussi [...] esse securam [...]*" (Sat. 18.2) – "[...] le pedí que [...] se quedara tranquila [...]"⁹⁷ Don Quijote, a la misma dueña Rodríguez, que ha entrado en su aposento como una *mulier operto capite*, "[...] con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza [...]"⁹⁸ y los ojos cubiertos con "[...] unos muy grandes antojos"⁹⁹, dice: "Conjúrote, fantasma, o lo que eres, que me digas quién eres [...]"¹⁰⁰ como en Petronio: *cum et ipsi ergo pallidi rogaremus quis esset [...]* (Sat. 16.1) – "Preguntamos, pálidos, quién llamaba."¹⁰¹ El miedo se apodera de los personajes (*pallidi*), como más adelante de Encolpio en la misma escena: *[...] et misericordia turbatus et metu [...]* (Sat. 18.2) – "[...] turbado [...] por la compasión y el temor [...]"¹⁰² en ll. 48, la dueña, "[...] por su temor, coligió el de don Quijote [...]"¹⁰³

El anuncio de la llegada de un personaje – aunque, de hecho, lo que se anuncia es la llegada del mono y del retablo –, seguido igualmente del ingreso del o los personajes *operto capite*, se repite con algunas variantes en ll. 25. En esta repetición se observan algunos rasgos similares a la l. 36. El que anuncia la llegada es un hombre, como en l. 36, pero esta vez, aunque la escena tiene lugar igualmente en una venta, no es el ventero: "[...] y en esto entró por la puerta de la venta un hombre todo vestido de camuza, medias, gregüescos y jubón y con voz levantada dijo: –Señor huésped, ¿hay posada? Que viene aquí el mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra."¹⁰⁴ Se menciona la puerta – *ostium* (Sat. 16.1) o *fores* (Sat. 16.2) – y la "voz levantada" hace las veces del *audax strepitus* (Sat. 16.1), por no tener lugar los golpes a la puerta.¹⁰⁵ Los pesados vestidos del hombre – poco después, respecto del mismo hombre, dirá Cervantes

⁹⁶ *Id.*: 1017.

⁹⁷ Díaz y Díaz 1968: 25.

⁹⁸ Rico 1999: 1015.

⁹⁹ *Id. ibid.*

¹⁰⁰ *Id. ibid.*

¹⁰¹ Díaz y Díaz 1968: 23.

¹⁰² *Id.*: 25. V. *supra*.

¹⁰³ Rico 1999: 1015.

¹⁰⁴ *Id.*: 839.

¹⁰⁵ Tal como en Sat. 16.1 los golpes a la puerta, un ruido interrumpe la comida en l. 50: "Y estando comiendo, a deshora oyeron un recio estruendo [...]" (Rico 1999: 574). De la misma manera, un "recio estruendo y un son de esquila" preceden la aparición de la "hermosa cabra" (*id. ibid.*); un "espantoso ruido", la llegada de los carros de ruedas rechinantes en ll. 34 (*id.*: 918); el "son de una suave y concertada música" (*id.*: 920), la del carro triunfal en ll. 35 (*id. ibid.*), y la música de tambores y pifaros, la entrada de la dueña Dolorida en ll. 37 (v. *supra*). A propósito, hay que recordar que la música precede el ingreso de Trimalción en el banquete; cf. Sat. 32.1.

"el todo camuza"¹⁰⁶ – parecen ser una alusión al palio con que se cubría la anunciante Psique, *mulier operto capite* (*Sat.* 16.3). De hecho, el pincel recargado en los vestidos de los personajes que ingresan *operto capite* en las escenas de Il. 25, Il. 38 y Il. 48¹⁰⁷ remite a la imagen de las ropas sofocantes de Trimalción al entrar en el triclinio: [...] *circaque oneratas ueste ceruices laticlauiam immiserat mappam fimbriis hinc atque illinc pendentibus* (*Sat.* 32.2) – "[...] y en torno de su cuello, ya sofocado con la ropa, llevaba arrollada una toalla de ancha franja de púrpura con flecos que pendían por una y otra banda."¹⁰⁸

El personaje cuya venida se anuncia indirectamente y que entra a continuación es el dueño del mono y del retablo, el titiritero maese Pedro, es decir Ginés de Pasamonte, como se revela en Il. 27,¹⁰⁹ un pícaro por derecho propio.¹¹⁰ Como era de esperar, dentro de la secuencia de situaciones e imágenes de esta escena inspiradas en *Sat.* 16-18.5, Ginés llega, probablemente para ocultar su identidad,¹¹¹ con el rostro cubierto: "Olvidábaseme de decir cómo el tal mase [sic] Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde [...]."¹¹² Coincidentemente, el color elegido para el parche es el mismo de la mantellina de Dorotea (I. 29),¹¹³ el gabán de don Diego de Miranda (Il. 16),¹¹⁴ las guarniciones de la hacanea (Il. 30),¹¹⁵ el sayo de Sancho (Il. 34)¹¹⁶ y la montera de don Quijote (Il. 31),¹¹⁷ y el que aparece con mayor frecuencia – *myrteus* o *prasinus* – en el *Satiricón*: cf. 21.2, *myrtea subornatus gausapa*, del "mariconcete emperifollado con terciopelo

¹⁰⁶ Rico 1999: 840.

¹⁰⁷ Se pone gran énfasis en la "finísima y negra bayeta por frisar" y "la cola o falda [...] de tres puntas" (Il. 38; Rico 1999: 939) de la Trifaldi y en las "tocas blancas repulgadas y luengas" (Il. 48; *id.*: 1015) de la dueña Rodríguez; el mismo Quijote aparece en Il. 48 "[...] envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados [...]" (*id.*: 1014).

¹⁰⁸ Díaz y Díaz 1968: 42.

¹⁰⁹ Rico 1999: 855.

¹¹⁰ En I. 22 proclama haber escrito su propia autobiografía, *La vida de Ginés de Pasamonte*, libro del cual dice Ginés: "Es tan bueno, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren." (Rico 1999: 243).

¹¹¹ Cf. *Quijote* I. 22 (Rico 1999: 241-243).

¹¹² Rico 1999: 840.

¹¹³ *Id.*: 335.

¹¹⁴ *Id.*: 751.

¹¹⁵ *Id.*: 875.

¹¹⁶ *Id.*: 913-914.

¹¹⁷ *Id.*: 884. Junto con la montera verde, Quijote viste un manto escarlata. Cf. la túnica y manto del mismo color de Trimalción: *tunica [...] russea* (*Sat.* 27.1), *pallio [...] coccineo* (*Sat.* 32.2), y su toalla con franja de púrpura, *laticlauiam [...] mappam* (*id.*).

verdino";¹¹⁸ 27.2, *pila prasina*, la "pelota verde",¹¹⁹ con la que juega Trimalción antes del banquete; 28.8, *ostiarius prasinatus*, el "portero de vestido verdino",¹²⁰ a la entrada de la casa de Trimalción; 64.6, *prasina [...]* *fascia*, que envuelve a la perra; 70.10, *Cario, [...]* *prasinianus*, "Carión (uno de los convidados), [...] hincha de los verdes",¹²¹ y 70.13, *prasinus*, "los verdes",¹²² la facción o partido de los verdes, *prasina factio*, a la que pertenecían Nerón y Calígula.¹²³

Por traer el rostro cubierto se convierte Ginés de Pasamonte, así como "el todo camuza", que llegó antes y al que podemos considerar momentáneamente su sirviente – como Psique lo es de Cuartila –, en un *homo operto capite*. De esta manera, el par de mujeres *operto capite* que entra en la posada en *Sat.* 16.3 y 17.1, Psique y Cuartila, respectivamente, es ahora un par de hombres *operto capite*. El *ecce ipsa uenit* de *Sat.* 16.4 está representado en: "Ya llegan cerca [el mono y el retablo] – respondió el todo camuza –, sino que yo me he adelantado, a saber si hay posada"¹²⁴, que recuerda asimismo el breve diálogo de I. 36 entre el cura y el ventero: "¿Vienen muy cerca? [...] – Tan cerca [...] que ya llegan."¹²⁵ Parecen concluir aquí las reminiscencias de *Sat.* 16-18.5, del episodio de Cuartila, en esta escena ambientada igualmente en una venta (*deuersorium*, *Sat.* 15.8), ahora en la "Mancha de Aragón".¹²⁶ Sin embargo, los paralelos continúan, pues muy pronto se detecta una mímica de *deprecatio*: maese Pedro sale de la venta y vuelve a entrar con el mono adivino, y, como respuesta a una de las preguntas hechas a éste, se arroja "con grandísima priesa"¹²⁷ (cf. *praecipites*,

¹¹⁸ Díaz y Díaz 1968: 28. Del color '*myrteus*' dice González de Salas en sus *Commenta*: "*Myrteus* color olim erat in pretio. Sic Ouidius, quum de diuersis lanarum infectarum coloribus agit L.3.de Arte, inter alios, qui varias res imitantur, huiusce meminit: *Hic Paphiae Myrtos*." (González de Salas 1629: 2.63). La referencia es a Ovidio, *AA* 3.181 – *Paphias myrtos*.

¹¹⁹ Díaz y Díaz 1968: 35.

¹²⁰ *Id.*: 36.

¹²¹ Díaz y Díaz 1969: 30.

¹²² *Id. ibid.*

¹²³ Puede suponerse que todos los que vestían de verde pertenecían al partido de ese color, en las carreras de circo. Trimalción aparece vestido de escarlata, y, por lo tanto, habría sido de los rojos ('*russati*'). Cf. Díaz y Díaz 1969: 30 n. 1. González de Salas dice en sus *Commenta*: "[...] *Prasinus* color.notum *Prasinae* factioni fauisse *Principem* [*Neronem*]." (González de Salas 1629: 2.106); más adelante agrega: "[...] *ipsum Nero* (vt alibi dicimus) *Suetonius* testatur, *nimis Factioni Prasinae fuisse addictum*.inquit ergo in *Caligulâ* c.55: *Prasinae Factioni ita addictus, & deditus, vt cenaret in stabulo adsidue, & maneret, &c.*" (*Id. ibid.*).

¹²⁴ Rico 1999: 840.

¹²⁵ *Id.*: 424.

¹²⁶ *Id.*: 840.

¹²⁷ *Id.*: 841.

Sat. 15.8) a los pies de don Quijote y, abrazando sus piernas, dice: "[...] ¡oh resucitador insigne de la [...] andante caballería [...] báculo y consuelo de todos los desdichados!",¹²⁸ donde "báculo y consuelo" hacen las veces del "remedio" de súplicas anteriores. Ésta es la actitud del suplicante que Cuartila adopta en *Sat.* 17.9, *protendo igitur ad genua uestra supinas manus* – "Me pongo, pues, de rodillas a vuestros pies [...]."¹²⁹ Todos los presentes en la venta reaccionan como Encolpio en *Sat.* 18.2:¹³⁰ "Quedó pasmado don Quijote, absorto Sancho, suspenso el primo, atónito el paje, abobado el del rebuzno, confuso el ventero, y, finalmente, espantados todos los que oyeron las razones del titerero [...]."¹³¹ Nótese también en esa acumulación de sinónimos el uso del vocablo 'atónito', como en *Sat.* 17.2: *sed attoniti exspectauimus lacrimas*.

Surgen en el mismo capítulo II. 25 otras reminiscencias, de *Sat.* 12.4 y 6, 28.5, 59.3-5 y 98.3. Al dar las respuestas, el mono adivino de maese Pedro salta sobre el hombro de su amo para "hablarle" al oído: "Y dando con la mano derecha dos golpes sobre el hombro izquierdo, en un brinco se le puso el mono en él, y llegando la boca al oído daba diente con diente muy apriesa [...]" (II. 25).¹³² Aquí pueden reconocerse dos imágenes del *Satiricón*: la de los hombros y la de hablar (o tocar un instrumento) al oído de un personaje. La primera – incluida en la señal de maese Pedro al mono – tiene su antecedente en la escena en el mercado en Petronio, en que Ascilto mira atentamente los hombros del campesino al reconocer sobre ellos la túnica que habían perdido en un lugar solitario no especificado: [...]*Ascyltos iniecit contemplationem super umeros rustici emptoris [...]* (*Sat.* 12.4) – "[...] Ascilto clavó su mirada en los hombros del campesino [...]"¹³³ y, como si fuera a comprarla, se la quita de ellos: [...]*detrahitque umeris laciniam [...]* (*Sat.* 12.6) – "[...] y le quitó de los hombros el paño [...]".¹³⁴ La segunda, de hablar (o tocar un instrumento) al oído, aparece con frecuencia en el *Satiricón*; así la sirvienta Psique a Cuartila: [...]*ad aurem eius Psyche ridens accessit, & quum dixisset nescio quid [...]* (25.1) – "[...] se puso Psique a cuchichearle algo al oído en medio de risitas [...]";¹³⁵ el flautista que toca al oído de Trimalción: *cum ergo auferretur, ad caput eius cum*

¹²⁸ *Id.*: 841-842.

¹²⁹ Díaz y Díaz 1968: 24. V. *supra* n. 64.

¹³⁰ V. *supra*.

¹³¹ Rico 1999: 842.

¹³² *Id.*: 841.

¹³³ Díaz y Díaz 1968: 19.

¹³⁴ *Id. ibid.* Esta imagen es recreada con mayor precisión en I. 23, en que Cardenio: "[...] puestas sus manos en los hombros de don Quijote, le estuvo mirando, como que quería ver si le conocía [...]" (I. 23; Rico 1999: 260).

¹³⁵ Díaz y Díaz 1968: 32.

minimis symphoniacus tibiis accessit et, tanquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantauit (Sat. 28.5) – "Mientras lo llevaban en la litera se le acercó a la cabecera un músico con unas flautas cortísimas e igual que si le soplara algún secreto al oído fue tocando todo el camino";¹³⁶ Fortunata a Trimalción: *et prodisset in medium, nisi Fortunata ad aurem accessisset [...]* (Sat. 52.10) – "Y hubiera salido al medio si Fortunata no se le hubiera llegado al oído [...]",¹³⁷ y Eumolpo al muchacho de Pérgamo: "[...] *consurrexi ad aurem male dormientis [...]*" (Sat. 86.4) – "[...] nuevamente me acerqué al oído del supuesto durmiente."¹³⁸

Al presentar su retablo, se hace una curiosa evocación de la ridícula explicación del espectáculo de los homeristas por parte de Trimalción durante el banquete (Sat. 59.3-5):¹³⁹ *"scitis", inquit, "quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. Horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit [...] ob eam rem Ajax insanit, et statim argumentum explicabit"* – "¿Sabéis –nos dijo– qué episodio representan? Hubo una vez dos hermanos, Diomedes y Ganimedes. Tenían una hermana, Elena. La raptó Agamenón [...]. Por esto Ajax se ha vuelto loco; y es el tema que ahora va a desarrollar."¹⁴⁰ Similarmente, en el retablo, luego de escucharse el sonido de "atabales y trompetas",¹⁴¹ como en Sat. 59.3, *[...] hastisque [factio] scuta concrepuit* – "[...] la compañía [...] golpeó los escudos con las lanzas",¹⁴² "[...] alzó la voz el muchacho y dijo: –Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles [...]."¹⁴³ El relato continúa a lo largo de la descripción de la acción de las marionetas, de la libertad que a Melisendra le da su esposo Gaiferos,¹⁴⁴ hasta que Quijote interviene

¹³⁶ *Id.*: 36.

¹³⁷ *Id.*: 75.

¹³⁸ Díaz y Díaz 1969: 52. La imagen de hablar al oído se emplea nuevamente en la descripción de las virtudes de la cabeza encantada, que, como el mono, también adivina: "[...] esta cabeza, que tiene propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntaren." (Rico 1999: 1135). Cuando don Antonio Moreno presenta la cabeza a don Quijote y más tarde, al iniciarse las preguntas, el vocablo 'secreto' se repite además varias veces: "[...] depositar en los últimos retretes del secreto" (*id.*: 1134), "[...] comunicar mis secretos [...]" (*id.*: 1135); "[...] haberle descubierto tan gran secreto" (*id. ibid.*), "[...] encargóles el secreto [...]" (*id.*: 1138). Si bien aquí se trata de un sustantivo, mientras que en Petronio es un adverbio – *aliquid secreto diceret* –, con su repetición parecería querer insistirse en la filiación de ese pasaje con Sat. 28.5.

¹³⁹ Sorprendente porque esta escena no aparece sino en los capítulos del *Satiricón* (37.6-78.8) que no se publicaron hasta 1664.

¹⁴⁰ Díaz y Díaz 1968: 87.

¹⁴¹ Rico 1999: 846.

¹⁴² Díaz y Díaz 1968: 86.

¹⁴³ Rico 1999: 846.

¹⁴⁴ *Id.*: 846-850.

para ayudar a contener a los moros que los persiguen, pero, en cambio, destruye con su espada el retablo de las maravillas y sus marionetas. En la confusión, el mono de maese Pedro escapa y allí surge la última de las reminiscencias mencionadas: "Alborotóse el senado de los oyentes, huyóse el mono por los tejados de la venta [...]" (II. 26),¹⁴⁵ como Gitón en los incidentes en la posada (*Sat.* 97-98), *nunc inter turbam puer fugit, nec quo abierit suspicari possum* (*Sat.* 98.3) – "Ahora el muchacho se ha escapado en el barullo, y no puedo sospechar a dónde habrá ido",¹⁴⁶ dice Encolpio y agrega: *per fidem, Eumolpe, reduc puerum [...]* – "Por los dioses, Eumolpo, trae al muchacho [...]",¹⁴⁷ preocupación que expresa maese Pedro empleando el mismo vocablo '*fides*': "[...] agora me veo desolado y abatido [...] y sobre todo, sin mi mono, que a fe que primero que le vuelva a mi poder me han de sudar los dientes [...]",¹⁴⁸ y más adelante: "[...] pero no habrá diablo que ahora le tome; aunque imagino que el cariño y el hambre le han de forzar a que me busque esta noche [...]"¹⁴⁹ Sin duda, maese Pedro debió recuperarlo, porque al final del capítulo II. 26 lo vemos abandonar la venta antes del amanecer con su retablo y su mono.¹⁵⁰

La presencia de Ginés de Pasamonte como titiritero en II. 25-26 es doblemente significativa. Por un lado, como se dijo,¹⁵¹ Ginés es un pícaro por derecho propio, en la mejor tradición de Lazarillo y Guzmán, y, por consiguiente, con raíces en la picaresca latina. Por otro, su aparición en escena como titiritero puede explicarse en una imagen del mismo *Satiricón*. Dice Encolpio: *nam cum mundatis ad symphoniam mensis tres albi sues in triclinium adducti sunt capistris et tintinnabulis culti, quorum unum bimum nomenclator esse dicebat, alterum trimum, tertium uero iam sexennem: ego putabam petauristarios intrasse et porcos, sicut in circulis mos est, portenta aliqua facturos* (*Sat.* 47.8-9) – "En efecto, con las mesas dispuestas nuevamente al compás de la música, fueron entrando al triclinio tres cerdos blancos con sus cabestrillos y cascabeles, de los cuales anunció un nombrador que uno tenía dos años, otro tres y el tercero seis: yo creía que habían llegado unos titiriteros y que los cerdos, como es costumbre en los corros de curiosos, iban a ejecutar algunos números de destreza."¹⁵² Maese Pedro no trae consigo cerdos, sino un mono, pero su aparición en escena es indudablemente un magnífico desarrollo de la imagen de la entrada de

¹⁴⁵ *Id.*: 851.

¹⁴⁶ Díaz y Díaz 1969: 71.

¹⁴⁷ *Id. ibid.*

¹⁴⁸ Rico 1999: 851-852. La bastardilla es nuestra.

¹⁴⁹ *Id.*: 854.

¹⁵⁰ *Id. ibid.*

¹⁵¹ *V. supra.*

¹⁵² Díaz y Díaz 1968: 68.

los cerdos blancos en el banquete, y "realización" de lo imaginado por Encolpio: el ingreso de los *petauristarii* (titiriteros), allí o en *Sat.* 60.2: [...] *timui ne per tectum petauristarius aliquis descenderet* – "[...] tuve miedo de que algún equilibrista descendiera por medio del techo."¹⁵³ De hecho, los *petauristarii* aparecen en el triclinio en *Sat.* 53.11: *petauristarii autem tandem uenerunt* – "Acabaron también por venir unos equilibristas."¹⁵⁴

A lo largo de toda la obra parece haber una voluntad de evocar el *Satiricón*, en su prosa y en su verso, en sus sentencias en lo conceptual y en sus recursos e imágenes en el artificio literario. La idea de la "invención" humanista, que proponía recrear en romance las obras de la Antigüedad, se cumple en Cervantes principalmente a través del uso de los fragmentos de Petronio para la creación de su propio prosímetro. Ello no sorprende: el autor español no hacía más que responder en ese momento, a fines del siglo XVI y principios del XVII, a la moda literaria erudita de Europa, que ponía a Petronio, cuyos fragmentos juzgó Justo Lipsio de una *purissimae impuritatis*,¹⁵⁵ como el escritor favorito, con múltiples ediciones desde 1565 hasta 1615 en Amberes, Lyon, París, Leyden, Francfort y Amsterdam, y de quien se ocupan todos los estudiosos, en particular en los países protestantes: Johannis Sambucus, cronista del emperador Maximiliano II; Isaac Cujas, maestro de los Pithou y quien poseyó el célebre códice *cuiacianus*, hoy perdido, Jean de Tournes, Pierre y François Pithou, Claude Dupuy y Claude Binet, Pierre Daniel, Germain Colladon y Christophe Richard de Bourges, entre otros, en Francia; Juan José Escaligero, también en Francia y posteriormente en Leyden; asimismo en los Países Bajos, Adrián de Jonghe, Jan van der Does, padre e hijo, y en Alemania Hermann Busch,

¹⁵³ *Id.*: 87.

¹⁵⁴ *Id.*: 76. El único que parece regocijarse con las habilidades de los *petauristarii* es Trimalción: *mirabatur haec solus Trimalchio* (*Sat.* 53.12). Trimalción enseguida afirma que las dos cosas que tiene mayor placer en ver son precisamente los equilibristas y los cornistas: *petauristarios et cornicines* (*id.*); lo demás, dice, son zonceras: *reliqua, animalia, acroamata, tricas meras esse* (*id.*). Aquí vuelven a asociarse los *petauristarii* con animales, *animalia*; cf. *supra*, *petauristarios* [...] *et porcos* (*Sat.* 47.9).

¹⁵⁵ Goldast von Haiminsfeld anota: "IVSTVS LIPSIVS Commentario ad Lib.16 Annalium Taciti. De C. Petronio.] Quem viri docti eum censent, cuius fragmenta hodiè purissimae impuritatis." (Cf. Goldast 1610: fol. [*6] vo. y Lipsio c.1600: 437). La cita se repite en las *Symbolae Annotationum et Observationum*, in *T. Petronium Arbitrum* de Georgius Erhardus Francus [i.e. Goldast]. (Goldast 1610: 2.521). En sus *Prolegomena*, el mismo Goldast escribe: "DE T. PETRONIO ARBITRO elogia & testimonia.] [...] lust. Lipsius [...] P. Pithoeo I.C. rescripsit: "Nudà illà nequitià nihil offendor; ioci me delectant, urbanitas capit: cetera nec in animo, nec in moribus meis magis labem relinquant, quam olim in flumine vestigium, cymba." (*Id.*: 1.28). A. Collignon traduce ese pasaje de la carta de Lipsio (Lib. V, epist. 19), entre los elogios que Pierre Pithou recibe de los eruditos al publicar su segunda edición de Petronio en 1587. (Cf. Collignon 1905: 28; Ernout 1922: v.).

Johannis Wouveren, Melchior Goldast von Haiminsfeld, Konrad Rittershuys, Kaspar Barth y Georg Schopp.¹⁵⁶ Daniel Heinsius, editor de Máximo de Tiro, resalta, por ejemplo, en 1607, la popularidad de Petronio entre los hombres de letras en la época: "*Plautus aut Petronius aetatem occupant, philosophia sordet & squallet.*"¹⁵⁷

Cervantes había publicado ya para entonces, en 1605, la primera parte del Quijote y la novela corta de inspiración petroniana *Rinconete y Cortadillo* aparecía escrita antes de 1604,¹⁵⁸ pero la forma elegida por Cervantes para honrar al prosista latino no es la de anotación o edición, sino la de la creación literaria, no menos válida como interpretación del texto que una traducción ni menos importante a los fines de la historia de la transmisión de los fragmentos de Petronio. Al respecto, cabe destacar que no hubo traducción de este autor a las lenguas vulgares hasta la segunda mitad del siglo XVII, en que aparece en 1667 la versión anónima en francés de Miguel de Marolles.¹⁵⁹ La primera traducción al italiano se publicó en 1678.¹⁶⁰ Toda la transmisión se había efectuado hasta el momento en latín.

El estudio comparativo de la obra cervantina con el *Satiricón* parece además indicar un relevamiento de pasajes de este último que, de acuerdo con el estado actual de los estudios petronianos, no eran conocidos entonces, porque no figuraban aún en las versiones impresas. Lo son los que hemos mencionado de 47.8-9, 53.11-12 y 59.3-5, que corresponden a los capítulos de la *Cena* que se conservaron sólo en el *Codex Traguriensis* (Biblioteca Nacional de Francia, *Parisinus latinus* 7989) descubierto en Trau, Dalmacia, alrededor de 1650.¹⁶¹ De manera tal que, si la transmisión se hacía sólo en latín, Cervantes no sólo lo leyó en el original, sino, quizás en

¹⁵⁶ Collignon 1905: 30-31, en su descripción de la edición de Goldast. (Cf. Goldast 1610).

¹⁵⁷ Heinsius 1607: fol. b.ij. ro. Debo este dato a la Prof. Ingrid de Smet.

¹⁵⁸ Cf. *Quijote* I. 47 (Rico 1999: 542).

¹⁵⁹ Michel de Marolles publica primero su traducción de *Les Poèmes de l'Embracement de Troye et le Poème du Changement de la Republique* en su edición de Lucano (1655) y más tarde *Le Pétrone en vers* (1667), que, a pesar de su título, contiene tanto la prosa como el verso: "[...] si bien que l'auteur de cet Escrit, est le premier qui en ait essayé une interpretation entière," dice el mismo Marolles en el "Avertissement" de la obra (Marolles 1677: iij).

¹⁶⁰ *Successi di Eumolpione Portati nella Nostra Lingua da Ciriaco Basilico [...]. Napoli, MDCLXXVIII, appresso Antonio Bulifon [...].* (Cf. Rini 1937: 85). El traductor pudo haber sido el mismo Bulifon. (*Id. ibid.* n. 530).

¹⁶¹ Schönberger también releva paralelos entre *Rinconete y Cortadillo* y capítulos de la *Cena* que no se publicaron hasta 1664. Cf. Schönberger 1942: cols. 212-213 y Salgado 2008b: 493ss. Otro pasaje notable es el de ll. 16 (Rico 1999: 755-756), en que don Diego de Miranda habla de su hijo a don Quijote como Equión del suyo al maestro de retórica Agamenón (*Sat.* 46.3-8).

¹⁶² Salgado 2003: n. p.

Italia, en una versión manuscrita más completa que las impresas, similar a la totalidad del texto con que contamos en el presente. Con ello surge además la posibilidad de que el texto completo de la *Cena* haya circulado en Italia en forma manuscrita junto con el resto de los fragmentos. El *Codex Traguriensis* estuvo en manos de León Hebreo, como lo muestra una dedicatoria manuscrita al final del códice,¹⁶² y es posible que Diego Hurtado de Mendoza, quien hizo traducir al castellano los *Dialoghi d'amore* del filósofo¹⁶³ y alentó a Alessandro Piccolomini a que escribiera un cuarto diálogo,¹⁶⁴ haya visto el códice en su estancia como embajador del emperador Carlos V en Venecia.¹⁶⁵ Marco Antonio Mureto, quien también vivió en esa ciudad, proyectaba publicar una edición de Petronio sobre un manuscrito mucho más completo que el de las ediciones corrientes, según refiere Pierre Daniel.¹⁶⁶ Anthony Rini da cuenta además del asombroso paralelo de un pasaje de una novela de Pietro Fortini con *Sat.* 48.8, en que Trimalción afirma haber visto y oído hablar a la Sibila – *nam Sybillam quidem Cumis ego ipse oculis meis uidi in ampulla pendere [...]* –, pero lo desecha por considerar improbable que Fortini haya podido leer la *Cena*.¹⁶⁷

¹⁶³ Micer Carlos Montesa publicó en Zaragoza, en 1582, una traducción de esa obra de León Hebreo que había comenzado su padre, Fernando, secretario de Hurtado de Mendoza en Roma y en Venecia. (Cf. González Palencia y Mele 1941: 1.293). También hubo traducciones al castellano de Guedella Yahia (1568) y del Inca Garcilaso de la Vega (1590). (*Id. ibid.* n. 2).

¹⁶⁴ *Id. ibid.*

¹⁶⁵ Probabilidad que sustenta e ilumina su composición del *Lazarillo*. El personaje de Lazarillo puede tener su génesis en Gitón: Gitón es el que, gracias a su ingenio, guía a sus compañeros en las tinieblas (*Sat.* 79.3).

¹⁶⁶ "Verum ne diutius querar [Burmman, 'querer'], facit M. Anton. Muretus, vir undecumque doctissimus, quem audio ex vetustissimo et integerrimo codice Petronij editionem omnium absolutissimam publice parare [...]", dice Pierre Daniel en el *Praefatio* a sus *Notae* (Goldast 1610: 2.78 (*Petri Danielis Aurelii IC Notae in C. Petronii Turpiliani Arbitri Satyricon*, en: *Sylloge Annotationum et Observationum [...]*; *id.*: 2.75-98). Cf. Burmann 1709: 2. 256 y Burmann (1743), 2.299, col. 2, según Rini 1937: 38 n. 193. Jacques Mentel, en la dedicatoria al impresor de su edición del *Fragmentum Traguriense*, dice: "Quod certe cum tuo, Vir eximie, nouo hocce Fragmento, quod e vetustissimo (ne quid fraudis in eo subesse quis putet), simul et integerrimo Mureti Codice Manuscripto, cuius meminit Petrus Daniel in Notis, describi fortean sibi olim curauerat Venetiis, dum Doctis quibusque percharus Juuenis hic commoraretur Muretus, Hector Cepio seu Cipicus, cuius Tragurianus [...]" (Mentel 1667: fol.)(7 ro.; Burmann 1709: 2.309). Mentel sugiere que el códice de Cipico (*Traguriensis*) pudo haber sido copiado del *vetutissimus* de Muret. (Cf. Rini 1937: 38 n. 193 y 65 n. 395).

¹⁶⁷ Rini dice: "Pietro Fortini (1500-c.1562), in one of his Novelle [...] has a striking parallel to Trimalchio's claim (*Sat.* 48.8) that he had seen the Sibyl and heard her speak [...] This incident, however, cannot be considered a reminiscence of Petronius because Petronius' passage was not known until the publication of the *Cena* in 1664." (*Id.*: 37 n. 192).

Es verdad que Cervantes nunca nombra a Petronio, cuando sí lo hace de otros autores de ficción en prosa clásicos, en latín Apuleyo¹⁶⁸ y en griego Heliodoro,¹⁶⁹ a quienes hace alarde de imitar, pero el conocimiento y uso del *Satiricón* en su obra reubica con la mayor naturalidad a Cervantes dentro del marco erudito humanista y literario europeo – cuya lengua de comunicación es el latín – y le da una estatura europea. Lo mismo se aplica al otro gran creador de la picaresca española, Diego Hurtado de Mendoza, embajador de Carlos V en Venecia¹⁷⁰ y Roma,¹⁷¹ coleccionista y editor de manuscritos griegos¹⁷² y erudito colaborador de Paolo Manuzio.¹⁷³ Andrea Schottus no vaciló, en su *Hispaniae bibliotheca*, en atribuir a Mendoza la autoría del anónimamente publicado *Lazarillo* con estas palabras: "Eius etiam esse putatur *Satyricum* illud ac ludicrum *Lazarillo de Tormes*, cum forte Salmanticae Ciuile luri operam daret."¹⁷⁴ La definición de esta obra como *Satyricum* la encuadra decidida y correctamente en la tradición clásica. Quizás esa definición debiera aplicarse también al *Quijote*, el "*Satyricum*" de Cervantes.

Desde el punto de vista de la transmisión del texto de Petronio, la labor de Cervantes es inestimable, ya que constituye indudablemente el aporte más extraordinario al (inesperado) reconocimiento del fragmentario texto latino como fundamento de la novela moderna. La referencia al autor latino, a pesar de que Cervantes, como dijimos, no lo nombra, es constante; ambas obras se apoyan en un marco común, el prosímetro, con historias intercaladas, y ambas se justifican en una abundante crítica literaria interna.

¹⁶⁸ Sobre Apuleyo en *Quijote*, cf. Rico 1999: 416 n. 544 n y 610 n. El *Coloquio de los perros* es un ejercicio de imitación de *El Asno de Oro*. La hechicera Cañizares dice: "[...] el cual modo [de volver a la primera forma] quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El asno de oro*, que consistía en sólo comer una rosa [...]" (Baquero Goyanes 1976: 2.324). Cf. Salgado 1997: 270ss.

¹⁶⁹ En el "Prólogo al lector" de las *Novelas Ejemplares* Cervantes dice: "[...] te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro [...]" (Baquero Goyanes 1976: 1.88). Sobre Heliodoro en *La Gitanilla*, cf. Salgado 1997.

¹⁷⁰ González Palencia y Mele 1941: 1.87-334.

¹⁷¹ González Palencia y Mele 1942: 2.11-290.

¹⁷² González Palencia y Mele 1941: 1.253-261.

¹⁷³ *Id.*: 1.215. Paolo Manuzio le dedica la primera parte de su edición ciceroniana, *M. TULLII CICERONIS de Philosophia [...] Venetiis apud Aldi filios M.D.XLI*. Esta dedicatoria, que consta de seis folios, se reproduce en González Palencia y Mele 1943: 3.271-275. Sobre las relaciones de Hurtado de Mendoza con Paolo Manuzio, cf. González Palencia y Mele 1941: 1.223-226.

¹⁷⁴ Schottus 1508: 3.543. Los autores de la *Vida y obras de Diego Hurtado de Mendoza* (González Palencia y Mele 1943: 3.207 n. 2 y 208) afirman que Schottus repite allí al biógrafo belga Valerio Andrés Taxandro, *Catalogus clarorum Hispaniae scriptorum [...] opera ac studio Valerii Andreae Taxandri*, 1607: 44.

Bibliografía

- BAQUERO GOYANES Mariano ed. 1976, Cervantes, *Novelas Ejemplares I y II* (Madrid: Editora Nacional).
- BOROUGHES RODERICK J. C. 1994, *Eumolpus: Literary and Historical Approaches to Characterisation in Petronius* (Cambridge University Diss. MSS 18618).
- BÜCHELER FRANCISCO ed. 1882, *Petronii Saturae et Liber Priapeorum. Tertium edidit Franciscus Buecheler. Adiectae sunt Varronis et Senecae Satirae similesque reliquiae.* (Berlín: Weidmann)
- COLLIGNON ALBERT 1905, *Pétrone en France* (París: Fontemoing).
- ERNOUT ALFRED ed. y trad. 1922, Pétrone, *Le Satiricon* (París: Les Belles Lettres).
- DÍAZ Y DÍAZ MANUEL C. ed. y trad. 1968-1969, Petronio Árbitro, *Satiricón I* 1968, *II* 1969 (Barcelona: Alma Mater).
- GONZÁLEZ PALENCIA ÁNGEL y MELE EUGENIO 1941-1943, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza I* 1941, *II* 1942, *III* 1943 (Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan).
- MÜLLER KONRAD 1961, *Petronii Arbitri Satyricon cum apparatu critico* (Munich: Heimeran).
- RICO FRANCISCO ed. 1999, Miguel de Cervantes, *El Quijote de la Mancha* (Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 3a. ed. [Biblioteca Clásica 50]).
- RINI ANTHONY 1937, *Petronius in Italy from the Thirteenth Century to the Present Time* (New York: The Cappabianca Press).
- SALGADO OFELIA N. 2008a, "Encolpio/Cardenio (y Dorotea) (*Quijote* I.24-29): Amantes desdeñados", en: *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*, ed. A. Dotras Bravo et al. (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos) 673-689.
- 2008b, "Petronio en *Rinconete y Cortadillo*, recreación cervantina del *Satiricón*", en: *Docenda. Homenaje a Gerardo H. Pagés* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio Nacional de Buenos Aires) 485-504.
- 2003, "Dos manuscritos clásicos en Venecia: el *Codex Parisinus* de las *Epístolas* de Plinio el Joven y el *Codex Traguriensis*", en *Memoria y olvido en el mundo antiguo. Actas del XVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, 25-28 de septiembre de 2002* (Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades). Edición en CDROM.
- 1997, "La *Historia Etiópica*, un precedente de *La Gitanilla* en la novela griega" en: AFC XV: 270-287.

SCHÖNBERGER J. Karl 1942, "Petronius bei Cervantes", en: *Philologische Wochenschrift* 62, 13/17 (11 Abril): cols. 211-213.

Ediciones antiguas y manuscritos

- BURMANN Petrus ed. 1709, *TITI PETRONII ARBITRI SATYRICON QVAE SUPERSUNT [RELIQUIAE] Cum integris Doctorum Virorum Commentariis, & Notis NICOLAI HEINSII & GUILIELMI GOESII nunc primum editis. Accedunt JANI DOUSAE PRAECIDANEA, D. JOS. ANT. GONSALI de SALAS COMMENTA, Variarum DISSERTATIONES & PRAEFATIONES [...]. Curante PETRO BURMANNO. TRAJECTI AD RHENUM, Apud GUILIELMUM VANDE WATER. M.D.CCIX.*
- GOLDAST VON HAIMINSFELD Melchior 1610, *T. PETRONII ARBITRI, EQVITIS ROMANI SATIRICON, cum PETRONIORVM FRAGMENTIS, Nouiter recensitum, interpolatum & auctum. Accesserunt seorsim NOTAE & OBSERVATIONES variorum, HELENOPOLI [Frankfurt] Pro bibliopoleo Ioan. Theobaldi Schönvvetteri, excudit Ioannes Bringerus. Anno M.DC.X.*
- GONZÁLEZ DE SALAS José Antonio ed. 1629, *T. PETRONII ARBITRI E.R. SATIRICON. Extrema editio ex Musaeo D. IOSEPHI ANTONII GONSALI DE SALAS MAGNO COMITI DE OLIVARES. SAC. FRANCOFVRTI, cura Wolfgangi Hofmannj. M.DC.XXIX.*
- HEINSIUS Daniel 1607, *V. C. Maximi Tyrii, Philosophi Platonici, Dissertationes XLI. Graece. Cum Interpretatione, Notis, et Emendationibus Danielis Heinsii. [...] Lugduni Batavorum, Apud Ioannem Patium, Acad. Typogr. M.D.C.VII.*
- JACOBS FRIEDERICH 1793, *Integer commentarius Frid. Jacobsii in Petron. Arbitr. Satir. ineditus.* (Cambridge University Library MSS Add. 3556, abril 1793).
- LIPSIO Justo c.1600, *IVSTI LIPSII AD ANNALES COR. TACITI LIBER COMMENTARIVS, Variis in locis vtiliter auctus. s.l. s.a (Amberes o Leyden, oficina Plantiniana, 158.?).*
- MAROLLES Michel de trad. 1677, *LES VERS DE PETRONE CHEVALIER ROMAIN, CONTENVS DANS SA SATYRE selon les anciennes Éditions; & selon le Fragment de l'Histoire de Trimalcion, imprimé à Paris chez Edme Martin en 1664. QVATRIEME EDITION. A PARIS, De l'Imprimerie de IACQUES LANGLOIS, fils [...]. M.DC. LXXVII. [...].*
- MENTEL Jacques ed. 1667, *T. PETRONII ARBITRI FRAGMENTUM TRAGURIENSE, Veneti ad Rom. Pontificem Oratoris benefecio redintegratum. Una cum JO. CAII TILEBOMENI [i.e. Jacques Mentel]*

Conjecturis [...] NORIBERGAE, sumtibus Michaelis & Joh. Frideric. Endterorum. Anno M.DC.LXVII.

PITHOU Pierre 1577, *PETRONII ARBITRI SATYRICON Ex veteribus libris emendatus et amplius. LVTTETIAE, Apud Mamertum Patissonium. M.D.LXXVII.*

— 1587, *PETRONII ARBITRI SATYRICON. Adiecta sunt veterum quorundam poetarum carmina non dissimilis argumenti: ex quibus nonnulla emendatus, alia nunc primum eduntur. Cum notis doctorum virorum. LVTTETIAE, Apud Mamertum Patissonium, Typographum Regium. 1587.*

SAMBUCUS Johannes 1565, *PETRONII ARBITRI MASSILIENSIS SATYRICI FRAGMENTA, RESTITUTA ET AVCTA, E Bibliotheca Iohannis Sambuci. ANTVERPIAE, Ex officina Christophori Plantini, M.D.LXV. (Colofón:) VIII. CAL. MARTII.*

SCHOTTUS Andrea 1608, *HISPANIAE BIBLIOTHECA SEV DE ACADEMIIS AC BIBLIOTHECIS. ITEM ELOGIA ET NOMENCLATOR CLARORUM Hispaniae Scriptorum [...] TOMIS III distincta. [...] FRANCOFVRTI. Apud Claudium Marnium & haeredes Ioan. Aubrii. M.DC.VIII.*

LA FUNCIÓN DE LAS ALUSIONES A LA ÉPICA HOMÉRICA EN EL *SATYRICON* DE PETRONIO: LA “DIALOGIZACIÓN” Y LA PARODIA COMO CRITERIOS DE AUTORIDAD

MARCOS CARMIGNANI

Universidad Nacional de Córdoba - CEA - CONICET

marcoscarmignani@gmail.com

La parodia a la épica homérica en el *Satyricon* de Petronio está enmarcada en un sistema de relaciones extremadamente complejo. Por lo general, Petronio procede mediante la “dialogización” de los distintos géneros (épica, novela griega, pastoral, pantomima, sátira romana, tragedia) para formar un discurso “ambivalente”. Además, este tipo de parodia no apunta a la ridiculización del modelo épico, sino de los personajes, que son las víctimas de la ironía maliciosa del autor. Precisamente éste respalda su posición social mediante su exquisito dominio de la tradición literaria: las alusiones a Homero constituyen un modo de marcar criterios de autoridad dentro de un sistema de relaciones harto complejo.

dialogización / parodia / épica / novela romana / criterio de autoridad

In Petronius' *Satyricon* the parody of Homer is framed in a highly complex system of relationships. Usually Petronio proceeds through “dialogization” of different genres (epic, Greek novel, pastoral, pantomime, Roman satire, tragedy) to create an “ambivalent” discourse. Moreover, this type of parody does not seek to ridicule the epic model, but the characters, who are the victims of the author's malicious irony. Indeed, his social position is protected by his admirable mastery of the literary tradition: a way to mark criteria of authority is given by the allusions to Homer in a very complex system of relationships.

dialogization / parody / epic / roman novel / criteria of authority

El *Satyricon* (*Sat.*) de Petronio es una obra donde la literatura fluye sin cesar: la famosa frase de Eumolpo *neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata*¹ (*Sat.* 118.3) puede ser tomada como el espíritu que da vida a la obra. Dentro de esta concepción estética, el proceso de imitación en el *Sat.* implica siempre la inversión de la forma asumida como modelo: la novela se configura como una degradación de los géneros literarios retomados. La primera degradación que el lector culto de la época debe haber notado es la inversión de la épica, sobre todo, de los esquemas narrativos de la *Odisea*: en el *Sat.* la relación con la

¹ “El espíritu no puede concebir ni producir a menos que esté inundado por la enorme corriente de las letras”. Todas las traducciones son nuestras. El texto latino es el de Müller (1995).

épica es recurrente, a tal punto que se ha propuesto que el texto petroniano es una parodia de la *Odisea*. En 1889 Klebs justificó esta hipótesis mediante el buen número de temas odiseicos que reaparecen en el *Sat.*, principalmente la ira de Príapo (*Sat.* 139.2) como inversión de la ira de Poseidón, es decir, si éste perseguía a Odiseo porque el héroe había cegado a su hijo Polifemo, Príapo persigue a Encolpio para vengar alguna ofensa sufrida. Asimismo, algunos temas que se repiten, entre otros, son: la indagación acerca del origen y condición del héroe realizada por Penélope (*Od.* 19.105) tiene su correlato en el *Sat.* en la introducción del episodio crotoniata, cuando los protagonistas caen *in turbam hereditarum sciscitantium quod genus hominum aut unde veniremus*² (*Sat.* 124.2); la pelea de Odiseo con su corazón (*Od.* 20.13-22) reaparece bajo otro formato cuando Encolpio litiga con su miembro viril (*Sat.* 132.13); la presencia de una divinidad salvadora, la Atenea homérica, encuentra su reflejo en Mercurio, salvador y protector de Encolpio (*Sat.* 140.12); y, finalmente, la secuencia narrativa fundamental es la transformación de Encolpio en Polieno y su encuentro con Circe (*Sat.* 127ss.). En este caso no se trata de un mero *divertissement* paródico (como ocurre con la *Apocolocyntosis* de Séneca): en el *Sat.* la transformación del modelo comporta finalmente la del protagonista, degradado en un impotente Polieno. Es el momento decisivo donde se produce por parte del narrador mitómano³ el reconocimiento de sí mismo como héroe épico: allí Encolpio entra definitivamente en el mundo del mito.

Este trabajo tiene que ver precisamente con la compleja relación intertextual del *Sat.* con la épica homérica, o más bien, la función que cumplen, dentro del exquisito entramado literario petroniano, las referencias a la *Ilíada* y, principalmente, a la *Odisea*. Se puede definir ese armazón intertextual como el “proceso de opciones y estrategias discursivas realizadas por un agente social, que se hacen visibles a través de marcas” y que se “hacen comprensibles y explicables habida cuenta del lugar desde donde son producidas”.⁴ Este agente social y ese lugar tienen una historia particular en el caso de esta obra. A pesar de las dificultades que planteó a la filología la identidad del autor del *Sat.*, casi todos los estudiosos petronianos admiten una datación neroniana para la obra, y la gran mayoría acepta que su autor más probable fue T. Petronius, el famoso *arbiter elegantiae* de la corte de Nerón, caracterizado inolvidablemente por Tácito, posición que aquí adoptamos.⁵ La autoridad del agente social Petronio se define en esa corte neroniana por la posesión de determinadas propiedades socialmente valoradas, en este caso, el

² “en una multitud de cazadores de herencias que nos preguntaban qué clase de hombres éramos y de dónde veníamos”.

³ Cf. Conte (1996: *passim*).

⁴ Mozejko-Costa (2002: 14).

⁵ Para un estudio casi definitivo sobre el tema, cf. Rose (1971).

amplio dominio de la tradición literaria (como ocurrió antes con Séneca y Lucano), competencia fundamental para que el *princeps* confiara a Petronio el arbitrio sobre ciertos temas,⁶ tal como señala Tácito (*Ann.* 16.18): *inter paucos familiarium Neroni adsumptus est, elegantiae arbiter, dum nihil amoenum et molle adfluentia putat, nisi quod ei Petronius adprobavisset.*⁷ En el *Sat.*, a través de la alusión literaria, se produce la incorporación de la voz de otro al propio texto, lo que “constituye una manera ya reconocida de conformación de la propia competencia, sobre todo en la medida en que los otros enunciadores se convierten en autoridades que respaldan la competencia y la legitimidad del yo”.⁸ El agente social decide cuáles son los textos que incorpora en su propia producción (incluso puede llegar a hacerlo de manera inconsciente): esa elección se realiza desde su posición y trayectoria y tiene estrecha relación con los discursos en circulación, ya que “los textos, en cuanto materialización de sentidos constituirían un muestrario, parcial, pero muestrario al fin, de los discursos socialmente circulantes”.⁹

Para comenzar el análisis de las alusiones a la épica homérica en el *Sat.* hay que tomar ciertos recaudos. Desde el descubrimiento de la dimensión paródica en este texto, con el estudio de Collignon en 1892, siempre se corre el riesgo de tratar indiferenciadamente todos los modelos que pueden ser reconocidos en la superficie del texto como blancos de la ironía sacrílega de Petronio, a menos que aprendamos a distinguir entre las diferentes voces y funciones de la narración. En efecto, definir toda alusión como paródica sólo por el hecho de figurar en el *Sat.* implica exponerse al error; es decir, si consideramos que el *Sat.* es una obra para divertir al lector,¹⁰ todas las alusiones a pasajes de otros textos tendrían un efecto eminentemente cómico, a menudo burlesco. Por ello, nuestro propósito será el de intentar definir qué función cumplen dentro del *Sat.* las alusiones a la épica homérica, sin dejar de lado el hecho de que Homero era una de las autoridades y modelos más venerados. De suma utilidad resultan, por lo tanto, los estudios de Bajtín y

⁶ Sullivan (1985: 153-179) estudia la relación que tuvo Nerón con sus intelectuales más importantes, es decir, Séneca y Lucano, y conjetura que Petronio, luego de la muerte de ambos escritores, se habría posicionado en el lugar de estos.

⁷ “fue admitido entre los pocos de los íntimos de Nerón, como árbitro del refinamiento, al punto que [Nerón] nada juzga placentero y delicado excepto aquello que había aprobado Petronio”.

⁸ Cf. Mozejko-Costa (2002: 32-33).

⁹ Cf. Mozejko-Costa (2001: 123).

¹⁰ A pesar de que los primeros capítulos de la novela se han perdido, bien podemos imaginar un prólogo semejante al de Apuleyo, cf. Walsh (1970: 4).

Kristeva para comprender la función del entramado genérico de la obra, y algunos artículos que definen el término “parodia”.

Julia Kristeva se encargó de formular su propia teoría de la intertextualidad retomando algunos conceptos esenciales de Bajtín; muchas de esas ideas son aplicables al *Sat.*, ya que Bajtín estaba especialmente interesado en lo que denominó la “menipea”. Cuando Kristeva señala que

la historia lineal aparece como abstracción; la única forma que tiene el escritor de participar en la historia se convierte entonces en la trasgresión de esa abstracción mediante una escritura-lectura, es decir, mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición con otra estructura¹¹

está definiendo de manera precisa el propio acto artístico de Petronio: el agente social lee la tradición literaria y la interpreta mediante una obra, una novela, que crea un espacio “dialógico” y “ambivalente”. Bajtín define ese espacio en la Antigüedad con el nombre de “menipea”, en referencia a un género dúctil y variable, proteico, capaz de penetrar los demás géneros y capaz de destruir tanto la unidad épica (“monológica”) del hombre, como su sistema de creencias basado en el principio de identidad y en la lógica de la causa-consecuencia. El *Sat.*, según Bajtín, forma parte de este nuevo género (junto a las *Metamorphoses* de Apuleyo). Bajtín concluye:

El lenguaje de la novela [...] es un sistema de planos que se entrecruzan. [...] El autor (en calidad de creador del conjunto novelesco) no puede ser encontrado en ninguno de los planos del lenguaje: se encuentra en el centro organizador de la intersección de los planos; y esos diferentes planos se encuentran a diferente distancia del centro del autor.¹²

Estos conceptos son fundamentales para comprender no sólo la novela de Petronio sino toda una tradición que cruza la historia de la literatura (Rabelais, Dostoievski, Joyce): son de máxima utilidad para que la consideración que define al *Sat.* como obra cómica no sea peyorativa. El texto recorre y penetra numerosos géneros estableciendo un diálogo entre ellos: retomando los conceptos de Bajtín, en Petronio la épica homérica, género “monológico” por excelencia, es “dialogizada”, penetrada por otros géneros: esto da como resultado una obra sumamente compleja en cuanto a lo genérico y en cuanto a las funciones y papeles.

¹¹ Cf. Kristeva (1981: 188).

¹² Cf. Bajtín (1986: 418-419).

Por otra parte, para definir “parodia” es muy interesante el estudio de Hutcheon, que se basa en dos postulados fundamentales: el concepto paradójico de que la parodia implica a la vez respeto y distancia crítica, y la noción de que la parodia no necesariamente ridiculiza el texto parodiado.¹³ Hutcheon considera que la parodia funciona como un método que, al mismo tiempo, asegura la continuidad y permite una distancia crítica: es una fuerza conservadora que incorpora y, a menudo, se burla de otras formas estéticas, pero también es una fuerza transformadora que crea nuevas síntesis.

A partir de estas breves consideraciones sobre las cuestiones del género y la parodia, se tendrán en cuenta las alusiones a la épica homérica que tienen carácter estructural dentro del *Sat*. Son aquellas que tienen que ver con la acción y el desarrollo argumental de la obra y que, además, cumplen una función en cuanto alusiones a la épica homérica.

En la excéntrica y caótica *Cena Trimalchionis*, aparece la primera alusión importante por dos razones: a) se alude por primera vez al Cíclope, personaje de la *Odisea* y que en el *Sat*. tendrá una función relevante en otros episodios, y b) se menciona el tema de la lectura de Homero. Trimalción, el liberto enriquecido, está dialogando con Agamemnon, un *rhetor*, y le dice

‘rogo’ inquit ‘Agamemnon mihi carissime, numquid duodecim aerumnas Herculis tenes, aut de Ulixæ fabulam, quemadmodum illi Cyclops pollicem ꝑporcino’¹⁴ extorsit? solebam haec ego puer apud Homerum legere¹⁵ (Sat. 48.7).

¹³ Hutcheon (1985: *passim*). Sería imposible en este marco hacer un recorrido por las diferentes teorías de la parodia, pero es inevitable mencionar algunos estudios fundamentales sobre la parodia en el mundo clásico, como los de Householder (1944), Lelièvre (1954) y Fowler-Fowler (1996), y algunos específicos, como el de Camerotto (1998), sobre la parodia en Luciano, y los de Collignon (1892), Courtney (1962) y Petersmann (1995) sobre la parodia en el *Sat*. Para Lelièvre (1954: 79), la parodia es “a play upon an original brought about by verbal alteration, distortion, or change of context and implies a certain mastery both of the original and of the technique necessary for altering it: intrinsic probability might therefore suggest the professional rather than the amateur as originator of the form”.

¹⁴ Cfr. *OLD*, s.v.: “abl. obscure word in Petr., perhaps with sense of ring (*porculus*)”. En efecto, el término no es para nada claro: en el *app.* de la *editio maior* de Bücheler (1862), se leen las conjeturas *podicem ericio extersit* Iacobusius (de quien Bücheler dice “*penicillo* adsumere debebat speciose”), *podicem* etiam Oriolus, *penicillo* Reinesius non improbabiliter, *porricino* Oriolus, *porricino* aut *condylo* Gronovius, *forcipe* aut *per iocum* Studerus, *porcino* Bücheler. Müller (1995) sólo recoge en su *app.* la conjetura *forcipe* de Studerus. Walsh (1996), una de las mejores traducciones del *Sat*., traduce el texto entre *crucis* como “pincers”.

¹⁵ “Decime, te lo ruego, mi queridísimo Agamemnon, ¿caso te acordás de los doce trabajos de Hércules, o de la historia de Ulises, de cómo el Cíclope le torció el pulgar con una tenaza [¿canillo?]? Yo, de niño, solía leer estas cosas en Homero”.

Estas alusiones nos introducen, dentro del microcosmos que es la *Cena*, en una serie de situaciones donde la épica homérica estará presente, casi siempre, en boca del anfitrión. La interpretación de *ἴporicino*¹⁶ es pertinente para este trabajo. Trimalción, en lugar de contar la historia de *Od.* 9.318ss., donde el héroe le clava la estaca ardiente a Polifemo, cita otra versión, “either invented by Petronius for the occasion, or perhaps taken from one of the farcical comedies about Polyphemus which must by now have become familiar”.¹⁶ Si esta segunda opción es posible, estaríamos frente a una de las características más notables del *Sat.*: la “dialogización” de casi todos los géneros existentes en su época. Petronio no sólo tiene en cuenta los géneros elevados, como la épica o la tragedia, sino que los “dialogiza” mediante la inclusión de géneros “bajos” como esas comedias farsescas que tenían un recorte popular. Más adelante se analizará cómo el mismo Cíclope será sometido a procedimientos análogos.

Poco después, Trimalción comienza a confundir personajes y sucesos de la épica homérica con figuras y acontecimientos históricos, hasta que se produce la presentación de los *Homeristae*. En este lapso, el liberto confundió la caída de Troya con la de Corinto, a Aníbal con Mummio (*Sat.* 50), a Casandra con Medea, la vaca de madera de Dédalo con el caballo de Troya, a Pasífae con Níobe, y a dos gladiadores (Hermerote y Petraités) con Héctor y Patroclo (*Sat.* 52). Luego, Trimalción, al darse cuenta de que Ascilto iba a responder a unas ofensas que le había hecho Hermerote, manda a llamar, para calmar los ánimos, a los *Homeristae*, es decir, cantores que declamaban los versos homéricos en los banquetes.¹⁷ El liberto, mientras los cantores recitaban, lee el libro en latín, y cuando se hizo silencio dice:

¹⁶ Smith (1975: *ad loc.*). Para esta interpretación, Smith se basa en Stöcker (1969: 80ss.), para quien hay huellas de una versión no homérica en la que el Cíclope presenta a su víctima con un anillo mágico que lo traiciona dando a conocer dónde está; la víctima sólo puede escapar cortándose su propio dedo. Siguiendo esta línea de lectura, Champlin (2006) considera que Trimalción quizá no sea una víctima de su propia ignorancia, como generalmente se piensa, sino que cita una versión popular y “baja” de las aventuras del héroe que sufre los efectos de la parodia: “To put the matter simply: despite all his attractions for artists, craftsmen, writers, and their patrons, Odysseus was just not popular. [...] The impression of him in Greek tragedy and in much of the *Iliad* is that of a treacherous, cold-blooded schemer, and this negative image is carried over into Roman drama, the public vehicle through which most ordinary people would know him”. Sin embargo, es casi imposible no ver en estos pasajes una caricatura de Trimalción; de otra manera, ¿cómo explicar *todas* las confusiones mitológicas del liberto? En este sentido, la posibilidad de una versión paródica del héroe Ulises no afecta la consideración general de que Trimalción es la víctima principal de su propia ignorancia, cuyos efectos no pueden ser otros que cómicos.

¹⁷ Para estudios sobre estos declamadores, cf. Starr (1987) y Jones (1991).

*'scitis' inquit 'quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae cervam subiecit. ita nunc Homeros dicit quemadmodum inter se pugnent Troiani et Tarentini. vicit scilicet et Iphigeniam, filiam suam, Achilli dedit uxorem. ob eam rem Ajax insanit et statim argumentum explicabit'*¹⁸ (*Sat.* 59.3-5).

En ese momento ingresa un plato con un ternero cocido y detrás de él un Áyax enloquecido despedazó al animal y lo repartió entre los comensales. En este caso, la confusión del liberto, de gran comicidad, presenta el motivo de la locura de Áyax completamente transformado: el Áyax “trágico”, tanto de la épica como de la tragedia, está “dialogizado” por un Áyax de la pantomima,¹⁹ en un contexto evidentemente trivial.

Estas escenas grotescas de la *Cena* adquieren un significado más profundo a nivel estructural dentro de la obra si tenemos en cuenta la confesión de Trimalción, que dice haber leído cuando era niño (*puer*) a Homero; esta confidencia involucra dos aspectos: a) la popularidad universal de la obra de Homero, que la convierte en el discurso social más reconocido y, por lo tanto, más susceptible de la parodia; b) la posibilidad de que el tiempo transcurrido desde que el liberto leyó los poemas épicos haya debilitado el recuerdo del argumento. Este último aspecto implica, a su vez, el hecho de que la “dialogización” genérica propuesta por Petronio podría encontrar su motivación “real” en esa fragilidad de la “memoria poética” de Trimalción, que lo ubica en las antípodas de los otros personajes principales del *Sat.*, pero, sobre todo, de Encolpio, en su dominio de la tradición literaria. Trimalción no sufre “el peso de la literatura” (ni siquiera percibe sus errores) como le sucede a Encolpio: como *scholasticus* que es, el narrador tiene siempre presentes los modelos literarios de su formación retórica, mientras que el liberto, olvidadizo y aun negligente, pasa por alto sus errores sin ningún tipo de culpa. A pesar de tener dos bibliotecas (*Sat.* 48.4), Trimalción, evidentemente, no era un gran lector.²⁰

¹⁸ “‘¿Saben’ dijo ‘qué están representando? Diomedes y Ganimedes fueron dos hermanos. Su hermana era Helena. Agamemnon la raptó y ofreció por ella una cierva a Diana. De este modo ahora dice Homero cómo pelean entre sí troyanos y parentinos. Por supuesto [Agamemnon] venció y casó a su hija Ifigenia con Aquiles. Por esta razón Áyax se vuelve loco y en seguida va a revelar el argumento”.

¹⁹ Cf. Panayotakis (1995: 90): “[...] the disguise of a trained cook as a legendary hero with a sword instead of a kitchen-knife is certainly meant to be seen as a typical pantomimic performance of well-known subject-matter with well-rehearsed accompanying gestures”.

²⁰ En *Sat.* 29.9 se cuenta que Trimalción, además, tenía en su atrio pinturas de la *Iliada* y *Odisea*, como muestras de su “cultura”: esta referencia nos recuerda algunos decorados y ornamentaciones de dudósimo gusto en ciertas casas de los barrios cerrados de los nuevos ricos de nuestro país... La modernidad de Petronio nos sigue sorprendiendo.

En *Sat.* 81 Encolpio medita su trágica suerte. Gitón ha elegido a Ascilto como amante (*fratrem Ascylton elegit*) por lo que el narrador se lamenta en estos términos:

*locumque secretum et proximum litori maestus conduxī. ibi triduo inclusus redeunte in animum solitudine atque contemptu verberabam aegrum planctibus pectus et inter tot altissimos gemitus frequenter etiam proclamabam... (Sat. 81.1-2)*²¹.

Para Walsh, este pasaje recuerda a aquél de la *Iliada* (1.348-350) en que Aquiles, luego de ordenar a Patroclo que entregue a Briseida a los emisarios Taltibio y Euríabates, se retira llorando a la orilla del mar para dirigirse a su madre.²² El análisis de esta alusión nos lleva a observar una vez más el complejo arte de Petronio. Uno de los motivos principales del *Sat.* es la relación amorosa entre Encolpio y Gitón, siempre amenazada por un tercer personaje (Ascilto o Eumolpo); esta relación homosexual es una parodia de la unión heterosexual que se da en las novelas idealistas griegas, por lo que en este pasaje el autor estaría parodiando la consecuencia de uno de los tantos desencuentros amorosos que se producen en las novelas idealistas. Pero Petronio da otra vuelta de tuerca: el registro de la parodia es en clave épica, por lo que nuevamente tendríamos esa “dialogización” genérica: es decir, se parodia a la novela griega a través de un registro épico, en el que está implícita la figura de Aquiles. Petronio busca ridiculizar, mediante la “dialogización” de la novela griega a través de la alusión épica, a Encolpio: los elementos patéticos como el llanto y los gritos, típicos de la *Trivialliteratur*, no hacen más que provocar un fuerte contraste entre situación “baja” y lenguaje “elevado”.²³

Ya se señaló que el Cíclope es una referencia literaria fundamental para el *Sat.*, y es en dos episodios que se han conservado consecutivos donde se verifica con mayor fuerza. El primero está relacionado con la presencia de los personajes en un *stabulum*. Allí, Encolpio se sorprende con la llegada de Ascilto, que busca a su amante Gitón. Desesperado, el narrador le ordena al *frater* que se esconda bajo el camastro y que se sujete de pies y manos con las cinchas para que no lo encuentren:

²¹ “triste fui a un lugar escondido y cercano a la costa. Allí, recluso durante tres días, despreciado y en soledad, castigaba con llantos mi pecho dolorido, y entre tantos y profundos gemidos frecuentemente también gritaba...”.

²² Cf. Walsh (1970: 36-37).

²³ Para explicar por qué Petronio coloca a Encolpio en relación con este pasaje homérico para recrear su sufrimiento, Conte (1996: 52-53) afirma que el Libro I de la *Iliada*, particularmente la pelea entre Agamemnon y Aquiles, está magníficamente representado en el *Sat.*: no es ninguna coincidencia, sino que más bien indica su gran uso en las escuelas de retórica. Encolpio, gracias a su formación como *scholasticus*, recordaría perfectamente este libro.

*ac sic ut olim Ulixes ꝑꝑroꝑ arieti adhaesisse*²⁴, *extentus infra grabatum scrutantium eluderet manus. non est moratus Giton imperium momentoque temporis inseruit vinculo manus et Ulixem astu simillimo vicit.*²⁵ (*Sat.* 97.4-5).

El pasaje alude claramente a la *Odisea* (9.425ss.) cuando Odiseo elige como medio de escape el vientre lanudo de un carnero. Luego de que Ascilto se asegura de que Gitón no está en la habitación (por medio del *servus publicus* que revisó el catre y no encontró nada), Eumolpo ingresa en el cuarto. Encolpio le pide, fingiendo no saber nada de Gitón, que encuentre al muchacho, pero éste estornuda y su escondite queda al descubierto:

*remota etiam culcita videt Ulixem, cui vel esuriens Cyclops potuisset parcerē*²⁶ (*Sat.* 98.5-6).

Todo el episodio en el *stabulum* pertenece al ámbito de la pantomima y la farsa.²⁷ Como sucedía en la *Cena*, el espacio “carnavalesco” es ideal para la “dialogización” genérica. Lo llamativo es que el papel de Odiseo no lo cumple, como casi siempre en el *Sat.*, Encolpio sino Gitón. Como se verá más adelante, este cambio de papeles es propio del *Sat.*, y una referencia al espacio de la pantomima. Las alusiones se producen en un contexto vulgar en comparación con el sublime de la épica, por lo que hay una inversión paródica de la treta de Odiseo: mediante esta inversión se deja en ridículo a los protagonistas. Es fundamental destacar que aquí no hay “lenguaje épico”, sino referencias explícitas a célebres personajes de la épica. La frase *cui vel esuriens Cyclops potuisset parcerē* del narrador, el hecho de que la voracidad y crueldad de Polifemo habrían quedado desarticuladas frente a tanta “ternura” de Gitón, casi como si tuviera en frente a una Galatea, es, por otra parte, un regreso al tema de la parodia a la novela griega.

²⁴ Courtney (2001: 149), con una lectura de una sutileza exquisita, nos advierte que el uso del verbo en subjuntivo determina nuestra interpretación literaria: “The reference to Ulysses has a subjunctive verb [...], which means that it is presented as part of what Encolpius said; this indicates that we have to do with heroic posturing at the time of the action, not with a comparison later introduced by Encolpius the narrator”. Labate (1990: 187) sugiere *sic ut olim Ulixes ꝑꝑroꝑ arieti adhaesisse* (“así como se dice que alguna vez Ulises se agarró de un carnero”).

²⁵ “Y así como alguna vez Ulises se agarró de un carnero, [Gitón] estirado a lo largo debajo del camastro podría eludir las manos de los que lo buscaban. No se demoró Gitón en cumplir la orden y en un instante entrelazó sus manos en las ataduras y venció a Ulises con una treta muy parecida”.

²⁶ “Quitado el colchón, [Eumolpo] ve a un Ulises, a quien el Cíclope incluso hambriento hubiera podido perdonar”.

²⁷ Cf. Panayotakis (1995: 130-135).

Otro episodio en que la figura del Cíclope aparece con su descomunal poder literario es el del naufragio. Cuando el trío decide huir de la búsqueda frenética de Ascilto, Eumolpo resuelve embarcarse con sus compañeros en la nave de Licas. Una vez en el barco, Encolpio y Gitón, creyéndose a salvo, escuchan dos voces muy familiares, las de Licas y Trifena, quienes estaban buscándolos tanto como Ascilto. Maldiciendo su mala fortuna, se dirigen a Eumolpo, quien ratifica los temores de la pareja cuando define a Licas:

*hic est Cyclops ille et archipirata, cui vecturam debemus*²⁸ (*Sat.* 101.5).

Archipirata es, sin duda, una ironía por parte de Eumolpo, pero, como afirma Courtney, para el lector de esta novela (y de novelas), esta referencia hace recordar a los piratas verdaderos, que aparecían como un *topos* casi inevitable de la novela griega; de esta manera, Petronio se encarga de rebajar el drama de los piratas, secuestros, etc., en personajes de bajo mundo.²⁹ Pero quizá lo más notable de la presencia del Cíclope es el constante cambio de papeles que implican sus alusiones. Si en *Sat.* 97 Gitón era comparado con Odiseo, Encolpio con uno de sus compañeros, y Ascilto y Eumolpo representaban al Cíclope, ahora, en cambio, Encolpio y Gitón son Odiseo, y Licas y Trifena, el Cíclope. Como sostiene Rimell, una de las causas de esta superposición de papeles radica en que el modelo del Cíclope no es sólo el homérico, sino también el de Eurípides, por lo que sería una prueba más de la “dialogización” genérica, en este caso, de la épica y tragedia a través del cambio de papeles, esto es, la pantomima.³⁰

El episodio continúa con ciertas estratagemas tendientes a ocultar a los fugitivos de sus perseguidores, pero finalmente Encolpio y Gitón son descubiertos y condenados a cuarenta azotes cada uno para expiar a la divinidad tutelar de la nave. Lo que nos importa es cómo se produce el reconocimiento de Encolpio:

*Lichas [...] accurrit et nec manus nec faciem meam consideravit, sed continuo ad inguina mea luminibus deflexis movit officiosam manum et 'salve' inquit 'Encolpi'. miretur nunc aliquis Ulixis nutricem post vicesimum annum cicatricem invenisse originis indicem*³¹ (*Sat.* 105.9-10).

²⁸ “éste es aquel Cíclope y capitán de piratas a quien debemos el pasaje”.

²⁹ Cf. Courtney (2001: 158).

³⁰ Cf. Rimell (2002: 98-112). Por otra parte, no hay que olvidar lo mencionado anteriormente cuando se dio la interpretación de *poricino*.

³¹ “Licas [...] vino corriendo y no tuvo en cuenta ni mis manos ni mi rostro, sino que en seguida, bajando los ojos, llevó la mano atenta hacia mi ingle, y dijo: ‘Hola, Encolpio’. Que se asombre ahora alguien de que la nodriza de Ulises, luego de veinte años, haya encontrado la cicatriz, señal de su origen”.

La alusión evidentemente es al reconocimiento de Odiseo por parte de Euriclea en la *Odisea* (19.386ss.). Conte destaca que otra categoría de *exempla* escolásticos era la de las famosas escenas de reconocimiento, ya sean dramáticas (Electra con Orestes) o épicas (Odiseo y Euriclea).³² El reconocimiento de Licas, extremadamente burlesco, sirve para comprender el modo en que funciona el peso de la tradición literaria en Encolpio, que, aun en una situación comprometedora, recuerda el famoso episodio de Euriclea: incluso en peligro, no puede librarse de las grandes obras de la literatura. Pero el *Sat.* nuevamente va más allá al hacer que Encolpio evoque no sólo los textos canónicos sino también sus anotaciones: Encolpio nota que Licas no está siguiendo el código heroico de la etiqueta, puesto que ignora las señales nobles, es decir, las manos y los rasgos del rostro. Más allá de esto, la parodia es increíblemente osada y explícita y, por cierto, de gran comicidad. Pero hay un elemento que hace de esta parodia un motivo relevante para nuestro análisis. En las *Etiópicas* de Heliodoro (5.5.2), también se alude a esta escena de reconocimiento, lo que nos lleva a pensar que era un *topos* de la novela griega al que Petronio podría estar aludiendo, es decir, podríamos estar frente a otro caso de “dialogización” genérica, donde la novela griega sería parodiada pero a partir de la alusión a Homero. Esto ayuda a pensar con más claridad la relación entre la épica homérica y el *Sat.*: las alusiones a Homero no tendrían, por lo tanto, la función de ridiculizar la *Iliada* o la *Odisea* sino, más bien, servirían para dejar expuestos en su ingenuidad tanto a los personajes del texto petroniano como a ciertos géneros de la “literatura de consumo”, como la novela griega.

Pero la complejidad de este episodio no se termina aquí. Licas y Trifena son considerados como *superstisiosi mortales*, es decir, personajes de la sátira romana³³, por lo que a la parodia de la novela griega, mediante la alusión épica (contraste entre lo noble y lo vulgar, entre una “forma” épica, dada no por un registro sino por alusiones a personajes épicos, y un asunto vulgar), se le suman elementos satíricos y de la pantomima (cambio de papeles) para construir no ya una parodia sino un complejo sistema “dialogizante” que abarca otros géneros y la propia obra de Petronio, con alusiones intratextuales.³⁴

³² Cf. Conte (1996: 53-55).

³³ Cf. Walsh (1970: 100).

³⁴ Podemos añadir a esta lectura otro registro épico “dialogizado”: la tempestad que provoca el naufragio (*Sat.* 114) tiene reminiscencias de la *Odisea* (5.331-332) y de la *Eneida* (1.84-86).

El último episodio a considerar es también el más importante, donde el tejido de alusiones a la épica homérica se vuelve más denso. Es el momento decisivo en que se produce la identificación explícita del narrador con Odiseo: Encolpio se transforma en Polieno, en una clara referencia a la *Odisea*³⁵ (12.184), cuando las Sirenas llaman al héroe para que se acerque a ellas. En el *Sat.*, Circe, enamorada de Polieno, envía a su sirvienta Crisis para concertar un encuentro amoroso (*Sat.* 126). El héroe acude a la cita pero luego es castigado cruelmente con el maleficio de la impotencia. Desde el primer momento comienzan las alusiones cruzadas tan típicas en la obra:

*tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aëra, ut putares inter auras canere Sirenum concordiam*³⁶ (*Sat.* 127.5).

Estas palabras son de Polieno en referencia a Circe, su amante, pero también obviamente la hechicera de la *Odisea*, convertida por las asociaciones del héroe en Sirenas. La identificación de una con otras puede ser fruto de la memoria literaria de Polieno, ya que en *Odisea* (12.39-54) Circe aconseja a Odiseo cómo evitar el hechizo de las Sirenas. Polieno no puede resistirse a los encantos de esta Circe-Sirena, y cae en sus manos. Cabe la aclaración de que, si bien el motivo de la hechicera que seduce al héroe es muy común dentro de la novela griega,³⁷ es poco probable que la figura de la Circe petroniana tenga

³⁵ El epíteto *πολύαινος* aparece cuatro veces en Homero: una en la *Odisea* (12.184) y tres en la *Ilíada* (9.673, 10.544 y 11.430), pero la alusión petroniana se llena de significado en relación con la *Odisea*. Fedeli (1988) ha estudiado la caracterización de Encolpio-Polieno en términos que enfatizan el carácter estructural (y no episódico) del epíteto homérico: “a causa del significado del suo nuovo nome diverrà in instancabile parlatore-poeta, proprio come Odisseo” (27), pero en realidad “la passione inappagata lo sconvolge a tal punto da farne l’opposto di Odisseo e da vincolarlo a un modo di narrare tumultuoso e avventato, del tutto sprovvisto dell’accortezza e dell’astuzia che avevano contraddistinto le narrazioni del modello. In definitiva, dei due ruoli di Odisseo –consistenti l’uno nel superare con coraggio e destrezza tutte le prove, l’altro nel raccontarle– egli non sarà in grado d’interpretare sino in fondo né l’uno né l’altro: Encolpio, come tutti gli uomini, non può essere che un Odisseo imperfetto” (29). Por otra parte, Connors (1998: 40) sugiere que la referencia a las Sirenas es una suerte de “nota al pie” del pseudónimo de Encolpio, puesto que son las Sirenas quienes nombran con el epíteto *πολύαινος* a Odiseo por única vez en la *Odisea*.

³⁶ “Tan dulce era el sonido que acariciaba el aire agitado, que pensarías que entre las brisas cantaba un coro de Sirenas”.

³⁷ En la novela de Aquiles Tacio *Leucipa y Clitofonte* (5.26.12), vemos que Leucipa selecciona hierbas a la luz de la luna: su origen tesalio la relaciona con la hechicería y, además, las hierbas y drogas eran la única solución para ayudar a un amante desesperado. En las *Etiópicas* de Heliodoro (6.14-15), una vieja revive a su hijo muerto recientemente: en la ceremonia se cava un pozo, se hacen libaciones con leche, miel y vino, se arroja dentro del pozo una figura humana hecha de grasa de cerdo y coronada con laurel y, finalmente, la mujer, espada en mano, suplica con barba/roj o)no/masi a la luna, antes de rociar la pira con su sangre. Cf. Ruiz-Montero (2007: 40-42).

relaciones con la novela griega: más bien, podría pensarse en Enotea o Proseleno como parodias de ese tipo de hechiceras.

En este marco de seducción, Polieno da rienda suelta a su veleidad literaria con este poema

*Idaeo qualis fudit de vertice flores
terra parens, cum se concesso iunxit amori
Iuppiter et toto concepit pectore flammas:
emicuere rosae violaeque et molle cyperon,
albaque de viridi riserunt lilia prato:
talis humus Venerem molles clamavit³⁸ in herbas,
candidiorque dies secreto favit amor³⁹*
(*Sat.* 127.9)

que ha sido relacionado⁴⁰ con la *Ilíada* (14.346ss.). Es preciso recordar el contexto de los versos homéricos: Hera decide engañar a Zeus para poder socorrer a los argivos y decide tener un encuentro amoroso con su esposo; para ello, se arregla y adorna de la mejor manera, y le pide ayuda a Afrodita para que Zeus no escape de su amor, mintiéndole que quiere reconciliar a Océano con Tetis. Luego convence al Sueño de que la ayude en este engaño al padre de los dioses. Así, ya en el Ida, Zeus no puede evitar sentirse atraído por Hera, y en un alarde de virilidad (cita una interminable lista de amantes) le dice que nunca antes se había visto tan arrastrado por la pasión. Hera, dolofrone/ousa (“dolosamente”), le responde, alarmada, que no se acostaría en un lugar tan visible como la cumbre del Ida, pero Zeus la tranquiliza diciéndole que la cubrirá con una nube dorada para que nadie los pueda ver. A continuación, los versos arriba citados. Todo este pasaje (*Il.* 14.153-353) del engaño de Zeus es “a bold, brilliant, graceful, sensuous and above all amusing virtuoso performance, wherein Homer parades his mastery of the other types of epic composition in his repertoire”.⁴¹

¿Cómo se produce la apropiación y transformación de estos versos en el *Sat.*? Polieno avanza en su propio engaño, en su identificación con los personajes más sublimes de la historia mítica: no sólo es Odiseo, sino también Zeus seducido por Hera. Asimismo, a través de cambios sugestivos con relación al modelo homérico, los versos reflejan el último momento de virilidad

³⁸ Courtney (1991: 31) corrige el *clamavit* de *L* por *cumulavit* porque no tiene sentido con *humus*.

³⁹ “Como las flores que derramó de la cima del Ida la madre tierra, cuando Júpiter se unió a un amor legítimo y todo su pecho se abrasó en llamas: brillaron las rosas, las violetas y el suave junco, y los blancos lirios sonrieron desde el verde prado; así la tierra invocó a Venus sobre las suaves hierbas y el día más radiante favoreció nuestro amor secreto”.

⁴⁰ Entre otros, por Slater (1990: 174) y Conte (1996: 92).

⁴¹ Janko (1994: *ad loc.*).

del héroe: la repetición de *mollis* y la presencia de las rosas, que en Homero no aparecían por sus espinas, anuncian un momento aciago. Por otra parte, Courtney afirma que el término *cyperon*⁴² debe su presencia en este contexto a Teócrito 1.106, al tiempo que refiere a Catulo 64.92, *Eneida* 7.356 y las *Metamorphoses* de Ovidio (7.17) para *toto concepit pectore flammis*.⁴³ La referencia a Teócrito es fundamental: el encuentro entre Afrodita y Anquises entre los robles y juncos en el monte Ida narrado en el *Idilio* 1.106 representa nuevamente la “dialogización” genérica propia de la novela petroniana, ahora entre lo épico y lo pastoral, “ambivalencia” reforzada por el uso del hexámetro. De esta manera, la parodia a la épica no puede resultar pura: si bien los versos de la *Iliada* a los que alude *Sat.* 127.5 pertenecen a la épica, y ese contraste entre la forma y el asunto puede producirse,⁴⁴ esos versos también representan el mundo pastoral: en definitiva, estamos frente a un proteico mecanismo de “dialogización” que muestra de una manera incuestionable el complejo arte alusivo petroniano.

Las alusiones homéricas continúan luego de que Polieno toma conciencia de su enfermedad; se pueden marcar entre ellas dos que son funcionales, ya que elevan al héroe a la altura de sus modelos (en este caso, Aquiles y Odiseo). Esto le serviría para minimizar su incapacidad o para recordar su fortaleza anterior, con la esperanza de recuperarla. Entonces le confiesa a Gitón: *funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram*⁴⁵ (*Sat.* 129.1); y al hablar *cum ea parte corporis*, se avergüenza en un primer momento y luego se rectifica así: *non et Ulixes cum corde litigat suo?*⁴⁶ (*Sat.* 132.13-14). En este caso, la parodia a la épica funciona como un medio de mostrar el contraste gigantesco entre Encolpio-Polieno y Odiseo-Aquiles: en su mitomanía, Encolpio no puede dejar de verse relacionado con los grandes héroes, incluso en un momento donde su autoestima toca fondo: Petronio parece querer decirnos que la vergüenza es algo que no conocen sus personajes.

A partir de *Sat.* 134 ya ingresamos en el mundo de Enotea. La sacerdotisa de Priapo intentará curar al héroe y, notablemente, ella también recita un poema en el que se compara con figuras míticas. El cambio de papeles queda nuevamente manifiesto:

⁴² Cf. *OLD*, s.v., “the plant galingale”.

⁴³ Cf. Courtney (1991: 31). Setaioli (1999: 252) afirma que las flores especificadas en Homero son flores silvestres, mientras que en Petronio son flores de jardín, con la excepción del *cyperon*. Courtney (2001: 193) nota que hay una inversión sexual, porque en Homero es Zeus quien acuesta a Hera.

⁴⁴ Lo formal está dado por el uso del hexámetro y las alusiones a Júpiter, Afrodita y el monte Ida, mientras que el asunto es vulgar, ya que el marco de la seducción es también el de la impotencia de Polieno.

⁴⁵ “Murió aquella parte de mi cuerpo por la que en otro tiempo yo era un Aquiles”.

⁴⁶ “¿Incluso no pelea Ulises con su corazón?”. La referencia es para *Od.* 20.17.

[...] *Phoebeia Circe*
*carminibus magicis socios mutavit Ulixis*⁴⁷
 (Sat. 134.12.12-13)

Enotea se presenta a sí misma como una maga tal como lo fue Circe para Odiseo y sus compañeros. Así tenemos una complejísima figura de Circe en el *Sat*; es a la vez: la Circe de Polieno, la Circe de la *Odisea*, las Sirenas y Enotea. Este último papel de Circe (como Enotea) se llena de sentido si observamos que quiere la cura de Encolpio para que disfrute del amor de Circe. Pero aún hay más: el v. 13 es casi una cita literal de Virgilio (*Ecl.* 8.70, *carminibus Circe socios mutavit Vlixii*, “Circe transformó a los compañeros de Ulises con encantamientos”), con lo que volvemos al tema de la “dialogización”: el pasaje remite a la épica homérica a través de un verso pastoral de Virgilio: la alusión “lingüística” es a la *Bucólica*, pero el pasaje no deja de referir a la *Odisea*. Por otra parte, la parodia siempre tiene que ver con la degradación de las situaciones y personajes: la transformación de los *socii* de Odiseo en cerdos es un hecho lamentable en la *Odisea*, mientras que el contexto del poema de Enotea es el de volver el miembro de Polieno *tam rigidum quam cornu*. A eso se refiere el verbo *mutare*.

Luego de que Enotea realizara unos ensalmos para intentar recuperar la virilidad de Encolpio y de que Crisis manifestara su pasión por él (el texto es sumamente fragmentario), el narrador recita estos célebres hexámetros:

non solum me numen et implacabile fatum
*persequitur. prius Inachiae Tiryntius ira*⁴⁸
exagitatus onus caeli tulit, ante profanus
*Laomedon gemini satiavit numinis iram*⁴⁹, 5
lunonem Pelias sensit, † tulit inscius arma† 4
Telephus et regnum Neptuni pavit Ulixes.

⁴⁷ “[...] la febea Circe con sus cantos mágicos transformó a los compañeros de Ulises”.

⁴⁸ En el verso 2, Courtney (1991: 44-45) se decide por *prius Inachia Tiryntius ora* (“desde la costa Inaquia”) y en el 4 por *tulit ictus lacchum* (“el golpeado Télefo sufrió a Baco”), ya que la lectura de los *mss.*, a causa de la idea dominante de persecución, pide interpretar *tulit arma* como “soportó las armas”, y ni este ni *inscius* tienen sentido con algo que le haya pasado, según la leyenda, a Télefo.

⁴⁹ Bücheler (1862) fue quien invirtió el orden de los versos 4 y 5 transmitido en L. Müller (1995) coloca las *cruces* porque considera *insanabilis* el *tulit*, que está repetido en el verso 3. Además, dice que es necesaria una mención a Baco.

me quoque per terras, per cani Nereos aequor
*Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi*⁵⁰
 (Sat. 139.2)

Indudablemente, este catálogo de héroes inclina al lector hacia el registro épico: así, se suceden, entre otros, Hércules (con quien Encolpio ya se había comparado ridículamente en otro poema)⁵¹ y Ulises. El énfasis puesto en el errar heroico por tierra y por mar ubica el poema dentro de la tradición de los proemios de la *Odisea* y de la *Eneida*: el verso 7 (*me quoque per terras per cani Nereos aequor*), además, recuerda la imitación que hace Virgilio en la *Eneida* (6.692) de la apertura de la *Odisea*, por lo que la parodia a la épica es evidente: es una forma, a su vez, de reforzar la identificación de Encolpio-Polieno con Odiseo. Su mitomanía hace que Hércules y Ulises, por ejemplo, estén a su mismo nivel, ya que ambos fueron perseguidos por la divinidad. La parodia, nuevamente, se dirige contra Encolpio y sus delirios de grandeza.

Sin embargo, este catálogo está acompañado por la alusión a Príapo, hecho fundamental a la hora de la interpretación de este poema, que, como vimos, dio pie a la crítica para tomar el *Sat.* como parodia a la épica. Pero nada es tan simple en la novela de Petronio: si bien es cierto que Príapo puede ser uno de los motivos centrales de la obra, no es tan claro que la divinidad aparezca siempre dentro de un marco épico. Por un lado, se ha señalado que *Hellespontiaci* podría ser una alusión a Virgilio (*G.* 4.111)⁵², con lo que Petronio

⁵⁰ “No me persiguen únicamente a mí la divinidad y el hado implacable. Antes el Tirintio Hércules incitado por la ira de la Inaquia Juno soportó el peso del cielo, antes el profano Laomedonte sació la ira de dos divinidades, Pelias sintió la ira de Juno, Télefo, sin saber cómo, tomó las armas y Ulises palideció ante el reino de Neptuno. También a mí, a través de la tierra, de la llanura del canoso Nereo, me persigue la ira de Príapo Helespóntico”.

⁵¹ En *Sat.* 136.6, Encolpio, vengándose de los picotazos sufridos, mata un ganso sagrado de Príapo. En su delirio literario, ve su desagravio semejante a la acción de Hércules cuando ahuyentó las aves del Estínfalo.

⁵² Cf. Collignon (1892: 130). El verso es *Hellespontiaci servet tutela Priapi* (“la protección de Príapo del Helesponto los ampara”). *Hellespontiaci* reconoce los orígenes de Príapo en el Helesponto, lo que manifiesta que la presencia de Príapo en el mundo romano es el resultado de un viaje desde la Tróade a Roma. En una de las versiones del mito, Príapo hace el viaje como un exiliado, tal como Servio explica en su comentario a *G.* 4.111: *hic autem Priapus fuit de Lampsaco civitate Hellesponti, de qua pulsus est propter virilis membri magnitudinem. post in numerum deorum receptus, meruit esse numen hortorum*. (“Ciertamente, este Príapo era de Lámpsaco, ciudad del Helesponto, de la que fue expulsado a causa del gran tamaño de su miembro viril. Después, recibido en el número de dioses, se ganó el lugar de ser el protector de los jardines”). Sullivan (1968: 40-42) sostiene que así como la *Iliada* comienza con la plaga por la cólera de Apolo, el *Sat.* empezaría con una plaga en Massilia (Marsella) por la cólera de Príapo, expiada como se cuenta en Servio (*ad En.* 3.57). Todo esto lleva a Connors (1998: 27-29) a concluir que si Encolpio es ese chivo expiatorio, sería irónicamente análogo a Príapo, ya que este fue expulsado de Lámpsaco por su desmesurada potencia (viril), mientras que Encolpio, expulsado de Massilia, es castigado con la impotencia. El modelo de las aventuras de Encolpio recibiría entonces una “heroic form in the story of Aeneas and vulgar form in the story of Priapus”.

podría estar aludiendo a la poesía didáctica; por el otro, en un poema anterior (*Sat.* 133.3), una *deprecatio* al dios, el tono es pastoral, en hexámetros, como en *Sat.* 139.2. Es decir, muy probablemente estemos frente a una nueva “dialogización”, donde Príapo cumple la función tanto de degradar a la divinidad perseguidora de la épica (Poseidón) como de remitir a los mundos pastoral y didáctico; esto representa perfectamente la complejidad narrativa y estructural de una obra cuyo carácter elusivo no deja de sorprender.

Las últimas referencias a la épica homérica se encuentran casi en el final del texto conservado y tienen que ver con la restitución de la virilidad de Encolpio:

*dii maiores sunt qui me restituerunt in integrum. Mercurius enim, qui animas ducere et reducere solet, suis beneficiis reddidit mihi quod manus irata praeciderat, ut scias me gratiosorem esse quam Protesilaum aut quemquam alium antiquorum*⁵³ (*Sat.* 140.12)

Si Encolpio, con su imaginación y memoria escolásticas, encontró en Príapo a su perseguidor (sin percibir la distancia irónica entre Príapo y Poseidón), también busca una divinidad bienhechora que esté a la altura de sus recuerdos literarios: Mercurio, que se convierte en la Atenea de Odiseo. Los motivos de esta elección deben buscarse en la clausura de un círculo de representaciones: Encolpio-Príapo-Mercurio repiten, sin *decorum*, la trilogía de personajes de la *Odisea* (Odiseo-Poseidón-Atenea).

Sin embargo, el cierre magistral de este gran entramado de referencias épicas lo da la alusión a Protesilao, en un complejo discurso en que los recuerdos literarios del protagonista se superponen y entrelazan, ya que su memoria funciona de manera acumulativa. Protesilao encarna el mito del héroe de amor melodramático,⁵⁴ el primero que murió en Troya y a quien Hermes (Mercurio) permitió volver a la vida para encontrarse por última vez con su esposa Laodamía; por ello Encolpio dice *qui animas ducere et reducere solet*. De esta manera, se puede entender cómo llega Protesilao a la mente de Encolpio, que luego toma la referencia para darle un tono vulgar: de la tierna historia de amor pasa a la frase *manus irata praeciderat* y al comparativo *gratiosior* con los que la delicadeza melodramática de la alusión se cae a pedazos: la parodia se hace fuerte con la presencia de Mercurio en el papel de

⁵³ “Son las divinidades mayores las que me restituyeron a mi estado original. Porque Mercurio, que suele llevar y traer las almas, con sus favores me devolvió lo que una mano furiosa me había cortado, para que puedas saber que ahora estoy mejor dotado que Protesilao o que cualquier otro héroe antiguo”.

⁵⁴ Cf. Conte (1996 : 96-97).

Atenea, siempre dentro de la imaginación del narrador, víctima de la burla de su creador.

En conclusión, la parodia a la épica homérica en el *Sat.* está enmarcada en un sistema de relaciones extremadamente complejo. Por lo general, Petronio procede mediante la “dialogización” de los distintos géneros (épica, novela griega idealizante, pastoral, poesía didáctica, pantomima, sátira romana, tragedia) para formar un discurso “ambivalente” (“heteroglosia”). En pocas ocasiones las alusiones a Homero son imitaciones exactas del original: lo más común es que aluda a episodios y personajes homéricos en una clara referencia al marco épico con el fin de que la parodia sea evidente y, a veces, aluda “lingüísticamente” a algún pasaje virgiliano que, a su vez, tiene su modelo en Homero. Por otra parte, en varias ocasiones la parodia a la épica no es “pura”, es decir, el género épico no es el único implicado, sino que está contaminado por el sistema “dialogizante”. El género “monológico” por excelencia, la épica, es “dialogizado”, penetrado por otros géneros, lo que complejiza las funciones y papeles.

Por otra parte, la parodia a la épica homérica en el *Sat.* nunca ridiculiza los dos textos venerados de la cultura clásica: tal como afirmara Hutcheon, la parodia funciona como un método que, al mismo tiempo, asegura la continuidad y permite una distancia crítica: continuidad, porque es una fuerza conservadora que incorpora otras formas estéticas que sirven como criterios de autoridad que respaldan al agente social Petronio y su competencia; distancia crítica, porque mediante la parodia Petronio puede burlarse de la ingenuidad y la ignorancia de sus personajes, y, en gran medida, de géneros pertenecientes a la “literatura de consumo”, como la novela griega.

Cabe recordar que se menciona a Homero como uno de los modelos más perfectos que ofrece la poesía (*Sat.* 118.5, en palabras de Eumolpo, *Homerus testis et lyrici Romanusque Vergilius et Horatii curiosa felicitas*).⁵⁵ El humor actúa a través de la ridiculización de los personajes del *Sat.*⁵⁶ Encolpio es quien más sufre la fuerza degradante de la parodia: debido a la permanente exposición de su ingenuidad escolástica, el narrador y su mitomanía son el

⁵⁵ “Son testigos Homero y los líricos y también el romano Virgilio y la feliz y meticulosa búsqueda de Horacio”

⁵⁶ Según Collignon (1882: 320), Petronio “s’amuse à rappeler des héros ou des vers d’Homère dans des circonstances le plus souvent triviales et parmi les obscénités. Il n’en professe pas moins une profonde admiration pour ce père de toute poésie. Cette parodie d’un genre particulier, tant de fois signalée par nous, sans fiel aucun, enjouée et d’une inoffensive raillerie, se soutient, ainsi qu’on en a pu juger, dans les diverses parties du roman”. Para Conte (1996: 90), “the works that inspire his *illusions de grandeur* are not the objects of Petronius’ satire, nor are they subject to ironic degradation. All the great literary episodes pass unharmed through the hands of the poor *scholastici*”.

blanco más fácil de la ironía penetrante y corrosiva del autor. Pero también Trimalción padece una degradación en su contacto con la épica homérica; sin embargo, esta degradación es de diferente tipo: sus alusiones a Homero funcionan como una cita de autoridad, ya que el liberto no es ingenuo sino ignorante, su imagen es una caricatura de la falsa erudición.

Asimismo, la parodia es una fuerza transformadora que crea nuevas síntesis, logradas a través de ese mecanismo tan particular que se ha definido como “dialogización”, que le permite a Petronio, como agente social, señalar diferencias que subrayan su competencia específica y el grado diferenciado de legitimidad que lo asiste con relación a los otros miembros de la elite cultural del principado de Nerón.

Las alusiones a Homero son, en definitiva, una forma de incorporar la voz de otro al propio texto, un modo de conformar la propia competencia, sobre todo en la medida en que los otros enunciadores se convierten en autoridades que respaldan la competencia y la legitimidad del yo; son una “una manera de dar cuenta del lugar que ocupa el yo dentro de un sistema de relaciones, ya sea para marcar criterios de autoridad que lo respaldan, ya sea para señalar diferencias que subrayan su competencia específica y el grado diferenciado de legitimidad que lo asiste”.⁵⁷ La competencia del agente social Petronio se basa en su exquisito dominio de la tradición literaria: en este sentido “la intertextualidad y la interdiscursividad no borran al sujeto, tanto en su dimensión de agente social cuanto en la de sujeto de la enunciación”,⁵⁸ sino que el sujeto puede aprovecharse de ellas en beneficio propio.

⁵⁷ Cf. Mozejko-Costa (2002: 33).

⁵⁸ Cf. Mozejko-Costa (2001: 150).

Bibliografía

- BAJTÍN, M. (1986) *Teoría y estética de la novela*, Madrid.
- BÜCHELER, F. (1862) *Petronii Arbitri Satirarum reliquiae*, Berolini.
- CAMEROTTO, A. (1998) *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma.
- CHAMPLIN, E. (2006) "Tiberiana 3: Odysseus at Rome - a Problem", <http://www.princeton.edu/~pswpc/pdfs/champlin/090603.pdf>
- COLLIGNON, A. (1892) *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris.
- CONNORS, C. (1998) *Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the Satyricon*, Cambridge.
- CONTE, G. B. (1996) *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' Satyricon*, Berkeley.
- COURTNEY, E. (1962) "Parody and Literary Allusion in Menippean Satire", *Philologus*, 106, pp. 86-100.
- COURTNEY, E. (1991) *The Poems of Petronius*, Atlanta.
- COURTNEY, E. (2001) *A Companion to Petronius*, Oxford.
- FEDELI, P. (1988) "Encolpio-Polieno", *MD*, 20-21, pp. 9-32.
- FOWLER, D. - P. FOWLER (1996) "Parody (Latin)", en Hornblower, S., A. Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford.
- HOUSEHOLDER, F. W. (1944), "PARWDIA", *CP*, 39, pp. 1-9.
- HUTCHEON, L. (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York.
- JANKO, R. (1994), *The Iliad: A Commentary. Vol IV: Books 13-16*, Cambridge.
- JONES, C. P. (1991) "Dinner-theater", en Slater, W. J. (ed.), *Dining in a classical context*, Ann Arbor, pp. 185-198.
- KLEBS, E. (1889) "Zur Komposition von Petronius Satirae", *Philologus*, 47, pp. 623-635.
- KRISTEVA, J. (1981) "La palabra, el diálogo y la novela" in *Semiótica 1*, Madrid, pp. 187-225.
- LABATE, M. (1990) "Note Petroniane", *MD*, 25, pp. 181-191.
- LELIÈVRE, P. (1954) "The Basis of Ancient Parody", *G&R*, I, pp. 66-81.
- MOZEJKO, D. – R. COSTA (2001) "La circulación de los textos" en Mozejko, D. – R. Costa (eds.) *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*, Rosario, pp. 121-150.
- MOZEJKO, D. – R. COSTA (2002) "Producción discursiva: diversidad de sujetos" en Mozejko, D. – R. Costa (eds.) *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*, Homo Sapiens, Rosario: 13-42.
- MÜLLER, K. (1995) *Petronius Satyricon Reliquiae*, Stuttgart.
- OLD= Glare, P. G. W. (ed.) (1968-1982) *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.

- PANAYOTAKIS, C. (1995) *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden.
- PETERSMANN, H. (1995) "Religion, Superstition and Parody in Petronius' *Cena Trimalchionis*", *GCM*, 6, pp. 75-86.
- RIMELL, V. (2002) *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge.
- ROSE, K. F. C. (1971) *The Date and Author of the Satyricon*, Leiden.
- RUIZ-MONTERO, C. (2007) "Magic in the Ancient Novel" en Paschalis, M., S. Frangoulidis, S. Harrison, M. Zimmerman (eds.) *The Greek and the Roman Novel: Parallel Readings*, Groningen, pp. 38-56.
- SETAIOLI, A. (1999) "La poesía in Petronio *Sat.* 127.9", *Prometheus*, 25, pp. 247-258.
- SLATER, N. W. (1990) *Reading Petronius*, Baltimore and London.
- SMITH, M. S. (1975) *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford.
- STARR, R. J. (1987) "Trimalchio's *Homeristae*", *Latomus*, 46, pp. 199-200.
- STÖCKER, C. (1969) *Humor bei Petron*, Diss., Erlangen.
- SULLIVAN, J. P. (1968) *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*, London.
- SULLIVAN, J. P. (1985) *Literature and Politics in the Age of Nero*, Ithaca and London.
- WALSH, P. G. (1996) *Petronius, The Satyricon*, Oxford.
- WALSH, P.G. (1970) *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge.

Fecha de recepción: 05-06-09

Fecha de aceptación: 12-06-09

RESEÑAS

Martí Duran / Gervasio Martínez / F. Llorens, *Latín*. Barcelona, Editorial Casals, marzo de 2008, 189 pp. Incluye CD-Rom y cartilla.

El presente libro, cabe la aclaración, constituye un manual destinado al aprendizaje del latín por parte de alumnos de la Enseñanza Secundaria Obligatoria española (ESO), específicamente del cuarto y último año de este sistema. Este manual –que ha tenido una muy buena aceptación en España, constituyendo uno de los más vendidos de la materia–, por otra parte, es el primero de una serie que se completará con la aparición de otros dos, orientados a los cursos siguientes, primero y segundo de Bachillerato, que no revisten el carácter de obligatorios.

Su autor, Martí Duran Mateu, es un joven Dr. en Filología Clásica de la Universidad de Barcelona, quien se desempeña desde hace varios años como profesor en el Instituto de Educación Secundaria de Sa Palomera de Blanes (Girona). Como co-autores del libro figuran los profesores retirados Gervasio Martínez (latín) y Francisca Llorens (griego), cuya tarea consistió en su traducción y adaptación al castellano, ya que fue escrito originalmente en catalán.

El manual está dividido en doce unidades, cada una de las cuales se subdivide a su vez en cuatro secciones: "Lengua", "Del latín al castellano", "Formación de palabras", "Cultura y pervivencia" (que alterna, entre otros, apartados relativos a la literatura y a la vida cotidiana) y "Actividades finales". Esta subdivisión se corresponde con la intención de desarrollar aspectos no sólo gramaticales del latín sino también aquellos relativos a su evolución, a la formación del castellano y a cuestiones literarias, históricas y culturales, haciendo hincapié en su pervivencia e influencia a lo largo de las épocas. En esta estructura se percibe un eje diacrónico (períodos políticos de Roma) y, sobre todo al final, sincrónico (aspectos de la cultura latina: religión, mitología, derecho).

Encabezan cada unidad un texto de presentación y un fragmento de autor latino, que funciona como un elemento de carácter representativo y metonímico con respecto al tema central (por ejemplo, la unidad consagrada a la República comienza con el pasaje de *Ab urbe condita* sobre Lucio Q. Cincinato).

Los puntos desarrollados en cada unidad son los siguientes:

- Unidad I "Roma, caput mundi": pronunciación del latín; morfología del nombre y del verbo; declinaciones; caracterización y origen de la lengua latina; fundación de Roma; género épico.
- Unidad II "La Monarquía romana": primera declinación; presente del indicativo de la primera y segunda conjugación; presente de indicativo del verbo *sum*; etapas

en la formación y evolución del latín; léxico patrimonial y cultismos; la Monarquía; los nombres de los romanos.

- Unidad III "La República romana": segunda declinación; adjetivos de tres terminaciones; presente de indicativo de la tercera y cuarta conjugación; latín vulgar; prefijos de origen latino; la República; la comedia.

- Unidad IV "El sistema político republicano": tercera declinación (temas en consonante oclusiva); imperfecto de indicativo; las lenguas románicas en la actualidad (bloques ibérico y central); radicales latinos (cultismos procedentes de sustantivos); magistraturas e instituciones republicanas; la propaganda electoral en Pompeya.

- Unidad V "El fin de la República": tercera declinación (temas en consonantes líquida, nasal y sibilante); futuro imperfecto; imperfecto y futuro imperfecto de indicativo del verbo *sum*; las lenguas románicas en la actualidad (bloques italo-románico, galorrománico y oriental); radicales latinos (cultismos procedentes de verbos, adjetivos y numerales); el fin de la República; la oratoria.

- Unidad VI "El Alto Imperio": tercera declinación (temas en vocal); pretérito perfecto de indicativo; los primeros textos en castellano; sufijos de origen latino; el Alto Imperio; la *damnatio memoriae*.

- Unidad VII "La sociedad romana": adjetivos de la tercera declinación; pronombres demostrativos; evolución de las vocales (reglas, diptongo); latinismos (palabras); las clases sociales; la lírica.

- Unidad VIII "El Bajo Imperio": pronombres personales, posesivos, anafóricos, de identidad; cuarta y quinta declinación; evolución de las vocales (síncopa, apócope, prótesis, hiato); latinismos (locuciones); el Bajo Imperio; el epigrama.

- Unidad IX "Roma en Hispania": pretérito pluscuamperfecto y futuro perfecto de indicativo; pronombre relativo; evolución de las consonantes; campos semánticos: ciencia y tecnología; Roma en Hispania; vida en las colonias romanas.

- Unidad X "La religión": voz pasiva (temas de presente); participio; evolución de sustantivos y adjetivos; campos semánticos: religión; la religión romana; los sacrificios.

- Unidad XI "La mitología romana": voz pasiva (temas de perfecto); grados del adjetivo (comparativo); evolución de los verbos; campos semánticos: tópicos literarios; la mitología romana; la elegía.

- Unidad XII "El derecho": infinitivo; grados del adjetivo (superlativo); evolución de los pronombres demostrativos; campos semánticos: vocabulario jurídico; el derecho romano; los banqueros.

Además de las secciones ya mencionadas, encontramos en cada unidad apartados o cajas, de extensión breve, dedicados a tratar aspectos gramaticales complementarios a los desarrollados en las secciones centrales, a presentar refranes y sentencias para su traducción ("Aurea dicta"), curiosidades etimológicas ("Nos gustan las palabras"), aspectos llamativos sobre la vida cotidiana de los romanos ("Nugae") y recomendaciones de textos, películas y sitios de Internet relativos a cada tema ("Para saber más").

El propósito que persigue (y logra) el autor –y que vertebra y da sentido al libro en su totalidad– es destacar y rescatar la vinculación del mundo clásico (y particularmente latino) con el presente, volver cercano lo temporalmente remoto,

re-establecer los nexos con la propia cultura. Esta operación adquiere mayor sentido en un país como España, en cuyo sustrato histórico la civilización romana desempeñó un rol innegable.

El manual logra una integración armónica entre las partes teórica y práctica a través de la inclusión de propuestas de actividades a lo largo de cada unidad, además de las actividades finales ya mencionadas. La ejercitación apunta a los aspectos gramaticales, culturales y literarios, alternando, entre otras, consignas de traducción de oraciones y textos breves (del latín al castellano, del castellano al latín), de relleno de cuadros y frases, de producción escrita, con cuestionarios y tareas de investigación en libros e Internet.

Otro de los aciertos es la claridad expositiva, lograda a través de un estilo serio y erudito, sin desdeñar, no obstante, cierta informalidad en el lenguaje y el recurso del humor, tan necesario en la interacción con estudiantes adolescentes. Atractivos cuadros, esquemas de contenido y tablas cronológicas completan y sintetizan la información brindada en el texto central. Una estrategia didáctica sumamente valiosa es la confrontación de categorías y estructuras del latín con las de lenguas romances (castellano, francés, italiano, catalán, portugués) pero también con otras que no lo son (tales como el inglés o el alemán), en la medida en que permiten captar más claramente nociones –como el accidente de caso o los tres temas verbales– ausentes en nuestra lengua.

Con respecto a las ilustraciones, consisten en reproducciones de pinturas, esculturas y obras arquitectónicas, así como también en fotogramas, mapas y viñetas humorísticas. Dicho material se integra plenamente con el texto escrito; en ocasiones, las actividades que debe resolver el estudiante giran en torno a una o varias imágenes.

Debemos destacar que el manual está acompañado, por un lado, por una cartilla que contiene un diccionario latín-español / español-latín y tablas de los distintos contenidos gramaticales desarrollados en el libro. Por el otro, por un CD-Rom, que contiene pistas de audio y actividades a ser desarrolladas en una computadora. La propuesta didáctica está orientada al manejo simultáneo y complementario de las distintas herramientas. Así, las actividades correspondientes a la sección "Protagonistas de la historia de Roma" sólo pueden resolverse apelando al material auditivo del CD. Si tenemos en cuenta, como ya dijimos más arriba, que se incentiva constantemente al lector a la exploración y navegación virtual, podemos afirmar que en la concepción de este libro desempeñó un papel importante el empleo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

En la figura del autor se unen dos ámbitos y dos facetas, en una intersección que lo torna idóneo para la concepción de obras como éstas. Por un lado, el filólogo, quien desde sus vastos y eruditos conocimientos está plenamente capacitado para escribir sobre la materia y que decide arriesgarse en el diseño de un manual y un método que implica necesariamente un proceso de transposición didáctica, de acercamiento de su saber especializado a destinatarios que no pertenecen al mundo académico. Por otro lado, el profesor experimentado, que recoge las expectativas de sus alumnos y las necesidades curriculares, expectativas y necesidades que condicionarán su escritura. El proceso no culmina allí, sin

embargo, dado que el resultado "final" es puesto a prueba en las clases, sometido a experimentación en el aula, como si de un laboratorio se tratara, y a partir de esa experimentación (que es también una prueba de fuego, decisiva) dicho resultado se revisa nuevamente para re-ajustarlo a las posibilidades y dificultades de sus alumnos. Me consta en este sentido que el libro se encuentra en proceso de revisión para la publicación de una segunda edición que incorporará algunas modificaciones.

En definitiva, consideramos que, tanto por sus características intrínsecas como por las cualidades de su autor, este manual contribuye de manera significativa a la labor del docente de latín del sistema de enseñanza secundaria, no sólo español sino también latinoamericano.

Luis Marcelo Martino
Universidad Nacional de Tucumán - CONICET

Fecha de recepción: 28-05-09
Fecha de aceptación: 30-05-09

Ramiro González Delgado. *Orfeo y Eurídice en la antigüedad. Mito y Literatura*. Madrid. Ediciones clásicas, 2008. 223 páginas. Imagen de portada: *Orfeo y Eurídice* de P.P. Rubens.

Es sabida la fascinación que ejercen los mitos sobre toda clase de público, y especialmente en el caso que nos ocupa por tratarse de un tema en el que los ejes principales son la música, el amor y la muerte. Nos referimos al mito de Orfeo y Eurídice. En la introducción, el autor trata de precisar lo que se entiende por «mito», materia controvertida, si las hay, pues hay múltiples definiciones del mismo. También se da la disquisición acerca de «mito literario», pues como indica el título de la obra, González Delgado va a demostrar la importancia de la literatura como transmisora de mitos: «Al hablar de mitos literarios acuden a nuestra mente Faustos, Quijotes, Celestinas o Don Juanes, por citar algunos ejemplos cercanos. Nosotros creemos que en la Antigüedad se produjo el paso del mito originario griego al mito literario de Orfeo y Eurídice en la obra de Virgilio *Geórgicas*, logrando que la obra artística adquiriera una calidad tal que a partir de entonces será considerada como referente canónico, olvidando el mito primitivo originario» (pp. 21-22). En las páginas siguientes, el autor señala el paso de «mito» (griego) a «mito literario» (grecolatino), caracterizado éste porque es creación de un determinado autor, da lugar a una tradición, adopta plurivocidad y tiene como finalidad el *delectare*. Además, en esta tensión entre oralidad y escritura, para el receptor de mitos, una historia está más viva cuando se canta y se escucha, que cuando se lee.

Considera el autor las diferentes versiones de la historia de Orfeo en los infiernos y propone un estudio diacrónico de los testimonios literarios grecolatinos del mito de Orfeo y Eurídice en la antigüedad, partiendo del s. V a. C. hasta llegar al s. II d.C. Las fuentes originales son tomadas dentro de su contexto social e histórico y, sin dejar de lado a un Orfeo músico y sacerdote, el autor se centra en el héroe como amante, que por otra parte, es el que más encanto ha ejercido en la literatura posterior hasta época actual.

En el primer capítulo, «El mito griego», el autor repasa las apariciones literarias e iconográficas del mito de Orfeo y Eurídice anteriores al legado virgiliano, caracterizadas en su mayoría por la ambigüedad. Se analizan pasajes de Eurípides, Platón, Isócrates, Pseudo-Heráclito, Diodoro de Sicilia, Hermesianacte y Mosco, así como las representaciones de los dos personajes míticos (significativas son las que aparecen en los vasos apúlicos y el bajorrelieve de Orfeo, Eurídice y Hermes, del que se adjunta una pequeña ilustración). González Delgado presenta los testimonios que aluden a los dos personajes míticos indagando en la causa de su utilización por los autores, la identificación del mito en los textos y la relación del texto y su contexto. Tras su análisis, el autor llega a la conclusión de que el mito original es distinto de cómo nos lo ha transmitido Virgilio: Orfeo desciende al Hades en busca de su esposa y logra con su arte musical la recuperación de la mujer. No sólo se habla de un final feliz: también el autor comenta los aspectos chamánicos de Orfeo, la relación entre el orfismo y el

episodio mítico que nos ocupa, la persuasión a los dioses infernales (*glossa* y *melos*), así como el análisis del espacio y de los personajes (especialmente, el de Eurídice).

El segundo capítulo se centra en el mito literario, es decir, el contado por Virgilio que a partir de él se convierte en versión canónica. Ovidio, Séneca y el autor de *Culex*, que recrean con posterioridad el mito de Orfeo y Eurídice, siguen el texto virgiliano. En este apartado, González Delgado da validez al testimonio de Servio de que *Geórgicas* contaba con una segunda versión *iubente Augusto* y considera que *Culex* no tiene una autoría virgiliana. Tras aludir a una serie de autores latinos que citan el mito según la versión canónica virgiliana, el autor analiza también testimonios literarios griegos post-virgilianos: la versión virgiliana ha influido en ellos considerablemente, pero todavía en algún caso se aprecia, al menos, el final originario del mito.

En este capítulo el autor realiza el análisis intertextual de las principales versiones latinas que le sirven para ver no sólo cómo los sucesivos autores van «completando» el mito virgiliano, como se aprecia en el comentario de los personajes que sufren el suplicio infernal y cuyo castigo queda interrumpido por el cántico órfico, sino también el novedoso análisis de los elementos populares que presenta: el mito de Orfeo y Eurídice adopta la morfología de un cuento popular: la aparición del oponente masculino o agresor (Aristeo), la relación serpiente-río-muerte, la imposición de una prueba, la triple prohibición, el motivo de la mirada hacia atrás, y un interesado final trágico virgiliano que será convertido por Ovidio en final feliz, con los dos amantes contemplándose sin miedo en el mundo de las sombras. Todo el análisis intertextual facilita al autor la mención de unos principios de manipulación mítica e intertextualidad que se reflejan a través de las diferentes versiones de la historia.

Nos encontramos ante un mito griego, por más que la versión canónica es la que nos ha dejado Virgilio en el libro IV de *Geórgicas* y es esta versión virgiliana, la que más ha influido en la posteridad. Así, el mito ha dejado de ser griego para convertirse en grecolatino y universal.

Unas conclusiones generales y una bibliografía únicamente de las obras citadas cierran la obra.

El estilo claro y preciso de esta obra, la convierte en asequible para todos cuantos deseen embarcarse en una aventura placentera y didáctica. Tanto especialistas como profanos en la materia, se encontrarán con un exhaustivo y erudito estudio y manejo de fuentes.

Angelina María Otero de Martínez
Universidad Nacional de Córdoba

Fecha de recepción: 01-05-09

Fecha de aceptación: 18-05-09

Ramón Cornavaca. *Presocráticos, Fragmentos I*. Editorial Losada. Edición Bilingüe. 288 páginas. Primera edición, Buenos Aires, Argentina. 2008.

El libro *Presocráticos, Fragmentos I*, de Ramón Cornavaca es el primero de dos volúmenes en donde el autor aborda la tarea de presentar el conjunto de aquellos pensadores griegos antiguos que inauguraron la filosofía occidental y que, a partir de la obra de Hermann Diels y Walter Kranz (1951), han sido denominados como "presocráticos".

Partiendo de la tesis de que es indispensable para el estudio de los presocráticos considerar la lengua en la que concibieron su pensamiento (Introducción, pág.16), el autor fija su propósito a la exposición de los fragmentos, en el griego original y su correspondiente traducción al español, que la tradición y el estudio crítico de la filología actual consideran como los más auténticos pertenecientes a cada pensador.

Ramón Cornavaca se concentra así en un trabajo de carácter filológico y hace de su libro un documento cuyo proyecto principal es transmitir lo más genuino de los presocráticos en sus textos mismos sin desviar la atención en las diversas interpretaciones que se han elaborado a lo largo de los siglos. De aquí se desprende el carácter original y el valor de la presente edición bilingüe en la cual el autor es prudente a la hora de formular una interpretación del pensamiento de los presocráticos, dándole siempre la última palabra al texto y a la experiencia que del mismo tenga el lector. Sus anotaciones al texto griego y a la traducción que realiza son así de tipo lingüístico o bien, como dice él mismo, son "observaciones que tienen el único objetivo de facilitar la lectura de los fragmentos y estimular el planteo de algunos problemas de interpretación." (Introducción, pág.16).

De esta manera, sin llegar a ser una edición cargada de erudición crítica, resulta una obra valiosa para el estudio del pensamiento presocrático ofreciendo el aporte preciso y necesario de la reflexión filológica que debe tener toda exégesis sobre la filosofía antigua griega.

Presocráticos, Fragmentos I, está organizado en cinco apartados con los siguientes títulos: Introducción general (págs. 7-23); Los primeros filósofos jonios (págs. 25-63) en donde se incluyen Tales, Anaxímenes y Anaximandro; Pitágoras y pitagorismo antiguo (págs. 64-95); Jenófanes (págs. 97-159); y Heráclito (págs. 160-285).

En la Introducción general R. C. luego de precisar el sentido del término "presocrático" (págs. 10-16) resume las dificultades que atañen al estudio del pensamiento de estos primeros filósofos griegos en tanto que sus escritos han sido transmitidos a través del tiempo de manera indirecta y fragmentaria (págs. 16-20). Uno de los problemas más significativos que señala es el de la dificultad de delimitar en los textos fuente qué pertenece propiamente a los presocráticos y qué es producto de la elaboración posterior del trasmisor (págs.18-19). Este inconveniente a nuestro entender resulta clave en la elaboración del libro pues el autor se propone, como se señaló anteriormente, exponer los fragmentos que la

crítica filológica actual considera más auténticos. Por ello hallaremos, por ejemplo, de Tales de Mileto sólo dos fragmentos tomados de Aristóteles y la nota aclarativa de R. C. tenderá a precisar cual término o concepto dentro del texto aristotélico sería propio del presocrático (pág. 35 nota a la traducción).

El esfuerzo por distinguir en los textos entre lo más genuino de estos pensadores y la fuente de transmisión está presente en todo el libro y determina en gran medida la elaboración del mismo. Así, es singular el tratamiento que se hace de Pitágoras y el pitagorismo pues al no existir fragmentos directos de este pensador el autor decide seleccionar diez textos testimoniales de los cuales cinco son los más antiguos que hacen referencia a Pitágoras y los otros cinco tratan diversos temas del pitagorismo (matemática, música, cosmología, antropología y modo de vida) presentando de estos últimos solamente la traducción al español. Al respecto R. C. advierte:

Es obvio que esta selección contiene un porcentaje mínimo de los pasajes que podrían ser considerados, y, además, es bastante arbitraria: el objetivo perseguido –muy simple, por cierto- es, lo reiteramos, ofrecer algunos textos que permitan al lector formarse una idea, aunque sea muy difusa, de lo que fue el fenómeno extraordinario del pitagorismo antiguo (pág. 74).

Cabe señalar que todos los apartados tienen una introducción donde se resumen acabadamente los datos fundamentales de cada pensador, su datación cronológica, su vida y la orientación temática hacia donde cada uno inclina su pensamiento. Para ello R. C. se vale en cada caso de una bibliografía especializada bastante actualizada que se halla citada en su totalidad al final de la introducción general del libro (págs. 21-23)

El criterio elegido por el autor de fidelidad filológica, en el sentido de buscar un acercamiento al pensamiento presocrático con la plena conciencia de las limitaciones de la transmisión histórica los textos, se va perfilando con mayor claridad en la medida en que R. C. trabaja sobre los pensadores de quienes más fragmentos se han conservado¹. Así en el tratamiento de Jenófanes y Heráclito hallamos no sólo una mayor proliferación de anotaciones filológicas referidas a la lengua griega y a la justificación de la traducción realizada, sino que también, hallamos una mayor mesura por parte del traductor que puede ser ilustrada por lo que él mismo dice en torno a Heráclito:

si -...- para el estudio de cualquiera de los filósofos presocráticos es conveniente atender al contexto en el que cada fragmento se inserta, esto es especialmente importante para el caso de Heráclito. En las notas al texto griego se indicará siempre la fuente de la que se toma la cita, y ocasionalmente se hará una breve referencia al contexto inmediato. De este modo esperamos estimular en el lector, aunque sea en mínima medida, una actitud reflexiva respecto de los aspectos de la transmisión textual, como un elemento más que puede contribuir a la interpretación de los fragmentos.

¹ De Tales de Mileto como indicamos se hallan 2 fragmentos, de Anaximandro 5 fragmentos, de Anaxímenes 3 fragmentos, de Pitágoras ninguno, de Jenófanes 45 fragmentos y de Heráclito 129 de los cuales el autor omite el 127 y el 128 por no estar incluidos en las ediciones actuales (cfr. pág. 284).

No es inoportuno, en fin, recordar unas palabras muy ilustrativas de Gadamer, que pueden servir de advertencia acerca de la seriedad y el valor de una lectura que aúne los criterios de la ciencia filológica y de la filosofía:

"la investigación heraclítica es una tarea hermeneútica muy particular. Hay que preguntarse constantemente: ¿cómo descubrir y cómo quitar las capas superpuestas de comprensiones previas sugeridas por los autores que lo citan, y con qué medios podemos llegar a aun comprensión de Heráclito y sus sentencias que sea históricamente adecuada, pero que no carezca de fuerza expresiva filosófica?"² (pág. 166-167).

Como resultado general del libro tenemos así una traducción que respeta el texto griego y la literalidad sin forzarlo a un español sencillo, en el cual el autor separa entre paréntesis aquellos agregados lingüísticos que permiten una lectura más inteligible a nuestra lengua.

Finalmente cabe mencionar que el segundo volumen de *Presocráticos, Fragmentos*, también realizado por R. Cornavaca, está ya en prensa para ser publicado a fines del presente año y en él hallaremos el trabajo del autor sobre Parménides, Zenón, Anaxágoras, Empédocles y Demócrito.

Cárcamo Gustavo Fabián
Universidad Nacional del Sur

Fecha de recepción: 03-05-09

Fecha de aceptación: 20-05-09

² Gadamer, H. G. (2001). El inicio de la sabiduría. Trad. Esp. De A. Gómez Ramos, Barcelona. Paidós. Pág. 35.