

FORTVNATAE

Universidad de La Laguna

42

2025 (2)



FORTVNATAE

FORTVNATAE

Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas

DIRECCIÓN

María del Socorro Pérez Romero (Universidad de La Laguna - España)

CONSEJO DE REDACCIÓN

María de la Luz García Fleitas (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria - España), Gloria González Galván (Universidad de La Laguna - España), José Antonio González Marrero (Universidad de La Laguna - España), José Antonio Izquierdo Izquierdo (Universidad de Valladolid - España), M^a del Pilar Lojendio Quintero (Universidad de La Laguna - España), Juan Luis López Cruces (Universidad de Almería - España), Antonio María Martín Rodríguez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria - España), María José Martínez Benavides (Universidad de La Laguna - España), José María Pérez Martel (Universidad de La Laguna - España), Francisca del Mar Plaza Picón (Universidad de La Laguna - España), José Vela Tejada (Universidad de Zaragoza - España), Javier Velaza Frías (Universidad de Barcelona - España)

SECRETARÍA

Miguel Ángel Rábade Navarro (Universidad de La Laguna - España)

CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR

Michael von Albrecht (Universität Heidelberg - Alemania), José Luis Calvo Martínez (Universidad de Granada - España), María Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel (Universidade de Lisboa - Portugal), César Chaparro Gómez (Universidad de Extremadura - España), Paolo Fedeli (Università degli Studi di Bari - Italia), Arsenio Ferraces Rodríguez (Universidade da Coruña - España), Benjamín García Hernández (Universidad Autónoma de Madrid - España), Manuel García Teijeiro (Universidad de Valladolid - España), Juan Gil Fernández (Universidad de Sevilla - España), Robert Godding (Société des Bollandistes - Bélgica), Ana María González de Tobía (Universidad Nacional de La Plata - Argentina), Tomás González Rolán (Universidad Complutense de Madrid - España), Amalia Lejavitcer Lapoujade (Universidad Católica del Uruguay - Uruguay), Aurora López López (Universidad de Granada - España), Jesús Luque Moreno (Universidad de Granada - España), José María Maestre Maestre (Universidad de Cádiz - España), Marcos Martínez Hernández (Universidad Complutense de Madrid - España), José Luis Melena Jiménez (Universidad del País Vasco-EHU - España), Antonio Melero Bellido (Universitat de València - España), Antonio Moreno Hernández (Universidad Nacional de Educación a Distancia - España), Aires Augusto Nascimento (Universidade de Lisboa - Portugal), Anna Panayotou (Πανεπιστήμιο Κύπρου - Chipre), Andrés Pociña Pérez (Universidad de Granada - España), Vicente M. Ramón Palerm (Universidad de Zaragoza - España), Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez (Universidad de Córdoba - España), Eustaquio Sánchez Salor (Universidad de Extremadura - España), Jaime Siles Ruiz (Universitat de València - España), Aurelia Vargas Valencia (Universidad Nacional Autónoma de México - México), Paola Volpe (Università degli Studi di Salerno - Italia), Roger Wright (University of Liverpool - Reino Unido), Panayotis Yannopoulos (Université Catholique de Louvain - Bélgica)

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central, 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel. 34 922 31 91 98 e-mail: sypubl@ull.es

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres / Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

Asesora de lengua inglesa: Kim Eddy

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2025.42>

ISSN: 1131-6810 (edición impresa) / ISSN: e-2530-8343 (edición digital)

Depósito Legal: S-555-1991

Esta obra está bajo una [licencia Creative Commons \(Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)\)](#)



FORTVNATAE

42

2025 (2)

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2025

FORTVNATAE : revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas. — N. 1 (1991) - . — La Laguna : Universidad, Servicio de Publicaciones, 1991-
Anual — Hasta 1992: semestral — Desde 2019: semestral
ISSN: 1131-6810 ; ISSN: e-2530-8343 — DOI: <http://doi.org/10.25145/j.fortunat>
1. Filología clásica-Publicaciones periódicas 2. Civilización clásica-Publicaciones periódicas I.
Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones
807 (05)
008(37/38)(05)

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Los originales propuestos para su publicación deberán subirse a la página de *Fortunatae* en la plataforma OJS: <https://www.ull.es/revistas/index.php/fortvnatae>, con registro previo: <https://www.ull.es/revistas/index.php/fortvnatae/user/register>.

La revista *Fortunatae* publica dos números anuales (**junio** y **diciembre**) y acoge trabajos de investigación originales e inéditos relativos a la Filología Griega y la Filología Latina y a los Estudios Clásicos. Todos los artículos deberán pasar por una primera evaluación por parte del Consejo de Redacción, y, de ser aceptados, serán sometidos a la preceptiva evaluación por pares ciegos.

El conjunto de normas expuestas a continuación son solo un resumen del texto que aparece en el apartado [Directrices para autores](#) de la citada plataforma, así como en:

https://www.academia.edu/75401219/Normas_de_publicacion_de_la_Revista_Fortunatae_ULL_Directrices_para_autores (Español).

https://www.academia.edu/75401218/Publication_Standars_of_Fortunatae_Journal (English).

1. Los artículos no excederán en ningún caso de las 25 páginas (exceptuando la bibliografía), y las reseñas, de 5 páginas, con fuente de 12 puntos Times New Roman e interlineado de 1,5 líneas sin espacio anterior ni posterior.

2. Los trabajos podrán ser remitidos en español, francés, inglés, italiano o portugués, y habrán de tener un resumen y título en español y en inglés (y en la lengua en que esté escrito el trabajo si no es en español o inglés), de no más de 200 palabras. Se incluirán unas palabras clave, no más de 5, separadas por comas, en minúscula, y en ambos (o los tres) idiomas.

3. Bajo el título, los artículos deben indicar el nombre del autor y el ORCID, el centro de filiación o adscripción y una dirección de correo electrónico operativa.

4. Los documentos editables se admiten en cualquier versión de Word (Word 97 o posteriores), OpenOffice y LibreOffice. Se requiere adjuntar también un archivo que no contenga ningún dato que permita conocer la autoría del trabajo. Las imágenes, tablas y gráficas externas y, en general, cualquier documento inserto que haya sido generado fuera del procesador de texto, debe adjuntarse como archivo aparte en dos formatos: la extensión propia y como imagen (png o jpg).

5. Se utilizarán comillas angulares (« ») para citar y transcribir textos y resaltar palabras, además de traducciones, en el cuerpo de texto, y sencillas (‘ ’) cuando se trate de acepciones.

6. No se dividirán las palabras al final de la línea ni se forzarán los saltos de páginas.

Las citas que sobrepasan las cinco líneas irán, sin comillas, en párrafo sangrado y aparte (fuente de 11 puntos). Las llamadas a notas al pie precederán siempre al signo ortográfico que pueda seguir a la palabra (nota²).

7. Para las referencias bibliográficas se usará el sistema MLA/Chicago: (Morrison, 2007: 41-46). Si se está citando al autor en el cuerpo de texto: Morrison (2007: 41-46).

8. Las referencias bibliográficas se limitarán estrictamente a las citadas en el texto y se incluirán al final, empezando en página aparte, en una lista ordenada alfabéticamente con sangría francesa.

El modelo para los libros será: GENTILI, B. - BERNARDINI, P. A. - CINGANO, E. - GIANNINI, P. (1995): *Pindaro. Le Pitiche*, Fondazione Lorenzo Valla, Arnaldo Mondadori Editore, Milano.

Para artículos de revista: LUQUE MORENO, J. (2007): «Agua de Éstige', agua del horror», *Florillob* 18: 251-309.

Para capítulos de libro: SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2013): «Apollo and Dionysus: Intersections», A. BERNABÉ *et alii* (eds.), *Redefining Dionysus*, De Gruyter, Berlin - Boston, pp. 58-81.

Para publicaciones electrónicas: POMPEI, A. (2011): «De la classification typologique des phrases relatives en latin classique», *Emerita* 79.1: 55-82. <http://emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/view/749/791> [28/02/2013]. DOI: [10.3989/emerita.2011.03.1020](https://doi.org/10.3989/emerita.2011.03.1020) [solo uno de los dos enlaces, preferiblemente el DOI].

9. Los artículos de revistas se citarán, si es posible, de forma abreviada por *L'Année Philologique*. Los textos clásicos se citarán utilizando las abreviaturas de los léxicos Liddell-Scott-Jones para el griego y el *Thesaurus Linguae Latinae* para el latín.



SUMARIO/CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

La *pudicitia* y el deseo sexual en la representación de Octavia y Popea. Paradigmas histórico-mitológicos de la femineidad en los *Annales* de Tácito y la *Octavia* de pseudo-Séneca / *Pudicitia* and Sexual Desire in the Representation of Octavia and Poppaea: Historical-Mythological Paradigms of Femininity in Tacitus' *Annales* and the *Octavia* of Pseudo-Seneca

Thomas Acevedo Algarbe 9

La fuerza de la prueba: sobre *verosimile* y *probabile* en la retórica ciceroniana / The power of proof: On *verosimile* and *probabile* in ciceronian Rhetoric

Lorelei Cisneros - Marcela Coria 35

The Prologue of Plautus' *Menaechmi* and the Opening Scene of Shakespeare's *The Comedy of Errors* (I.1.1-160): A Comparative Analysis / El prólogo de *Los gemelos* de Plauto y la escena inicial de *La comedia de los errores* de Shakespeare (I.1.1-160): un análisis comparativo

Anthofili Kallergi 49

La decoración de tema pompeyano en la casa de Schliemann en Atenas / The Pompeian theme decoration in Schliemann's house in Athens

Antonio Ramón Navarrete Orcera 61

La contención de los Alcmeónidas, según Heródoto: la boda de Agarista y Megacles / The restraint of the Alcmaeonids, according to Herodotus: The wedding of Agariste and Megacles

Ángel Ruiz Pérez 97

Fellini-Satyricon, libera riduzione dal romanzo di Petronio Arbitro: Uma leitura conjunta / *Fellini-Satyricon, a free adaptation of Petronius Arbiter's novel*: A comparative reading

Gelbart Souza Silva - Cláudio Aquati 115

Conocimiento y gobierno de sí mismo en la *Sátira 2, 7* de Horacio / Knowledge and self-government in Horace's *Satire 2, 7*

Mariano Zarza 135

RECENSIONES / REVIEWS

Liborio HERNÁNDEZ GUERRA, *El sacerdocio romano en Hispania en época imperial. Estudio prosopográfico del flaminado*

Ángel Martínez Fernández 153

Christina PAPADAKI, <i>Στον Έρωτα και στον Πόλεμο. Η Μαγεία στα Ομηρικά Έπη</i> <i>Ángel Martínez Fernández</i>	156
Hernán RUIZ DE VILLEGRAS, <i>Fábulas de Esopo. Introducción, edición crítica, traducción anotada e índices a cargo de Laura Jiménez Ríos</i> <i>Aday Pérez-Santana</i>	159



ARTÍCULOS / ARTICLES

**LA PUDICITIA Y EL DESEO SEXUAL
EN LA REPRESENTACIÓN DE OCTAVIA Y POPEA.
PARADIGMAS HISTÓRICO-MITOLÓGICOS
DE LA FEMINEIDAD EN LOS *ANNALES* DE TÁCITO
Y LA *OCTAVIA* DE PSEUDO-SÉNECA**

Thomas Acevedo Algarbe 

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (Argentina)

thomacev2002@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar de manera comparativa la caracterización contrapuesta de los personajes de Octavia y Popea en *Annales* de Tácito y *Octavia* de pseudo-Séneca a partir de la noción de *pudicitia*, en función de sus comportamientos y protocolos sexuales asociados. Se plantea que el desenvolvimiento de estos dos modelos de femineidad obedece a posiciones diferentes respecto de la violencia imperial: la aceptación del destino trágico y la adaptación a las circunstancias. Esto se observa especialmente a partir del análisis intertextual de los *exempla* histórico-mitológicos empleados y los puntos de contacto y divergencia que se pueden establecer entre el género historiográfico y la tragedia romana.

PALABRAS CLAVE: género, decadencia imperial, femineidad, mito, moral.

*PUDICITIA AND SEXUAL DESIRE IN THE REPRESENTATION OF OCTAVIA AND POPPAEA:
HISTORICAL-MYTHOLOGICAL PARADIGMS OF FEMININITY IN TACITUS' *ANNALES*
AND THE *OCTAVIA* OF PSEUDO-SENECA*

ABSTRACT

This paper aims to comparatively analyze the contrasting depictions of the figures of Octavia and Poppaea in Tacitus' *Annales* and the pseudo-Senecan *Octavia*, based on the notion of *pudicitia*, in relation to its associated behaviors and sexual protocols. It argues that the development of these two models of femininity responds to differing positions regarding imperial violence: the acceptance of tragic destiny and the adaptation to circumstances. This is particularly evident through the intertextual analysis of the historical-mythological *exempla* employed and the points of contact and divergence that can be established between the historiographical genre and Roman tragedy.

KEYWORDS: gender, imperial decadence, femininity, myth, morality.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2025.42.01>

FORTVNATAE, Nº 42; 2025 (2), pp. 9-33; ISSN: e-2530-8343

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](#)



saeculo premimur graui,
quo scelera regnant, saeuit impietas furens,
turpi libido Venere dominatur potens.

Somos oprimidos por un funesto siglo
en el que reina el crimen, se enfurece la desenfrenada impiedad,
domina la poderosa pasión de una vergonzosa sensualidad.
(*Octavia* 430-432).

INTRODUCCIÓN

El núcleo de la caracterización contrapuesta de los personajes de Octavia y Popea tanto en los *Annales* de Tácito como en la tragedia *Octavia* de pseudo-Séneca¹ es la *pudicitia*. Esta *virtus*, presente ya en los orígenes del mundo romano y ampliamente trabajada por la crítica (cf. Flores, 2023; Girod, 2013; Joseph, 2018; Langlands, 2006; Mueller, 1998), resulta imprescindible en lo que concierne a la legislación y normativización de los comportamientos femeninos considerados apropiados para los cánones sociales, culturales e incluso religiosos. Es así que, dependiendo del cumplimiento o no de estos parámetros, se producirá un juicio social que pondrá en peligro la posición de la mujer dentro de la estructura social. De este modo, la observancia de la *virtus* suscita la puesta en juego de estrategias que permitan asegurar la supervivencia.

Ahora bien, la historia que es transmitida a partir de autores como Tácito y el autor de la *Octavia* en torno al régimen de Nerón está plagada de personajes femeninos cuyo estatus social, motivaciones y comportamientos varían radicalmente entre sí. Sin embargo, el análisis comparativo de los personajes de Octavia y Popea resulta particularmente productivo y problemático. En primer lugar, por su aparente oposición total en términos morales: Octavia representa una feminidad modélica, propia de su posición política y social, ceñida a los parámetros y estándares que aseguran su honor, mientras que Popea cultiva la apariencia de la *pudicitia* y la emplea para alcanzar sus objetivos. Por lo tanto, en el marco de la decadencia de la Roma imperial señalada por ambos autores, el asesinato de Octavia y su reemplazo por Popea se convierte en un índice del cambio de época marcado por el abandono de la *virtus* romana. En segundo lugar, por la caracterización que de ellas se hace en los sucesos de ambas obras: la narración de Tácito sobre los eventos que llevan al asesinato de Octavia la colocan en una posición de víctima, mientras que Popea resulta ser propiciadora y cómplice del crimen, de una manera muy cercana a la de la *Octavia*. Para

¹ Si bien el foco de análisis de este trabajo no se centra en la cuestión ampliamente discutida en torno a la problemática de la autoría de la *Octavia*, se sostiene que la misma resulta apócrifa, pero que la influencia de Séneca resulta innegable para su composición. Cf. Herington (1961), Pease (1920), Poe (1989).

enfatizar esta contraposición se empleará, además del análisis comparativo entre las obras señaladas, el análisis intertextual de los diversos *exempla* histórico-mitológicos (a saber, personajes históricos como Lucrecia y Virginia, y otros que pertenecen al mito como Juno, Electra, Ifigenia, Europa, etc.) y paradigmas mitológicos, con el objetivo de reconocer la forma en la que los mismos interactúan con las obras tanto a nivel de la caracterización de los personajes como a nivel estructural.

Sin embargo, el dar por hecho estas afirmaciones a primera vista resulta reduccionista si se ignoran otros factores y realidades que condicionan a ambos sujetos. Si bien la contraposición entre estos personajes es imprescindible para su caracterización y para la configuración emotiva del relato, no hay que olvidar el hecho de que, en el contexto de la opresión y salvajismo de las medidas del régimen neroniano, tanto Octavia como Popea resultan víctimas de la violencia imperial. En este sentido, más que expresar un juicio moral sobre sus respectivas conductas, hay que pensarlas no tanto como expresiones de una forma de ser, sino como formas de resistencia.

Resulta útil comenzar el análisis a partir de *Octavia*, más específicamente de los coros que abarcan los versos 274-375 (favorable a Octavia), 201-220 (segmento lírico de la Nodriza) y 762-779 (favorable a Popea).

EL CONCEPTO DE *PUDICITIA* Y SU REPRESENTACIÓN LITERARIA EN LA TRAGEDIA Y EN LA HISTORIOGRAFÍA

En primer lugar, hay que hacer algunas consideraciones previas sobre el concepto de *pudicitia* y el rol que este valor juega dentro de la vida social romana. El *Oxford Latin Dictionary* propone como posibles traducciones «pureza sexual», «castidad», «virtud». Sin embargo, estas definiciones resultan reduccionistas en tanto limitan el alcance del término en cuestión.

Resulta relevante traer a colación la definición de *pudicitia* que Langlands (2006: 31) propone en su trabajo: «it is a moral virtue [...] that pertains to the regulation of behaviour (either of oneself or of other people) specifically associated with sex». Este tipo de regulación proviene de un sentido de «vergüenza» que se encuentra en el término originario *pudor* y que a su vez implica la posesión de autoconsciencia respecto de los límites marcados socialmente (muy cercano al término griego αἰδώς) que obliga al sujeto a tender a una acción encauzada en ellos. A partir de cuestiones vinculadas con los estudios de género en la Antigüedad, se plantea que la *pudicitia* está asociada generalmente con aquel comportamiento considerado esperable para la mujer romana, que debía ser demostrado públicamente, o sea, que conllevaba una serie de cualidades y de elementos que se debían tener en cuenta al momento de actuar, y es esa actuación la que le aseguraban la honra al sujeto. Esta conducta está íntimamente vinculada con la sencillez y la austereidad, tanto en términos materiales como morales, y con la pasividad. Esto ocurre porque, como indica Joseph: «At the heart of pudicitia is a need for external control over women by those in power» (2018: 33). En este sentido, tal como señala Thomas (2005), una de las diferencias fundamentales entre el término *pudor* y *pudicitia* es la cuestión de la constancia, ya que el segundo término alude por la carga semántica del sufijo *-itia* a una cualidad permanente (*cf.*

Kircher, 2002: 229), que debe estar en constante observación por parte de aquel sujeto que la ostenta y que debe retenerse, y por parte de la sociedad que lo juzga en base a la correspondencia entre su accionar y las expectativas sociales y culturales. Si esto no ocurre, la mujer puede ser considerada inmoral y, en consecuencia, puede ser excluida y penada según el régimen legal, limitando sus posibilidades de acción ya escasas (Joseph, 2018: 3). Este término tan importante y que, como se señalará, tiene una larga tradición en la historia y en la literatura latina, se constituye como el principio fundamental de la representación de los personajes femeninos en la obra de Séneca y de Tácito, que son numerosos y destacados en ambas.

Para Séneca, es este valor el que permite que las mujeres escapen de aquellas cosas que son consideradas dañinas e impropias. Es claro por qué esta virtud resultaría especialmente importante para un estoico, pues, «it requires women to control what according to ancient authors was inherently immoral: recklessly displayed femininity» (Joseph, 2018: 39). Es evidente que el autocontrol con respecto a ciertos comportamientos resulta ser un aspecto central. En relación con esto, si bien este trabajo se centra en el análisis de la *pudicitia* como valor asociado al género femenino, cabe destacar que la misma no se circumscribe a este de manera estricta, sino que, por un lado, no estaba asociada a todas las mujeres (por ejemplo, las esclavas) y se extendía incluso a los varones (Greggi, 2023: 180). En este sentido, un hombre podía ser considerado *impudicus*, entre otras cosas, por transgredir las normas y protocolos esperables del género: la falta de masculinidad, la falta de autocontrol sexual y de control sobre el otro, la pasividad, etc. (Flores, 2023: 3).

Ahora bien, en relación con Tácito, Milnor (2011: 460) señala que «the story of Roman virtue generally, and specifically domestic virtue, was for many authors a historical one, involving a contrast between an imagined honorable past and a vice-ridden present». En las obras a analizar en este trabajo se puede observar claramente una literatura cargada de un tono crítico respecto de las políticas decadentes del Imperio, y en Tácito, uno de los elementos más importantes de subversión y tematización de esta decadencia es la presencia de pares antitéticos de personajes. Esto se evidencia fundamentalmente en diversos rasgos de su representación incompatibles con la *pudicitia* y, más específicamente, en la asunción de un rol activo en los asuntos públicos de Roma. Parece ser que la capacidad de agencia de estos personajes se encuentra en pleno funcionamiento y que la *virtus* se transforma en un instrumento que permite pensar en el posible ocultamiento de una forma de actuar que no se ajusta a la pasividad y al autocontrol esperable de las mujeres en la época. Como señala Joseph (2018: 71-72):

Female power and ambition are worrisome to the Roman patriarchy which is demonstrated within the surviving literature. Moral restrictions could control women, but when a woman worked within the confines of *pudicitia* they had more freedom not only because they were trusted as already moral individuals, but because through that morality they were loyal to their family and their male relatives. As long as women functioned properly within the female sphere they could be considered moral members of Roman society.

Resulta interesante también señalar las diferencias en la representación de los personajes y de los hechos que trae aparejado el género literario empleado en cada una

de las obras. En primer lugar, la adopción del género trágico por parte del autor de *Octavia* le permite llevar a cabo una serie de juegos intertextuales con los paradigmas mitológicos que, a su vez, ofician en gran medida como modelos literarios sobre los cuales trasponer el material de la obra. En este sentido, esta tragedia –la única *praetexta* imperial que conservamos de manera íntegra– combina múltiples elementos ficticios que entran en tensión con la realidad histórica subyacente a su totalidad que permiten arrojar una gran cantidad de críticas al gobierno de turno y exponer su propio programa ético-moral. Sin embargo, y en línea con una de las lecturas que se propone en el trabajo, la forma trágica deja entrever una cierta ambigüedad constitutiva que supone que el lector desempeñe un trabajo de asignación de sentido, y la pluralidad semántica de la forma mito lo enfatiza. Por otro lado, si bien la historiografía de Tácito también posee una cierta ambigüedad, especialmente en lo que refiere a los juicios morales –que no son enunciados de manera explícita a través de la figura del enunciador– es evidente que, al menos en los episodios que narran el *cursus* de Popea hasta llegar a Nerón, el asesinato de Octavia y el de Agripina, la subjetividad del narrador prácticamente no deja lugar a duda en cuanto a su posición crítica respecto de la forma del gobierno imperial, la cual se erige como una constante insoslayable a lo largo de *Annales* –e incluso de *Germania* y *Agricola* (cf. Milnor, 2011)–. Aun así, en ambos autores, se establece una bifurcación en el universo femenino que se observa, al menos en un primer plano, en la oposición de las figuras de Octavia –que representa una especie de *pudicitia* ejemplar y modélica– y de Popea –que emplea esta virtud como un medio para encubrir su accionar en el desarrollo de los acontecimientos.

LA PRINCESA Y EL IMPERIO: LA FEMINEIDAD MODÉLICA DE OCTAVIA

Para comenzar, hay que centrarse en la *Octavia*, más específicamente en los versos 273-375, donde el coro formado por ciudadanos romanos habla acerca de los rumores sobre el divorcio entre la princesa y Nerón:

Quae fama modo uenit ad aures?
utinam falso credita perdat,
frustra totiens iactata, fidem,
nec noua coniunx nostri thalamos
principis intret teneatque suos
nupa penates Claudia proles,
edat partu pignora pacis,
qua tranquillus gaudeat orbis
seruetque decus Roma aeternum.
Fratriis thalamos sortita tenet
maxima Iuno:
soror Augusti sociata toris
cur a patria pellitur aula?

sancta quid illi prodest pietas
diusque pater,
quid virginitas castusque pudor? (*Octavia* 273-288)².

¿Qué rumor llegó ahora a nuestros oídos? ¡Ojalá pierda crédito falsamente arrojado en vano tantas veces! Y que la nueva esposa no penetre en las habitaciones del príncipe y la esposa, hija de Claudio, mantenga unos penates suyos. Que dé a luz en el parto garantías de paz con la cual se regocije con calma el orbe y Roma conserve su gloria eternamente. La soberana Juno tiene los tálamos de su hermano, tras haberle tocado en suerte: la hermana de Augusto, compañera de sus lechos, ¿por qué sería expulsada de un palacio paterno? ¿De qué le sirve a aquella la santa piedad y su padre divino, de qué su virginidad y casto pudor?³.

Lo primero que resalta el coro es la referencia a la concepción dinástica del poder. Tal como señala Cid López (2014: 181): «En la práctica, las princesas de la casa imperial, ante el conjunto de la sociedad, destacaban porque representaban modelos de feminidad. En este sentido, tenían que ejercer una función fundamental, la de procrear, de la que dependía la pervivencia de la propia *domus*». La creación de este tipo de figuras modélicas femeninas se vio impulsado por las diversas reformas de índole moral que se propugnaron en la época de Augusto, que giraban en torno a la depuración del *mos maiorum*. Entre las diversas medidas que se tomaron, resulta importante llamar la atención a aquellas dirigidas a la *domus*: la *lex Julia de maritandis ordinibus* y la *lex Julia de adulteriis coercendis*. En función de estas sanciones, la institución del matrimonio se vio necesariamente afectada y, con ello, el rol que la mujer romana cumplía en ella: el matrimonio y la maternidad fueron las únicas vías para que las mujeres de clase media y baja consiguieran distinción. Aun así, ante la posibilidad del divorciarse y de contraer matrimonio nuevamente –medida impulsada para aumentar la natalidad en Roma–, los romanos seguían sintiendo una gran admiración por las *univirae* –mujeres que solo habían permanecido junto a un hombre en toda su vida– en tanto modelos de castidad y dignidad (cf. López Gómez, 2015; Pomeroy, 1987). En línea con esto, los elementos que el coro incluye en su intervención sirven para reforzar el carácter modélico de Octavia en tanto mujer y la legitimidad de su posición en tanto hermana y esposa de Nerón. Tal como se indica en este pasaje, es el carácter hereditario del poder lo que puede traer la paz a Roma (v. 279).

Otro elemento significativo es la comparación constante entre Octavia y Juno, que se repite a lo largo de la obra (v. 211; v. 216; v. 219; v. 535). Juno representa el matrimonio, el parto y la gracia doméstica, y es su unión con Júpiter lo que asegura la estabilidad, y la ruptura de este vínculo puede tener consecuencias catastróficas.

² Todas las citas de *Octavia* están basadas en la edición de Ferri (2003).

³ Todas las traducciones son propias.

Al hablar del vínculo entre esta diosa y la *pudicitia*, Mueller (1998: 227) señala el vínculo que Juno tiene con la virtud moral y con la Virtud en tanto diosa, lo cual reafirma el hecho de que Juno sea una diosa a la que la castidad le importa. La Nodriza incluso dice que Nerón volverá a Octavia, pues «amor perennis coniugis castae manet» («El amor perenne por una esposa casta permanece», v. 192). Este término *castae* refiere a un valor que se encuentra en el mismo campo semántico que la *pudicitia*, y el coro, como se señaló anteriormente, adjudica estos conceptos junto con *virginitas* a Octavia (vv. 286-288). Respecto a esto, es significativo que este conjunto de ciudadanos romanos sean los que atribuyan dicha caracterización a la princesa, puesto que se puede suponer que, en tanto es el propio pueblo el que habla, ellos mismos proyectan sobre Octavia las virtudes que consideran modélicas en su concepción sobre la conducta femenina. De este modo, el coro trágico cataliza una perspectiva cultural que reafirma el carácter modélico del personaje.

Estas virtudes que Séneca atribuye a Octavia también le son atribuidas repetidas veces por parte de Tácito en su narración de los hechos que llevan a su asesinato. En este punto hay que recalcar el rol predominante que juega la impronta del género trágico en la historiografía de Tácito. Santoro L'Hoïr (2006) llama la atención, por ejemplo, a la caracterización que el autor hace sobre una amplia cantidad de personajes femeninos que, al modo de la tragedia, asumen una actitud y agencia atribuida generalmente al género masculino. Al hablar de estos personajes hay que referirse al sintagma «muliebris impotentia» que se emplea para referirse a aquellas mujeres incapaces de dominar su ambición y que, en consecuencia, están dispuestas a transgredir los límites para obtener sus objetivos. Sumado a esto, como se verá más adelante al hablar sobre la caracterización de Popea, el hecho de que la mujer sea capaz de apropiarse de la elocuencia y del discurso masculino, tal como en la tragedia griega, implica a su vez un peligro. De modo que se puede trazar una cierta correspondencia entre la representación que hace Tácito de los eventos y la del autor de *Octavia* a partir de la presencia de estereotipos, paradigmas y elementos trágicos.

Ahora bien, la caracterización *pudica* de Octavia aparece reflejada, por ejemplo, en aquello que una de sus criadas arguye para desmentir su acusación falsa de adulterio: «ex quibus una instanti Tigellino castiora esse muliebria Octaviae respondit quam os eius» («una de ellas le respondió al insistente Tigelino que el sexo de Octavia era más casto que su boca», *Annales*. 14,60,9-11)⁴. La gravedad de esta acusación se vuelve mucho más evidente cuando Tácito señala que postremo crimen omni exitio gravius («por último, una acusación más grave que toda clase de muerte», *Ann.* 14,63,13-14). Evidentemente, este presunto crimen se encuentra diametralmente opuesto a todos los valores sociales de Roma referidos al comportamiento sexual femenino como la *castitas*, que se basaba en la idea de privar a la mujer de toda posibilidad

⁴ Todas las citas de *Annales* están basadas en la edición de Wellesley (1986).

de convertirse en objeto de deseo sexual, y se opone también a los valores positivos que el resto de los personajes de la tragedia, como la nodriza y Séneca, consideran que Octavia encarna⁵.

Ahora bien, un recurso que se emplea repetidas veces en el coro –y que también resulta fundamental en la historiografía a modo de señalar puntos en común– es el de los *exempla*, en el caso de Octavia, «positivos». Díaz López (2024: 89) señala que el fin último del *exemplum* es, sobre todo, «convencer de la conveniencia de su adopción, asimilación y puesta en práctica, usándose principalmente para impartir lecciones de carácter moral». Este recurso fue ampliamente utilizado en la tragedia romana y la oratoria, pero más aún en la prosa historiográfica, donde a partir de Tito Livio, adopta un carácter didáctico central, puesto que los jóvenes romanos podían aprender de las acciones de otros si estas mismas eran dignas de ser evitadas o imitadas (Chaplin, 2000: 13)⁶. Si bien el empleo particular que hace el autor de este recurso merece atención especial, resulta indiscutible el vínculo de esta tradición con la tragedia, puesto que, al menos en la *Octavia*, el juego que se establece entre la realidad neroniana contemporánea y el pasado digno de recuerdo (como modelo moralmente ambivalente en Livio) permite establecer puntos de contacto y especialmente de contraste. En principio, tanto en los *Annales* como en la tragedia, la historia no actúa tanto a modo de herramienta para pensar el futuro, sino como medio para expresar y dar a conocer el devenir trágico de los acontecimientos, donde los crímenes del pasado están forzados a repetirse y el virtuosismo se corrompe.

En esta obra, sumado a la frecuente referencia a Juno que se señaló con anterioridad, hay múltiples *exempla* tanto mitológicos como históricos que refuerzan la caracterización *pudica* de Octavia y asocian su historia con la de otras heroínas icónicas de la mitología y de la historia grecorromana.

En primer lugar, Lucrecia y Virginia, dos figuras históricas que aparecen en este mismo segmento:

Illi reges hac expulerant
urbe superbos
ultique tuos sunt bene manes,
uirgo dextra caesa parentis,
ne seruitium paterere graue et
improba ferret praemia uictrix
dira libido.

⁵ Como señala Kraglund (2005: 75): «It is truly remarkable, therefore, that these charges are as good as absent in the Octavia (and this, be it noted, in an author allegedly prone to fit ‘in all information relating to the characters involved’). If it were not for the accounts of Tacitus and Suetonius we would in fact be totally ignorant about the sensational nature of these charges. Not that contexts are lacking where they could easily have fitted in». Según se plantea, este sería un ejemplo más de «falta de cohesión», pero según indica el autor, también podría leerse como una manera deliberada de limpiar el nombre de Octavia y restaurar su honor.

⁶ Esta idea aparece explícitamente en el prefacio de *Ab Urbe Condita* (Liv. 1.praef.10).

Te quoque bellum triste secutum est,
mactata tua, miseranda, manu,
nata Lucreti,
stuprum saeui passa tyranni. (*Octavia* 293-304)⁷.

Aquellos expulsaron de esta ciudad a los reyes soberbios y vengaron dignamente tus manes, virgen asesinada por la diestra de su padre para que no soportaras una dura esclavitud y, vencedora, no alcanzara el premio a su osadía un cruel deseo. También te siguió una terrible guerra a ti, desdichada hija de Lucrecio, sacrificada por tu propia mano, tras sufrir la violación del cruel tirano.

Ambos personajes se erigen como modelos paradigmáticos de la *pudicitia*: en cuanto a la primera, su violación y posterior suicidio se convirtió en un motivo pregnante en la literatura posterior (*cf.* Waters, 2013)⁸. Los recursos descriptivos que Tito Livio emplea al narrar este episodio de la historia romana se centran en aspectos vinculados con esta virtud⁹: los hombres encuentran a Lucrecia en su casa, ambiente privado y doméstico, atribuido socialmente a la mujer, usando el telar, símbolo de la virtud femenina, y su decisión de suicidarse representa en un alto grado su conciencia moral, pues, a pesar de haber sido violada, se considera a sí misma *impudica* y no desea volverse un ejemplo para otras mujeres en esa situación (Díaz López, 2024: 100).

Por otro lado, se encuentra Virginia, referida indirectamente como «virgo dextra caesa parentis» (v. 296), a quien Apio Claudio intentó seducir mediante regalos y promesas, violó y redujo a la esclavitud de Marco, su siervo, mancillando su *castitas* de una forma similar a Lucrecia. Finalmente encontró la muerte a manos de su padre como medio para lograr su libertad y redimirse¹⁰. En este sentido, si bien en la historia de Octavia no hay rastros de una violación, la acusación de adulterio que se le impone es un punto de inflexión en su historia, y podemos trazar un correlato entre los tres personajes: la muerte de estas tres mujeres, antes de ser física, es social. También los crímenes cometidos contra estas son indefectiblemente determinantes en la historia romana en forma de denuncia: la muerte de Lucrecia marca el final de la Monarquía, la de Virginia el final del Decenvirato, y la de Octavia es un indicio del final de las buenas virtudes y el comienzo de la degeneración moral romana que trajo aparejada el Imperio, un alejamiento de la «vera priorum uirtus quondam Romana fuit» («La verdadera virtud romana fue de los primeros hombres en otro tiempo», *Octavia* vv. 291-292)¹¹.

⁷ Se enfatiza la carga religiosa del verbo *macto* que aparece en el verso 301, de cuya misma raíz proviene el sustantivo *mactatus* que aparece durante la narración del sacrificio de Ifigenia en Lucrecio: «hostia concideret mactatu maesta parentis» («cayera como triste víctima por el sacrificio de su padre», *Lucr. 1*, v. 99).

⁸ Algunas versiones del episodio de Lucrecia son *Liv. 3*, 57.1-59.3 y *Ov. Fast. 2*, 685-852.

⁹ *Liv. 1,57,8,2-10.1.*

¹⁰ El episodio de Virginia se narra en *Liv. 3*, 44-48.

¹¹ Estos *exempla* que aparecen en referencia a Popaea permiten observar un punto de ruptura entre el contexto histórico de estos y las circunstancias de Roma en la época julio-claudia: «Early Rome

La figura de Agripina también se hace presente en varias instancias de la obra y su matricidio se considera un *nefas magnum* («enorme impiedad», vv. 309-310) que presenta varios paralelismos con la historia de Octavia y su desenlace¹². Aun así, Agripina resulta esencialmente diferente a la primera por su forma de actuar. Un rasgo no menos importante y que va de la mano con la *pudicitia* y la *castitas* que se espera de una mujer romana es la pasividad: en la obra de Séneca, el único móvil que expresa Octavia es su deseo de morir, el cual no persigue ni evita. Ya desde su primera intervención en la obra se hace evidente que aceptó su destino, además de que gran parte de sus intervenciones (si no todas) se centran en su lamento por las muertes de su familia y por la crueldad de Nerón. Esto mismo ocurre en la narración del episodio en *Annales*, donde, por ejemplo, Octavia no cuenta con ningún discurso directo (*cf.* Murgatroyd, 2008: 265). Por el contrario, Agripina, que emplea fundamentalmente el discurso directo, busca influir en el accionar de su hijo de manera activa, hasta tal punto que se le ofrece sexualmente: «cum id temporis Nero per uinum et epulas incalesceret, offerret se saepius temulento comptam et incesto paratam» («Como por aquel tiempo Nerón se calentara por el vino y los banquetes, repetidas veces se le ofreciera a él, borracho, arreglada y preparada para el incesto», *Ann.* 14,2,2-3). De este modo, si bien Octavia y Agripina poseen puntos en común en cuanto a su vínculo familiar y a sus asesinatos, la *pudicitia* y la *castitas* solo aparecen como rasgos representativos de la primera. Harrison (2003: 119), al hablar sobre la excepcionalidad de Octavia como heroína trágica, señala que es una de las primeras heroínas trágicas que está dispuesta a sacrificarse, una mujer pasiva y sumisa a la autoridad masculina, un tipo similar a las que proliferan en la leyenda romana contada por Livio y otros autores. Por el contrario, Agripina claramente se presenta como un caso de la degeneración de la *virtus*, y, según Cid López (2014: 186), a través de ella Tácito «procura enfatizar el protagonismo de las mujeres bajo su reinado, un claro síntoma de que se había impuesto un sistema no conforme a las tradiciones romanas»¹³.

Por último, hay una gran cantidad de *exempla* mitológicos que aparecen a lo largo de la *Octavia* que resultan significativos para la caracterización de Octavia.

needed passive women to play the role of victims over whose dead bodies Roman freedom could be (re)born. The Republic needed active men to rouse the people and to change the course of history. The empire, however, returns to the chorus's first ode and the idea of female martyrs to create a frame of politically significant women around the play» (Ginsberg, 2016c: 168).

¹² Otro *exemplum* que aparece es el de Tulia, pero según Ferri (2003) resulta poco claro en el contexto, pero probablemente esté vinculado con el patricidio y sirva como un preludio para la subsiguiente narración del asesinato de Agripina que ocupa el resto del coro.

¹³ En Séneca aparecen otros *exempla* de este mismo tono, como los de Livia (v. 941), tercera esposa de Augusto, y Julia (v. 944), cuya identificación resulta problemática. Sin embargo, Ferri (2003: 397) señala que, tomando en cuenta la obra de Tácito, este personaje debería corresponderse con la hija de Livia.

En este caso, los más importantes son, además de los referentes a Juno, los de Electra e Ifigenia. En cuanto a la primera, esta aparece mencionada explícitamente en el intercambio que mantiene Octavia con su Nodriza durante los primeros momentos de la obra:

Oc. O mea nullis aequanda malis
fortuna, licet
repetam luctus, Electra, tuos!
tibi maerenti caesum licuit
flere parentem,
scelus ulcisci uindice fratre,
tua quem pietas hosti rapuit
texitque fides: [...] (*Octavia* 57-64).

Oc. ¡Oh, suerte mía, comparable a ningún mal, aunque repitiera tus pesares, Electra! Pudiste llorar al padre asesinado, y vengar el crimen con tu hermano como ejecutor, al que tu piedad salvó del enemigo y tu lealtad protegió.

Independientemente de la referencia explícita a este personaje, la obra está muy influenciada por *Electra* de Sófocles, especialmente en el prólogo (cf. Vester, 1996). Por otro lado, el pasaje de *Octavia* deja en claro el paralelismo entre las historias de ambos personajes (las muertes en sus respectivas familias), pero la diferencia es que Electra logró llorar la muerte de su padre, vengarlo, y ayudar a su hermano. La relación entre ambas funciona en un sentido modélico, pero también sirve para enfatizar el carácter de Octavia como heroína. Del mismo modo en que Electra lamenta la muerte de su padre, Octavia lamenta la de su familia, destruida de la misma forma que la de los Atridas: por adulterio. Por otro lado, un punto de contacto más entre ambos personajes se encuentra en la cuestión de la *pietas* (v. 63) y la *fides* (v. 64), virtudes comúnmente asociadas al universo masculino que, en esta obra, están ligadas al universo femenino. La primera, asociada ampliamente con el respeto y el deber religioso, reside en la búsqueda de justicia por parte de Electra y su búsqueda de restablecer el equilibrio. Justamente la religión es uno de los pocos ámbitos donde la agencia femenina se puede desarrollar de manera óptima y es esperable que lo haga. Por otro lado, la *fides* que Electra tiene por su hermano Orestes, también refiere a la lealtad femenina asociada a su esposo y a su hogar y el cumplimiento de sus funciones en el seno de este. Aun así, como señala Ginsberg (2016a: 7), al final de la tragedia, Octavia comprende que no fue una Electra vengadora, sino una Ifigenia, una joven sacrificada por las ambiciones de su padre. La referencia a este personaje está vinculada con la inocencia (cf. Vozza, 1990: 138). Octavia se equipara a sí misma durante el segmento lírico con el que concluye el Acto Segundo (vv. 646-668) con una víctima sacrificial («hos ad thalamos seruata diu / uictima tandem funesta cades», «Víctima funesta conservada largamente para estas bodas, finalmente caerás», vv. 663-664). En línea con esta caracterización que se mantiene a lo largo de la obra, Ifigenia es nombrada explícitamente en boca del último coro de la tragedia que reclama que Octavia sea salvada de la misma forma en la que ella lo fue:

CHO. Lenes aurae Zephyrique leues
 tectam quondam nube aetheria
 qui uexistis raptam saeuae
 virginis aris Iphigeniam,
 hanc quoque triste procul a poena
 portate, precor, templa ad Triuiae.
 Vrbe est nostra mitior Aulis
 et Taurorum barbara tellus:
 hospitis illic caede litatur
 numen superum;
 ciuis gaudet Roma crux. (*Octavia* 971-981).

CHO. Tiernas brisas y Céfiro ligero, que en otro tiempo llevaron a Ifigenia, cubierta con una nube etérea, tras ser raptada de los altares de la cruel virgen, lleven a esta también al templo de la Trivia, por favor, lejos del penoso suplicio. Áulide y la tierra salvaje de los tauros son más apacibles que nuestra ciudad: allí el poder de los dioses es aplacado por la sangre de los extranjeros, Roma se regocija con la sangre de sus ciudadanos.

Ambas comparten su resolución de aceptar su inevitable muerte y actuar de forma heroica¹⁴. Todos estos rasgos y hechos propios de la historia de Ifigenia se replican en la historia de Octavia, como, por ejemplo, el hecho de que ambas hayan sido sacrificadas para satisfacer las ambiciones de los gobernantes¹⁵. Sin embargo, existe una suerte de degeneración del mito de los Atridas al trasponerse con el contexto del régimen neroniano: independientemente de la posición que se adopte respecto del motivo de la decisión trágica de Agamenón, es evidente que esta se vio en menor o mayor medida impulsada por una necesidad social, mientras que la decisión de Nerón está movida únicamente por un deseo subjetivo y cruento. Vester (1996: 86) señala a su vez que estas comparaciones con las hijas sacrificadas de Agamenón y Príamo dotan de una mayor importancia la muerte de Octavia, equiparándola con las familias del mito troyano, implicando que su muerte representa el sacrificio de la inocencia durante la caída de la ciudad.

En la última parte del coro también aparece una obvia crítica al gobierno de Nerón a través de la comparación de Roma con Áulide, donde los Tauros llevaban

¹⁴ Tal como señala Tácito al hablar del exilio de Octavia: «huic primum nuptiarum dies loco funeralis fuit» («Para esta, primeramente, el día de sus bodas fue como el de su funeral», *Ann.* 14.63.10). Esto recuerda en gran medida al engaño a través del cual Agamenón conduce a Ifigenia a ser sacrificada en lugar de contraer matrimonio con Aquiles.

¹⁵ En la narración que hace Ovidio del sacrificio de Ifigenia, el narrador le atribuye a través del uso de la metonimia la caracterización de *casta* a este personaje: «castumque datura cruentum / flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris» («E Ifigenia, que iba a entregar su casta sangre, permanecía de pie ante el altar con los ministros que lloraban», *Met.* 12,30-31).

a cabo sacrificios humanos en nombre de Artemisa (v. 976-981)¹⁶. Otra vez se vuelve a retomar en este pasaje final de la obra la cuestión de la decadencia ampliamente tematizada por ambos autores e ineludiblemente asociada con el género femenino¹⁷. Un pasaje similar que destaca la crueldad de los tiempos de Nerón aparece en Tácito inmediatamente después de la narración del asesinato de Octavia: «quicumque casus temporum illorum nobis vel aliis auctoribus noscent, praesumptum habeant, quoties fugas et caedes iussit princeps, toties grates deis actas, quaeque rerum secundarum olim, tum publicae cladis insignia fuisse» («Cualquiera que conozca por nuestra obra o por otros autores los desastres de aquellos tiempos, tengan por supuesto que, cuantas veces el príncipe ordenó destierros y matanzas, tantas se dieron gracias a los dioses, y las que en otro tiempo fueron señales de cosas prósperas, entonces lo fueron de desastres públicos», *Ann.* 14.64.12-16). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en Séneca, esta violencia brutal que trae aparejada el régimen de Nerón aparece con él como único agente e impulsor de la decadencia de Roma, a diferencia de *Octavia*, donde esa misma violencia parece ser fruto de la degeneración de las costumbres del pasado, idea ampliamente compartida, como ya se señaló, con la historiografía romana. En este sentido, resulta interesante lo que sugiere Ginsberg (2016c: 178):

As the chorus speaks the play's final lines and reflects on the events that we have just witnessed, it also makes a wider statement about Roman character that transcends a pure condemnation of Nero. Rather, it uses this particular political murder as a means of commenting philosophically on Rome from a timeless and all-encompassing perspective. Civil strife and Rome are inextricably linked, regardless of the era, the circumstances, or the historical players.

POPEA Y EL PLACER VELADO: LA CUESTIÓN DEL DESEO SEXUAL

Como se señaló al comienzo del trabajo, la *pudicitia* constituye una virtud esperable de la mujer romana modelo y, tanto en la historiografía de Tácito como en la tragedia de Séneca, el recurrir a *exempla* de mujeres que exhiben estas virtudes de forma paradigmática y cuyas historias comparten similitudes entre sí colabora con la construcción del personaje de Octavia en tanto mujer «virtuosa y respetable». Estos mismos elementos y recursos son retomados al hacer referencia al personaje de Popea,

¹⁶ En su comentario, Ferri (2003: 405) sugiere que el uso del término *hospitis* en el verso 979 puede tener como propósito el evocar el horror de las persecuciones durante la guerra civil y, de este modo, atraer simpatía a Octavia en tanto sujeto inocente perseguido por Nerón.

¹⁷ Ferri (1998) señala también el uso que hace el poeta del modelo de la *Antígona* de Sófocles en este último pasaje de la obra, que constituye una adaptación del *kómos* (vv. 806-882) y el cuarto *stásimon* (vv. 944-987). También se evidencian similitudes entre Octavia y Antígona en cuanto a sus historias, pero no aparece una referencia explícita en la tragedia.

pero de una forma negativa y diferente, diametralmente opuesta a Octavia, de modo que acaba por incrementar la simpatía por la primera (Murgatroyd, 2008: 64). Siguiendo este planteo, podemos observar que los rasgos «positivos» de la *pudicitia* no se corresponden en absoluto con la forma de actuar de Popea.

En relación con esto, el primer elemento a recalcar y que resulta central para comprender la representación de Popea en ambas obras es la cuestión de la belleza. Si bien a Octavia también se le atribuye esta misma caracterización, su belleza corresponde a un ámbito más bien moral, mientras que la de Popea es fundamentalmente física, lo cual resulta más agradable a Nerón. Esto aparece de manera explícita en el diálogo que sostienen Séneca y Nerón: «*Probitas fidesque coniugis, mores pudor / placeant marito; sola perpetuo manent / subiecta nulli mentis atque animi bona; / florem decoris singuli carpunt dies*¹⁸» («Que la rectitud y la fidelidad de la esposa, sus costumbres, su pudor, complazcan al marido: solo los bienes del alma y del espíritu duran eternamente, sometidos a ninguna cosa; cada día arranca la flor de la belleza», *Octavia* 547-550).

Luego de un breve intercambio sobre la naturaleza del amor y su crueldad e impetuosidad, Nerón declara su posición:

NE. Hanc esse uitae maximam causam reor,
per quam uoluptas oritur, interitu caret,
cum procreetur semper, humanum genus,
Amore grato, qui truces mulcet feras.
hic mihi iugales praeferaet taedas deus
iungatque nostris igne Poppaeam toris. (*Octavia* 566-571).

NE. Considero que esta es la causa principal de la vida a través de la cual se origina el placer. Carece de muerte, puesto que el género humano siempre se reproduce por el grato Amor que endulza a las atroces fieras. Que este dios lleve delante de mí las antorchas conyugales y una con su fuego a Popea a mi lecho.

Se observa claramente la predilección de Nerón por el «*florem decoris*» (v. 550) de Popea por sobre la «*probitas fidesque coniugis, mores pudor*» (v. 547) de Octavia. Se vuelve evidente que las decisiones y posturas adoptadas por Nerón a lo largo de toda la tragedia y durante la narración del episodio en la historiografía de Tácito, además de ser violentas, son guiadas por el placer (vv. 566). En este sentido podemos establecer una comparación entre Octavia y Popea desde las reglas de actuación en la vida sexual conyugal: mientras que el coro destaca el rol de la primera en la continuidad del linaje real, un tipo de sexualidad que los romanos concebían como «correcta»,

¹⁸ En línea con la posibilidad de la autoría de *Octavia* por parte de Séneca, se mantiene una concepción de la belleza que se replica en otras tragedias. El ejemplo más interesante y rico en términos de contenido es la segunda intervención del coro (vv. 736-834) en *Fedra* de Séneca.

Nerón ve en Popea un objeto de deseo, lo cual claramente señala un alejamiento de esta respecto de la *pudicitia* y la *castitas*¹⁹. Es más, este carácter sexualmente intenso de Popea constituye el núcleo de su representación y está presente a lo largo de la obra de Séneca. Uno de los elementos más recurrentes en los pasajes donde se hace referencia a ella es el lecho conyugal: Nerón dice haber encontrado una esposa digna de su lecho por su linaje y su belleza (vv. 543-545), la Nodriza se encuentra a Popea recostada en el lecho del palacio («O qualis altos, quanta pressisti toros / residens in aula!», «¡Oh, qué grandiosa oprimiste los elevados lechos, aposentada en el palacio!», vv. 698-697) y su única aparición en la obra durante el tercer acto está asociada con el sueño («data quo praeceps toros / cerno iugales pariter et miror meos, / in quis resedi fessa», «precipitada hacia allí, veo, asombrada, mi lecho conyugal y me recosté en él, agotada», vv. 726-728)²⁰. Para destacar esta conexión entre lo femenino, la sexualidad y el poder en el Imperio, resulta relevante traer a colación el hecho de que el discurso romano sobre el caos suele unir a las mujeres liberadas con el fracaso masculino y la decadencia (Joshel, 1992: 119).

Todos estos rasgos que aparecen en Séneca también se replican de forma más explícita en Tácito. Para comenzar, resulta relevante destacar que la primera oración del capítulo 45 del libro 13 incluye la palabra *impudicitia* en una referencia indirecta a Popea: «Non minus insignis eo anno impudicitia magnorum rei publicae malorum initium fecit». («No menos insigne impudicia ocurrió en ese año, origen de grandes males para la república», *Ann.* 13,45,1-2). Este mismo término es empleado para referir al recuerdo que tienen los ciudadanos de sus acciones luego de su muerte, cuando se dice que fue recordada «ob impudicitiam eius saevitiamque» («a causa de su impudor y su saña», *Ann.* 16,7,2).

En *Annales* 13.45 se presenta una extensa descripción de Popea donde se pone foco en la superioridad de su belleza, su riqueza, su capacidad de conversar y, sobre todo, el hecho de que mostraba externamente modestia («modestiam praeferre»). Gracias a su hermosura y nobleza logra acceder a la corte y, tal como señala Tácito, emplea «blandimenta et artes» para seducir y persuadir a Nerón: «Poppaea primum per blandimenta et artes ualescere, imparem cupidini et forma Neronis captam simulare» («Popea primeramente se hizo valer a través de gentilezas y artificios, y simuló ser inferior al deseo y estar cautivada por la belleza de Nerón», *Ann.* 13.46.4-5). Justamente Popea se aprovecha del deseo erótico de Nerón para lograr sus propósitos

¹⁹ Kraglund (2005: 83) señala que: «In short, the dramatist's negative casting of lust and sex, Venus and Amor is by no means 'a motif not developed in the play'. Its presence is pervasive and consistent. Venus was behind the first of the drama's accursed weddings (258) as she is behind the final».

²⁰ Sobre esta escena, Ginsberg (2016b: 53) traza diferentes puntos de contacto entre Popea y Turno en *Eneida*: «Poppaea's vision, with its blatant echo of Agrippina's end, implicitly also recalls the violent death of Turnus and the way in which Vergil emphasizes the human cost of Roman imperium». Del mismo modo, el intertexto virgiliano opera en la obra identificando de manera implícita, por ejemplo, a Octavia con Dido, e incluso también a Agripina (2016b: 57).

y el sexo se transforma en una herramienta al servicio de la mujer. A diferencia de Octavia, que adopta un rol pasivo y casi periférico en la narración de Tácito, Popea emplea «varius sermo et ad metum atque iram adcommodatus» («conversación variada y acomodada al miedo y a la ira», 14.62.1) para asegurar su posición como nueva esposa de Nerón, lo cual la coloca en una posición activa pero que, al mismo tiempo, depende de una retórica femenina basada en la palabra. Del mismo modo aparece representado este rasgo en *Octavia* a través del discurso de la Nodriza: «Quis tot referre facinorum formas potest / et spes nefandas feminae et blandos dolos / regnum petentis per gradus scelerum omnium?» («¿Quién puede referir tanta variedad de delitos y de esperanzas nefastas y de los seductores engaños de esa mujer que buscaba el reino a través de todo tipo de crímenes?», *Oct.* 157-159). En relación con esto, Santoro L'Hoïr (2006: 144) señala que, al estudiar el vocabulario de Tácito en relación con otros autores romanos, se puede observar cómo la influencia que ejercieron las mujeres sobre los emperadores julio-claudios es referida en términos de persuasión, seducción, magia, y asesinato, poniendo énfasis en esta cualidad persuasiva que el lenguaje adopta en la tragedia.

En cada una de estas caracterizaciones de Popea podemos trazar un correlato: la simulación, en tanto Popea adopta superficialmente rasgos asociados con la *pudicitia* que encubren el hecho de que, en realidad, resulta un agente subversivo (Langlands, 2006: 340). Podemos considerar que, en el caso de Popea, la *pudicitia* no se asume del todo como un valor moral que guía el comportamiento esperable de una mujer romana, sino como un instrumento a través del cual evadir la crítica del pueblo y a su vez seducir al varón. O sea que, más que ser una forma de vida, se convierte en una apariencia que se adopta.

Como refuerzo de esto, del mismo modo que ocurre con Octavia, existe para Popea una serie de figuras mitológicas femeninas que enfatizan su caracterización. Estas aparecen en el coro de los versos 201-221 y 762-779.

Leda, Europa y Dánae son las figuras centrales que aparecen en ambos pasajes; siguiendo la constante comparación entre Octavia y Juno, resultan contrarias a esta, pues Júpiter tuvo amoríos con ellas²¹. Sin embargo, hay una clara distinción en el tono que adopta cada uno de los segmentos líricos. El primero de los coros se pone en boca de la Nodriza cuando esta intenta contener y calmar el lamento de Octavia: «et hanc leuis fallaxque destituet deus / uolucer Cupido: sit licet forma eminens, / opibus superba, gaudium capiet breue» («También a esta la destituirá el frívolo y falaz dios alado, Cupido: aunque sobresalga por su belleza y sea soberbia por sus recursos, recibirá un breve gozo», vv. 198-200). En él le cuenta a la princesa las dificultades de Juno y cómo logró finalmente asegurarse la lealtad de su esposo. Sin embargo, el segundo es puesto en boca de una parte del pueblo que, por oposición

²¹ Algunas versiones latinas de estos mitos son: Europa (*Ov. Met.* 2.833-875; *Fast.* 5.603-621; *Hig. Fab.* 178), Dánae (*Ov. Met.* 4.611-621; *Hig. Fab.* 63), Leda (*Hig. Fab.* 77).

al coro que se analizó en la segunda parte de este trabajo, resulta favorable a Popea. La Nodriza emplea los *exempla* mitológicos con el objetivo de mostrarle a Octavia que existe una esperanza y una posibilidad de sobrellevar la adversidad de la situación, mientras que el pueblo los utiliza con el propósito de ensalzar a Popea al compararla con semejantes personajes. El trabajo de Barón (2024: 87) resulta interesante ya que, si bien se ocupa específicamente del rapto de Europa, advierte sobre la importancia que tiene el componente erótico en este tipo de mitos: «Los autores hacen uso de estos recursos de distintas maneras, no solo a modo de operar dentro de sus obras, sino también, en muchos casos, para explotar el que quizás sea el componente más importante de todos: el erotismo».

En ambos pasajes las descripciones de los sujetos que participan en el acto son centrales para impregnar el texto de este carácter erótico: las plumas del cisne con las que se reviste Júpiter y aprieta contra su pecho a Leda, la impetuosidad e irreverencia de la figura del toro en el rapto de Europa, la lluvia que se derrama sobre Dánae. La puesta en acción de este tipo de sexualidad, a su vez, implica la adopción de una nueva apariencia por parte de Júpiter con el objetivo de concretar el hecho, pero esto no es lo único que debe ocurrir. Este tipo de relatos generalmente resulta problemático, en principio, por la posición de víctima que asumen los personajes femeninos. Sin embargo, como plantea Deacy (2013: 397): «certain encounters between gods and young females involve female agency—and even desire». A partir de este planteo se puede problematizar y ampliar en un alto grado la implicancia del deseo erótico. En este sentido, existe una cierta ambigüedad en la agencia de estos personajes en relación con la cual se pueden trazar correlatos entre los *exempla* mencionados y Popea: no resulta imposible sostener que la estética virginal de las doncellas y sus mitos es en realidad un componente más de la impronta erótica de los relatos, y que, en realidad, existe una cuota de deseo sexual en estos encuentros que, para concretarse, requieren que cada uno de los participantes adopte un rol específico. Entonces, parece ser que *pudicitia*, *castitas* y *virginitas* que se consideran valores apropiados a la mujer romana son, al menos en estos casos, meros componentes de una apariencia que se adopta con determinados propósitos; en el caso de Popea, para llegar a Nerón. En sintonía con esto, como señala Robson (1997: 80) respecto a los mitos de rapto: «However, the myths show that by acquiescing in this masculine sexuality in an appropriate context they will reap benefits».

También resulta interesante señalar cómo para estos tres *exempla* mitológicos en realidad no existen prácticamente consecuencias palpables en el desencadenamiento de los acontecimientos sociales, es decir, pareciera existir en unas coordenadas espaciotemporales aisladas del tiempo de la sociedad. Esto es lo contrario a lo que ocurría en el caso de Lucrecia y Virginia, que, como se mencionó anteriormente, resultaron figuras decisivas para el devenir del pueblo (*cf.* Ginsberg, 2016c: 157). Entonces, hasta este punto, el romance entre Nerón y Popea parece únicamente involucrar deseo y placer erótico sin consecuencias sociales. Sin embargo, hay un *exemplum* que no aparece en el segmento lírico de la Nodriza, pero sí en el del pueblo romano, que exhibe lo contrario: Helena.

formam Sparte iactet alumnae
licet, et Phrygius praemia pastor,
uinct uultus haec Tyndaridos,
qui mouerunt horrida bella
Phrygiaeque solo regna dedere. (*Octavia* 773-777).

Esparta puede jactarse de la belleza de su doncella, y el pastor frigio de su premio; esta vencerá al rostro de la hija de Tíndáreo, que movió horribles guerras y dejó en el suelo al reino de Frigia.

Al tener la representación común en el mito, si se piensa como la responsable de la guerra y subsecuente caída de Troya, al trazar un correlato entre ella y Popea, se refuerza la idea de la potencial destrucción que podría traer este matrimonio para Nerón (Baroff, 2024: 195-197). Entonces, si se supone que el coro que ocupa los versos 762-779 es partidario de Popea, la introducción de la figura de Helena socava toda posibilidad de defensa. La decadencia de Roma, al igual que la caída de Troya, está asociada necesariamente con la belleza y el erotismo femenino encarnado en ambos personajes. En cuanto a esto, Kragelund (2005: 81) comenta: «But when the Chorus proceeds to dwell on the fact that Helen's 'face (had) launched the horrors of war' (*horrida bella*, 776) and 'brought down the Phrygian realm' (777), one starts wondering about the implications of these ill-boding Trojan allusions, only to be interrupted by the Prefect's messenger who hurriedly breaks in, announcing that a revolt has broken out, with the people marching on the Palace and overturning the hated statues of Poppaea».

Ocurre también otro fenómeno asociado con estos personajes y la cuestión de la belleza física: un proceso de mitificación. Para esto, resulta interesante remitirse a la narración de las exequias posteriores al asesinato de Popea en *Annales*: «corpus non igni abolitum, ut Romanus mos, sed regum externorum consuetudine differtum odoribus conditur tumuloque Iuliorum infertur. ductae tamen publicae exequiae laudavitque ipse apud rostra formam eius et quod divinae infantis parens fuissest aliquae fortunae munera pro virtutibus» («El cuerpo no fue incinerado, como es costumbre romana, sino que, según la de los reyes extranjeros, es embalsamado y colocado en el túmulo de la familia Julia. En efecto, se llevaron a cabo exequias públicas y el mismo Nerón alabó su belleza en los Rostros y puesto que había sido madre de una niña divina y otras riquezas de la fortuna como si fueran virtudes», 16,6,5-10). Esta ceremonia que Nerón dispone luego de asesinar él mismo a su esposa, y que el propio autor indica se opone a las costumbres romanas, tiene por propósito lograr que el rasgo más característico de Popea, es decir, su belleza, sobreviva al paso del tiempo. En este sentido, el embalsamamiento del cuerpo parece, al menos en términos culturales, contraponerse tanto al *Romanus mos* como a la naturaleza misma. Entonces, a partir de esta narración de Tácito, de la exaltación de la *forma* de Popea en esta obra como en Octavia y el empleo de estos paradigmas mitológicos donde las características físicas se asocian con elementos que reafirman el erotismo de los relatos, se produce la divinización de Popea, un mito en torno a su belleza que, al igual que la moral modélica de su contraparte (Octavia) sobreviva a lo largo del tiempo.

OPRESIÓN, VIOLENCIA Y *METUS MORTIS*

Sin embargo, a pesar de esta aparente dicotomía radicalmente antitética que se suele plantear –y que resulta ampliamente productiva para analizar ambos personajes– existe un punto en común entre ambas mujeres: la muerte. En obras tan plagadas por la violencia brutal del emperador, todos los sujetos que se encuentran en su entorno, incluso los ciudadanos, son potenciales víctimas. Ante esta constante amenaza de la muerte existen dos maneras de actuar: rebelarse o ser cómplice. Claramente el pueblo romano intenta lo primero, y es esa revuelta en contra del poder del *princeps* lo que lleva a la matanza, que, en última instancia, plantea la posible lectura de una muerte gloriosa. Esto es lo mismo que ocurre con Octavia. Es claro que esa aceptación enfática de su destino trágico es el signo más grande de su *virtus*, y su carácter ejemplar en términos morales es lo que impide que ceda a los deseos del tirano:

Oc. Iungentur ante saeva sideribus freta
et ignis undae, Tartaro tristi polus,
lux alma tenebris, roscidae nocti dies,
quam cum scelesti coniugis mente impia
mens nostra, semper fratris extincti memor. (*Octavia* 222-226).

Oc. Se unirán las crueles olas con las estrellas y las corrientes con los fuegos, al triste Tártaro, el cielo, a la luz de la vida, las tinieblas, a la noche cargada de rocío, el día, antes de que mi alma se una a la mente impía de mi criminal esposo, siempre memorable de mi hermano asesinado.]



Es esta decisión de la muerte virtuosa por sobre los sufrimientos en vida que conlleva la vida con Nerón lo que, al menos en primera instancia, supone que la adopción de la *pudicitia* junto con el resto de los valores asociados a la femineidad ejemplar se verifica en Octavia. En el caso de Popea tenemos una diferencia bastante evidente en función de los autores: la obra de Tácito presenta a ambas mujeres como modelos contrarios (*impudica* vs *pudica*), y se hace evidente que las acciones llevadas a cabo por Popea no tienen buenas intenciones y terminan por sellar la sentencia de Octavia. Sin embargo, en la tragedia esto no parece ser tan sencillo, lo cual queda claro cuando la Nodriza le dice a Octavia que «Subiecta et humilis, atque monumenta exstruit / quibus timorem fassa testatur suum» («Sumisa y humilde, también construyó monumentos con los que confiesa y da pruebas de su temor», vv. 196-197). En la tragedia, Popea también se encuentra temerosa cuando tiene su sueño cuasi-premonitorio: «Confusa tristi proximae noctis metu / uisuque, nutrix, mente turbata feror, / defecta sensu». («Confundida por el miedo de la funesta visión de la noche pasada, Nodriza, soy arrastrada por mi mente turbada, abandonada por el sentido», vv. 712-714). En el caso de Popea, en vez de asumir su muerte de manera heroica como Octavia, adopta características asociadas a la *pudicitia* pero de manera tal que ella misma parezca atractiva a Nerón y, así, sobrevivir a su violencia. Aun así, ese

sueño de Popea lo único que hace es, desde un punto de vista narrativo, profetizar su propia muerte²².

Por último, una cuestión notable que separa ambas obras es aquello que cuentan en cuanto a la muerte de ambas mujeres, pues las mismas no son puestas en escena en la tragedia, pero sí en *Annales*. *Octavia* concluye con el exilio de su protagonista de Roma y el terror de Popea por su devenir. Sin embargo, Tácito presenta, con mayor o menor extensión, las escenas de muerte de ambas mujeres. Para comenzar, la narración de la muerte de Octavia (Tac. *Ann.* 14,64) es altamente grotesca e, incluso, se introducen una serie de elementos que inducen al *pathos* por parte del lector: la aclaración de su edad («*puella vicesimo aetatis anno*», «*doncella de veinte años de edad*»), su sufrimiento sin fin («*nondum tamen morte adquiescebat*», «*sin embargo, todavía no hallaba reposo en la muerte*») y el recuerdo de su estirpe («*communisque Germanicos et postremo Agrippinae nomen cieret*», «*invocababa el nombre de la común estirpe de los Germánicos y, finalmente, el de Agripina*»). Luego se procede a narrar su muerte en sí: «*restringitur vinclis venaeque eius per omnis artus exolvuntur; et quia pressus pavore sanguis tardius labebatur, praefervidi balnei vapore enecatur. additurque atrocior saevitia quod caput amputatum latumque in urbem Poppaea vidit*» («*Es sujetada con cadenas y sus venas son abiertas por todos los miembros; y, puesto que la sangre, paralizada por el pavor, fluía lenta, la asfixian con el vapor de un baño hirviendo. Y se le agrega una crueldad más atroz, que Popea contempló su cabeza, cortada y llevada a la ciudad*», *Ann.* 14,64,7-11). El carácter grotesco y cruel de este episodio tiene como función expresar la crudeza de la violencia neroniana a través de la incongruencia entre la víctima inocente y su muerte hiperbólica. Garibotti (2025: 23), al hablar sobre los mecanismos de la violencia de patriarcal neroniana, plantea que: «*Moreover, the brutality of Octavia's execution suggests an intent of both symbolic and physical annihilation, characteristic of violence that transcends political motivations to target the female body*».

A su vez, por lo menos hasta esta parte de la obra de Tácito, esa misma残酷 que se le adjudica a Nerón y a sus ministros es adjudicable a Popea, que parece regocijarse con la muerte de su predecesora. Sin embargo, esto parece cambiar en el momento de su muerte: «*Post finem ludicri Poppaea mortem obiit, fortuita mariti iracundia, a quo gravida ictu calcis adflicta est. neque enim venenum crediderim, quamvis quidam scriptores tradant, odio magis quam ex fide: quippe liberorum*

²² Bexley (2017: 163) señala que: «Like all forms of historical fiction, the *Octavia* plays on the audience's prior knowledge of events, and invites us to see in Octavia's imminent death the shadow of Poppaea's own impending demise. Both women marry Nero under Agrippina's dire auspices; both will die as a direct result of their marriage». Este vínculo entre ambos personajes es también notado por Ginsberg (2016c: 153): «In other words, the woman against whom the chorus murderously rages is but a reflection of its own beloved Octavia, who opens the play with a strikingly parallel scene. Scholars have long noted the play's curiously sympathetic characterization of Poppaea and her role as Octavia's dramaturgical doublet».

cupiens et amori uxoris obnoxius erat» («Luego del fin de los juegos, Popea encontró la muerte a causa de un rapto de ira de su marido, por quien fue golpeada, estando embarazada, con una patada. En efecto, no creería que fuera veneno, aunque ciertos escritores lo transmitan, más por odio que por convicción: de hecho, estaba deseoso de hijos y prendado por el amor de su esposa», *Ann.* 16,6,1-5). El acto que lleva a la muerte de Popea es, al igual que en el caso de Octavia, altamente violento, y es esta violencia la que las coloca, otra vez, en un lugar similar. En palabras de Garibotti (2025: 23): «Finally, the death of Poppaea Sabina, although tied to an episode of uncontrolled rage, stands out for its lack of evident political motivations, appearing as an act of brutality aimed at reaffirming male control». Aquella mujer que urdió extensamente el asesinato de Octavia termina muriendo a manos del tirano que no logra controlar sus pasiones²³. Esto tiene sentido teniendo en cuenta la caracterización de Nerón a lo largo de *Annales* pero también, como ya se señaló, en *Octavia*, y resulta ser tan evidente que el mismo narrador del episodio emplea la primera persona en el pasaje para refutar versiones contrapuestas y para reafirmar el carácter vehemente del emperador, dejando de lado, aunque sea en primera instancia, sus intereses personales. En este sentido, Tácito logra, a través del asesinato de Popea, presentarla como otra víctima de la violencia imperial, aunque con una cantidad destacablemente menor de elementos patéticos. Pero, a diferencia del autor de *Octavia*, no borra de su obra su inserción en la trama que lleva a la muerte de la princesa.

CONCLUSIONES

En conclusión, podemos observar cómo en Tácito y Séneca el principal punto de contraste entre los personajes de Octavia y de Popea se encuentra en la cuestión de la *pudicitia* y sus valores y comportamientos asociados: aquellos que se encuentran presentes en una de ellas no lo están en la otra, o si lo están, se dan de forma meramente aparente. En el caso de Octavia, su caracterización encarna de forma modélica las virtudes que se esperan de la mujer romana, y por ello se le adjudican *exempla* mitológicos e históricos que refuerzan la misma: en primer lugar, el *exemplum* más característico asociado a Octavia y que estructura por completo las relaciones entre los diversos personajes es el de Juno, en su calidad de soberana, hermana, y esposa legítima de Júpiter. También se encuentran Lucrecia y Virginia, víctimas de la violencia masculina y paradigmas de una feminidad virtuosa cuyas muertes generan grandes

²³ Harris (2023: 143) señala, al hablar del episodio del asesinato de Apronia (Tac. *Ann.* 4.18-22), que la adjudicación de los motivos del femicidio a un rapto de ira es algo común en la literatura: «Many extant literary examples of domestic violence report that the perpetrator acted out of anger, passion, or jealousy, or was ‘provoked’, for example, by an act of adultery. This is true elsewhere in the *Annals*; for instance, Tacitus suggests Poppaea was killed in a chance outburst of anger from Nero».

cambios en las estructuras sociales romanas. Finalmente se encuentran Electra e Ifigenia, heroínas icónicas del mito griego que encarnan la fidelidad y la inocencia, respectivamente, y cuya trasposición en el contexto de la *Octavia* permiten establecer una degradación de ese pasado mítico respecto de la realidad de la Roma de Nerón. En el caso de Popea, la *pudicitia* es aparente y se emplea como un instrumento para un fin, de modo que, a primera vista, señala la decadencia de las virtudes romanas y es un indicio de la corrupción moral que ambos autores plantean. Se trata de una decisión por parte del soberano que relega el honor y la *virtus* para poner foco en el placer sexual. En este sentido, los *exempla* que se corresponden con este personaje son los de las amantes de Zeus (a saber, Leda, Europa y Dánae), que no encarnan características virtuosas, sino que ya desde su representación tanto en la *Octavia* como en otros intertextos oportunamente mencionados, dejan en claro que el núcleo de su representación se basa en el placer sexual que, a su vez, involucra un juego de apariencias que enfatiza el erotismo. Además, se encuentra el *exemplum* de Helena, que representa el aspecto destructor de la belleza.

Sin embargo, si bien la base de la contraposición entre ambas mujeres es evidente, esta dicotomía no debe encubrir el hecho de que es la violencia masculina encarnada en la figura de Nerón la que impulsa a la puesta en juego de diversas estrategias para cambiar, en la medida de lo posible, su destino individual y social. A pesar de que en Tácito, por ejemplo, podamos plantear que en un principio Popea actúa como antagonista de la princesa y la forma en la que actúa resulta moralmente cuestionable, su muerte violenta a manos del emperador la pone en el mismo nivel que su predecesora, la vuelve víctima de la opresión neroniana. Incluso el autor de *Octavia*, si bien pone en palabras de personajes como la nodriza este cuestionamiento a la bondad de Popea, en el único momento donde aparece en toda la tragedia la presenta como una mujer temerosa de su destino –que para aquel entonces ya percibía como cierto–. En este sentido, ambos autores dejan observar de maneras y en medidas diferentes que, al final del día, estas formas aparentemente antitéticas de expresión y de configuración de la femineidad, virtuosa o no, representan diversos modos e intentos de supervivencia a la opresión imperial.

RECIBIDO: agosto 2025; ACEPTADO: octubre 2025.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES CLÁSICAS

- CONWAY, R. S. - WALTER, C. F. (eds.) (1955): *Titi Livi Ab Urbe Condita. Vol. I*, Oxford University Press, Oxford.
- FERRI, R. (2003): *Octavia: a play attributed to Seneca. Cambridge classical texts and commentaries*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GOOLD, G. P. - MILLER, F. J. (1997-1984): *Ovid Metamorphoses in Two Volumes*, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge.
- WELLESLEY, K. (1986): *Cornelii Taciti libri qui supersunt. Tomus I, pars II: Ab excessu divi Augusti libri XI-XVI*, Biblioteca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, B.G. Teubner, Leipzig.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- BAROFF, M. (2024): *Rereading Octavia and Poppaea: Unraveling the Literary Afterlives of Nero's Wives* [Tesis doctoral], Duke University. <https://hdl.handle.net/10161/30935>.
- BARÓN, C. A. (2024): «El rapto de Europa en la literatura antigua: desde el período helenístico al tardío-antiguo», *Circe De clásicos Y Modernos* 28 (1): 67-89.
- BEXLEY, L. (2017): «Double Act: Reperforming History in the *Octavia*», R. HUNTER - A. UHLING (eds.), *Imagining Reperformance in Ancient Culture: Studies in the Traditions of Drama and Lyric*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 160-183.
- CHAPLIN, J. D. (2000): *Livy's Exemplary History*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- CID LÓPEZ, R. M. (2014): «Imágenes del poder femenino en la Roma antigua. Entre Livia y Agripina», *Asparkia* 25: 179-201.
- DEACY, S. (2013): «From "Flowery Tales" to "Heroic Rapes": Virginal Subjectivity in the Mythological Meadow», *Arethusa* 46 (3): 395-413.
- DÍAZ LÓPEZ, L. (2024): «La importancia de la *castitas* en Lucrecia y Virginia: el ideal femenino en Tito Livio a través del uso de *exempla*», *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua* 37: 87-112.
- FERRI, R. (1998): «Octavia's Heroines: Tacitus *Annales* 14.63-64 and the *Praetexta Octavia*», *Harvard Studies in Classical Philology* 98: 339-356.
- FLORES, R. A. (2023): «*Victorem uictae subcubuisse queror*: Representaciones del pudor masculino en las Heroidas 4, 9 y 17 de Ovidio», *Argos: Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos* 50. <https://doi.org/10.14409/argos.2023.50.e0060>.
- GARIBOTTI, M. (2025): «Romans Who 'Love' Too Much: Femicide in Imperial Rome», *The Ancient History Bulletin* 39.1-2: 16-37.
- GINSBERG, L. D. (2016a): «Introduction», L. D. GINSBERG, *Staging Memory, Staging Strife: Empire and Civil War in the Octavia*, Oxford University Press, New York, pp. 1-24.
- GINSBERG, L. D. (2016b): «Models of Strife for the *Domus Augusta*», L. D. GINSBERG, *Staging Memory, Staging Strife: Empire and Civil War in the Octavia*, Oxford University Press, New York, pp. 25-58.
- GINSBERG, L. D. (2016c): «Citizens of Discord», L. D. GINSBERG, *Staging Memory, Staging Strife: Empire and Civil War in the Octavia*, Oxford University Press, New York, pp. 141-179.
- GIROD, V. (2013): *Les Femmes et le sexe dans la Rome antique*, Tallandier, Paris.

- GLARE, P. G. W. (ed.) (1968-1982): *Oxford Latin Dictionary*, Clarendon Press, Oxford.
- GREGGI, C. (2023): «*Pudicitia* et honneur féminin à Rome», C.H.R. BADEL - H. FERNOUX (dirs.), *Honneur et dignité dans le monde antique*, Pr. Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 143-176.
- HARRIS, K. (2023): «The *princeps* investigates: two cases of domestic violence in Tacitus' *Annals*», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 66 (2): 138-149.
- HARRISON, G. W. M. (2003): «Forms of Intertextuality in the *Octavia*». *Prudentia* 35: 112-125.
- HARRISON, G. W. M. (2022): «Myth and Levels of Language in the *Octavia*», M. CHRISTOPOULOS - A. PAPACHRYSTOMOU - A. ANTONOPOULOS (eds.), *Myth and History: Close Encounters*, De Gruyter, Boston.
- HERINGTON, C. J. (1961): «*Octavia Praetexta*: A Survey», *The Classical Quarterly* 11 (1): 18-30.
- JOSEPH, K. (2018): *Pudicitia: The Construction and Application of Female Morality in the Roman Republic and Early Empire* [TFM], Brandeis University, Massachussets. <https://doi.org/10.48617/etd.919>.
- JOSHEL, S. (1992): «The Body Female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Verginia», A. RICHLIN (ed.) *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford University Press, New York, pp. 112-130.
- KIRCHER, C. (ed.) (2002): *Grammaire fondamentale du latin : création lexicale, la formation des noms par dérivation suffixale*, Peeters, Louvain.
- KRAGELUND, P. (2005): «History, Sex And Scenography In The *Octavia*», *Symbolae Osloenses* 80 (1): 68-114.
- LANGLANDS, R. (2006): *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LÓPEZ GÓMEZ, H. (2015): *Las reformas de Augusto y su recepción social* [TFM], Universidad de Santiago de Compostela. https://www.researchgate.net/publication/321082479_Las_reformas_de_Augusto_y_su_recepcion_social.
- MILNOR, K. (2011): «Women and Domesticity», V. E. PAGÁN (ed.), *A Companion to Tacitus*, Wiley - Blackwell, Malden (MA) - Oxford, pp. 458-475.
- MUELLER, H.-F. (1998): «*Vita, Pudicitia, Libertas*: Juno, Gender, and Religious Politics in Valerius Maximus», *Transactions of the American Philological Association* 128: 221-263.
- MURGATROYD, P. (2008): «Tacitus on the Death of Octavia», *Greece & Rome* 55 (2): 263-273.
- PEASE, A. S. (1920): «Is the *Octavia* a Play of Seneca?», *The Classical Journal* 15 (7): 388-403.
- POE, J. P. (1989): «*Octavia Praetexta* and Its Senecan Model», *The American Journal of Philology* 110 (3): 434-459.
- POMEROY, S. B. (1987a): «Las matronas romanas al final de la República y comienzo del Imperio», S. B. POMEROY, *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Akal, Madrid, pp. 171-212.
- POMEROY, S. B. (1987b): «Las mujeres de las clases bajas romanas», S. B. POMEROY, *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Akal, Madrid, pp. 213-228.
- ROBSON, J. E. et al. (1997): «Bestiality and bestial rape in Greek myth», S. DEACY - K. PIERCE (eds.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, Classical Press of Wales, London, pp. 65-96.
- SANTORO L'HOIR, F. (2006): *Tragedy, Rhetoric, and the Historiography of Tacitus' Annales*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

- THOMAS, J.-F. (2005): «*Pudicitia, impudicitia, impudentia* dans leurs relations avec pudor: étude sémantique», *Revista De Estudios Latinos* 5: 53-73.
- VESTER, C. M. (1996): *Intertextuality in the Octavia of pseudo-Seneca* [TFM], University of Calgary, Calgary. <http://hdl.handle.net/1880/29142>.
- VOZZA, P. (1990): «Paradigmi mitici nell' *Octavia*», *L'Antiquité Classique* 59: 113-138.
- WATERS, A. (2013): *The Ideal of Lucretia in Augustan Latin Poetry* [Tesis doctoral], University of Calgary, Calgary. <https://doi.org/10.11575/PRISM/28172>.

LA FUERZA DE LA PRUEBA: SOBRE *VEROSIMILE* Y *PROBABILE* EN LA RETÓRICA CICERONIANA

Lorelei Cisneros  - Marcela Coria 

Centro de Estudios de Filología Clásica «Lena R. Balzaretti»,
Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario (Argentina)
loreleicisneros@gmail.com - coriamarcela@hotmail.com

RESUMEN

Entre los textos ciceronianos que abordan la compleja relación entre *falsum*, *verum* y el problema del conocimiento, se destaca de modo particular *Academica*. El desarrollo se basa en el reconocimiento de la posibilidad de alcanzar la justificación para las creencias. Esta operación resulta clave porque da entrada a una serie de conceptos que, paradójicamente, distan de sostener la oposición entre lo verdadero y lo falso. Proponemos aquí una aproximación al perfil conceptual de dos términos que se alojan en esa zona de cruce. A través del estudio del léxico de Cicerón, examinamos las peculiaridades semánticas de *verosimile* y *probabile* y, muy particularmente, revisamos la reelaboración retórica operada por este autor en relación con los conceptos de *eikός* y *πιθανόν*, respectivamente, en *Retórica* de Aristóteles. Dos supuestos sostienen nuestra indagación, el primero: gracias a las categorías que la reflexión neoacadémica sobre el tema le proporciona, Cicerón consigue delimitar los saberes que serán propios de la retórica latina; el segundo: estos conceptos no pueden ser rigurosamente dilucidados si no se los inscribe en un horizonte epistemológico que asocia las posibilidades y los alcances del concepto de verdad a la evidencia y la prueba y, en consecuencia, a la sanción favorable del auditorio.

PALABRAS CLAVE: Cicerón, *verum* / *falsum*, retórica.

THE POWER OF PROOF: ON *VEROSIMILE* AND *PROBABILE* IN CICERONIAN RHETORIC

ABSTRACT

Among the Ciceronian texts that address the complex relationship between *falsum*, *verum* and the problem of knowledge, *Academica* stands out in a special way. The possibility of achieving proof for beliefs is essential because it enables a series of concepts which, paradoxically, have little correspondence with maintaining the opposition between what is true and what is false. Through the study of Cicero's vocabulary, we examine the semantic peculiarities of *verosimile* and *probabile* and we revise the rhetorical re-elaboration operated by this author in relation to the concepts of *eikός* and *πιθανόν*, respectively, in Aristotle's *Rhetoric*. Two hypotheses support our research: first, thanks to the categories of neoacademic reflection, Cicero manages to delimit the features that are characteristic of Latin rhetoric; second, in order to be rigorously elucidated, these concepts must be inscribed in the epistemological horizon that links the possibilities and the scopes of the concept of truth to evidence and proof and, consequently, to the favorable approval of the audience.

KEYWORDS: Cicero, *verum* / *falsum*, Rhetoric.

35

FORTVNATAE, N° 42, 2025 (2), PP. 35-47

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2025.42.02>

FORTVNATAE, N° 42, 2025 (2), pp. 35-47; ISSN: e-2530-8343

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



0. INTRODUCCIÓN

Los modos de relación entre *verum* y *falsum* y el siempre complejo problema del saber auténtico constituyen un tópico extendido en la reflexión filosófica de la antigüedad clásica latina. Lo *falsum* parece ubicarse en uno de los extremos de la oposición, enfrentado a la verdad en sus distintas formas (*verum*, *veritas*, *rectitudo*, entre otros conceptos igualmente complejos y esquivos).

Entre las obras más importantes que abordan el tema, se destaca de modo particular *Academica*, de Cicerón¹, quien, retomando los planteos centrales de las distintas escuelas filosóficas helenísticas, reflexiona sobre la teoría del conocimiento de la Academia de su época (*i. e.* la Nueva Academia) y sobre los criterios para llegar a lo verdadero. Aunque establece que resulta insuficiente para merecer el título de conocimiento, todo el desarrollo se basa en el reconocimiento de la posibilidad de alcanzar la justificación para las creencias. Esta operación resulta clave en la medida en que da entrada a una serie de conceptos que, lejos de sostener la oposición entre *verum* y *falsum*, van construyendo un emparejamiento y una cierta correspondencia, en un movimiento que excede la indagación filosófica y alcanza un nuevo campo: el retórico.

En estas páginas proponemos una aproximación al perfil conceptual de *probabile* y *verosimile*, dos términos que se alojan en esa zona de cruce. El examen de algunas de sus particularidades semánticas nos conduce al trabajo de reelaboración operado por Cicerón en cada caso en relación con lo que al respecto le ofrece la tradición, en particular, los conceptos aristotélicos de $\pi\theta\alpha\nu\omega$ y $\varepsilon\iota\kappa\omega\zeta$, respectivamente.

1. NON FALSUM / NON VERUM

Academica tiene especial interés para nosotros porque constituye una muestra cabal de la compleja labor de traducción llevada a cabo por Cicerón, que implica también un arduo proceso de interpretación y de construcción conceptual, pero, sobre todo, de elaboración de un lenguaje filosófico en el dominio romano. En este

¹ Para la accidentada redacción de este texto, de la cual Cicerón dejó testimonio en sus epístolas a Ático escritas entre marzo y julio del 45 a.C., y lo que conservamos de él, *cf.* Morford (2002: 41-43). En la actualidad, conservamos solamente una parte de un libro (de los cuatro que eran) de la versión revisada, y un libro completo (de los dos que eran) de la primera versión. Como sostiene este autor (2002: 42), Cicerón denomina *Academica* a los cuatro libros de la versión final, y *Catulus* y *Lucullus* a los dos libros de la primera versión, mientras que los editores modernos se refieren a los dos libros supérstites como *Academica*, si bien provienen de dos versiones diferentes. Este panorama se complejiza aún más si tenemos en cuenta que, convencionalmente, el libro supérstite de la primera versión, *Lucullus*, suele llamarse *Academica Priora* (aunque, de hecho, es el libro segundo), y la versión final, *Academica Posteriora*, aunque el libro conservado es en realidad el primero (Morford, 2002: 238, n. 35).

diálogo, el autor ubica el tema de la verdad entre los grandes asuntos de la filosofía, que atribuye a Platón y que está dividido en tres partes (*Ac.*, I, 19):

Fuit ergo iam accepta a Platone philosophandi ratio triplex, una de vita et moribus, altera de natura et rebus occultis, tertia de disserendo et quid verum, quid falsum, quid rectum in oratione pravumve, quid consentiens, quid repugnans esset iudicando.

Hubo, pues, ya aceptado por Platón, un triple orden del filosofar: uno sobre la vida y costumbres, el segundo sobre la naturaleza y las cosas ocultas, el tercero sobre el discurrir y el juzgar qué es verdadero; qué, falso; qué correcto o incorrecto en el discurso; qué, congruente; qué, contradictorio².

Se despliega, así, a partir de la articulación de dos doctrinas rivales, una teoría sobre la posibilidad de alcanzar el conocimiento verdadero. Mientras el sabio estoico es infalible, el sabio neoacadémico no pretende la certeza dogmática; si bien puede seguir la probabilidad, no da su asentimiento, esto es, nunca afirma que eso que le parece probable sea absolutamente verdadero³ (*Ac.*, XI, 33):

Quae ista regula est veri et falsi, si notionem veri et falsi, propterea quod ea non possunt internosci, nullam habemus? Nam si habemus, interesse oportet ut inter rectum et pravum sic inter verum et falsum: si nihil interest, nulla regula est, nec potest is cui est visio veri falsique communis ullum habere iudicium aut ullam omnino veritatis notam.

¿Cuál es esa regla de lo verdadero y lo falso, si no tenemos ninguna noción de lo verdadero y lo falso, precisamente porque estas cosas no pueden ser distinguidas? Pues si la tenemos, debe haber diferencia, como entre lo recto y lo depravado, así,

² De hecho, en el período helenístico, la división más frecuente de la filosofía es, siguiendo esta cita de Cicerón, ética, física y lógica. Como evidencia este pasaje, esta división tuvo anticipaciones en la filosofía clásica (*cf.* Arist., *Top.*, 105b19-25). Todas las traducciones citadas nos pertenecen.

³ Esta cuestión se enmarca en la polémica entre los académicos y los estoicos en relación con la percepción sensorial. Mientras que el sabio estoico asiente a las representaciones catalépticas (*kataληπτικὰ ορντασίαι*), el escéptico, siguiendo a Carnéades, no es capaz de otorgar *fides* a sus sentidos sin contradecir sus propios preceptos epistemológicos (Hoenig, 2018: 67), como veremos más adelante en el pasaje de *Ac.*, II, 35. Para la comparación entre la infalibilidad del sabio estoico y la postura neoacadémica (aunque muy particular) en Cicerón, es de provecho Thorsrud (2012). El autor argumenta que los académicos coinciden en su oposición al postulado estoico según el cual el sabio actúa y forma sus juicios sobre la base de la mera experiencia, que es confiable al punto de que, al aceptarlas, no puede equivocarse acerca de su carácter verdadero, lo cual es refutado por los académicos argumentando que no existen experiencias de tal tipo. Pero los escépticos están divididos entre los que sostienen una postura *mitigada*, según la cual el sabio actúa y forma sus juicios de acuerdo con el criterio de lo que es probablemente verdadero (por lo cual sus opiniones son falibles), mientras que los escépticos radicales aceptan el vínculo entre la sabiduría y la infalibilidad, y por eso concluyen que el sabio debe suspender el juicio en todos los asuntos y no defender opiniones. Para un desarrollo de la psicología estoica de la acción, *cf.* Boeri (2003: 183-198).

entre lo verdadero y lo falso. Si no hay nada, no hay regla alguna, y aquel que distingue lo verdadero de lo falso por el sentido común no puede tener ningún criterio o absolutamente ningún signo de la verdad.

Desde esta perspectiva, la ciencia y la certeza son imposibles, porque no se puede tener un conocimiento directo de las cosas y se carece de un criterio para discernir lo verdadero y lo falso (los sentidos, a veces, *mienten*). Toda prueba consta de aserciones que necesitan a su vez ser probadas y, así, sucesivamente.

Como se sabe, Cicerón se inclina a favor de este *escepticismo probabilístico* que caracteriza a la Nueva Academia. No hay para él más que semicertezas pues sólo se puede llegar a verdades probables, a un grado mayor o menor de probabilidad. A nuestros fines, lo que importa precisar aquí es que el término empleado por los neoacadémicos para remitir a esta ‘representación probable y persuasiva’ es *πιθανόν*, que Cicerón traduce en esta obra por *probabile*⁴.

Por ello, antes de (o, justamente, para) examinar los rasgos que construyen el sentido de este último concepto, conviene detenernos brevemente en el *πιθανόν* griego. Como en otros muchos casos del utilaje intelectual ciceroniano, no se trata de un mero traslado al latín de un concepto griego sino de la construcción de la noción en un nuevo marco, con (también) nuevos rasgos de sentido que responden a la especificidad romana.

2. ΠΙΘΑΝΟΝ

Un dominio obligado para el abordaje de *πιθανόν* es, naturalmente, la obra aristotélica, porque brinda un marco referencial y elementos de sentido específicos que, recuperados en adelante por las escuelas filosóficas helenísticas, llegan también con esas mediaciones al mundo latino.

En Aristóteles, τὸ *πιθανόν* se inscribe en el léxico retórico. La identificación de similitud y oposición establecida entre la retórica y la dialéctica es clave para examinar este concepto, que aparece configurado como aquello ‘convinciente’, o que así lo parece, aquello que debe ser reconocido como tal mediante el arte retórica, entendida, a su vez, como «la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para admitir como convincente» (1355b26)⁵ y, en el mismo sentido, como el arte que puede «establecer teóricamente lo que es convincente» (1355b33)⁶ o lo que es

⁴ Esta correspondencia, establecida en todos los estudios dedicados a *Academica*, aparece explícitada en el *TLL*, donde se especifican los empleos de este término en los textos filosóficos, y en particular en los que remiten a la teoría de los académicos: «speciatim: in doctrina academicorum respicitur τὸ πιθανόν» (vol. 10/2: col. 1448, l. 66), es decir: «particularmente: en la doctrina de los académicos concierne a lo πιθανόν».

⁵ «Ἐστω δὴ ἡ ῥήτορικὴ δύναμις περὶ ἔκαστον τοῦ θεωρῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν».

⁶ «ἡ δὲ ῥήτορικὴ περὶ τοῦ δοθέντος ως εἰπεῖν δοκεῖ δύνασθαι θεωρεῖν τὸ πιθανόν».

potencialmente persuasivo («τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν»); en suma, como la facultad de descubrir los argumentos persuasivos⁷.

Como vemos, el concepto de πιθανόν se encuentra en el corazón de la definición misma de retórica: es lo que se admite como verdadero (aunque no lo sea) porque es convincente y persuasivo. De hecho, lo convincente es un punto de partida para generar el efecto de verdad (o de lo que parece serlo, «ἀληθὲς ή φαινόμενον») en el discurso y, de allí, la persuasión del auditorio (1356a20)⁸. Lo πιθανόν se ubica, de este modo, en la base, por así decirlo, del efecto de verdad que pueden provocar los discursos, y por ello, de la persuasión (*πίστις*) que logran en el auditorio. Como adelantamos, en la misma línea, los neoacadémicos emplean el término para remitir técnicamente a una ‘representación persuasiva’, a aquella que parece verdadera, que tiene efecto de verdad.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, veamos ahora la operación lingüístico-retórico-filosófica que realiza Cicerón para llegar al concepto de *probabile*.

3. PROBABILE

Leemos en *Ac.*, II, 35: «Quod est igitur istuc vestrum probabile? Nam si quod cuique occurrit et primo quasi aspectu probabile videtur id confirmatur, quid eo levius?» «¿Qué es, pues, eso vuestro de lo *probable*? Pues si lo que a alguien se le presenta y casi a primera vista le parece probable es afirmado como cierto, ¿qué cosa <hay> más insignificante que ésta?». *Academica* plantea con claridad el interrogante al tiempo que da cuenta de la importancia de la noción. Sin embargo, el término no es nuevo en la obra de Cicerón ni exclusivo de su producción filosófica. Ya aparece en *Inv.*, donde Cicerón lo emplea para remitir a uno de los tres *officia oratoris* (I, 47): «Omne autem –ut certas quasdam in partes tribuamus– probabile, quod sumitur ad argumentationem, aut signum est aut credibile aut iudicatum aut comparabile» «Sin embargo, para dividirlo en algunas partes determinadas, todo lo probable que se toma para argumentación es un signo, o lo que es creíble, o juzgado, o comparable»¹⁰.

⁷ En otro pasaje, sostiene Aristóteles que la función de la retórica no es persuadir «sino ver los medios de convicción más pertinentes en cada caso» («οὐ τὸ πεῖσμα ἔργον αὐτῆς, ἀλλὰ τὸ ιδεῖν τὰ ὑπάρχοντα πιθανὰ περὶ ἔκαστον», *Rh.* 1355b10-11). En este sentido, argumenta Gellrich (1990: 244), la verdad, en este contexto, «is always merely probable».

⁸ «διὰ δὲ τοῦ λόγου πιστεύουσιν, ὅταν ἀληθὲς ή φαινόμενον δείξωμεν ἐκ τῶν περὶ ἔκαστα πιθανῶν».

⁹ Subrayado nuestro. La pregunta de Lúculo esconde una censura de la noción escéptica de *probabile*.

¹⁰ En términos similares aparece también atestiguado en *Her.*: «Huius constitutionis ratio in sex partes est distributa: probabile, conlationem, signum, argumentum, consecutionem, approbationem» (II, 3-II.3).

Sus características formales (*probo* + *-bilis*)¹¹ anticipan que el término latino ofrece un nuevo rasgo: *probabile* ya no apunta simplemente hacia lo que es convincente o persuasivo, sino hacia lo que *requiere ser atestiguado, argumentado, sometido a un procedimiento de prueba*. De hecho, esta propiedad es destacada por el *TLL* [vol. 10/2: col. 1445, ll. 27 y ss.], que construye a partir de ella la definición del término latino «significatur quod probari potest, probandum est» «significa que lo que puede ser probado debe ser probado». El *TLL* añade, además, dos especificaciones que resultan centrales para nuestro análisis: es *probabile* lo que puede ser demostrado con argumentos lógicos y parece derivarse necesariamente de un razonamiento. Es *probabile*, asimismo, lo que responde a la *probitas* y a las normas y, en consecuencia, reenvía a la vida pública, ataña a la honestidad y a las virtudes del hombre político¹².

Lo *probabile* remite, pues, a un acto de juicio que mejor puede ejercerse en un debate: se define en relación con la prueba, por lo que está íntimamente ligado al proceso de *disputatio in utramque partem*, al intercambio con otros, al esfuerzo por conseguir la aprobación del auditorio. Así entonces, el término latino apunta a aquello que exige ser sometido a prueba para recibir la sanción favorable (la creencia)¹³.

Podemos conjeturar, de este modo, que, con el empleo de este término, Cicerón opera una transformación basada fundamentalmente en la conversión del sentido activo de *πιθανόν* a un adjetivo cuyos usos son pasivos. Como señala Auvray-Assayas (2006: 38-39) en *Cicerón*, un ensayo que examina el proyecto intelectual de Cicerón y su intento por escribir filosofía en latín y no en griego, en el paso de una lengua a otra, el punto de vista cambia de forma radical: lo que una representación o un argumento podía comportar de *persuasión* no es más apreciado en términos de eficacia psicológica sobre el auditorio (*πιθανόν*) sino en relación con su disposición a recibir la aprobación de aquel (*probabile*). De acuerdo con la autora, el auditorio ya no recibe pasivamente aquello que lo persuade, sino que es él el que juzga si algo amerita su aprobación.

¹¹ *Probare* es un verbo denominativo, formado a partir del adjetivo *probus*, ‘bueno’, ‘honesto’. Pertenece a los verbos de apreciación y opinión, pues expresa un juicio. Propiamente significa ‘estimar bien’. Su adscripción a la categoría de verbos en *-are* lo ubica asimismo como verbo factitivo, por lo que su sentido se completa como «hacer estimar bien» que, por extensión, deriva en ‘demostrar’, ‘probar’. Etimológicamente, *probus* proviene de **pro-bho-s*, ‘que crece bien o derecho’, y aplicado a los seres humanos tiene sentido moral, ‘probo’ (Ernout - Meillet, 1951: s. v.).

¹² *TLL* vol. 10/2: col. 1445: «probabilis, -e: significatur quod probari potest, probandum est (...) i. Respicitur quod respondet probitati vel cuiilibet normae. (...) ii. Respicitur quod respondet veritati vel firmae ratiocinationi : «probabilis, -e» significa que lo que puede ser probado debe ser probado (...) i. Conciérne a lo que responde a la honradez o a cualquier norma. (...) ii. Conciérne a lo que responde a la verdad o al razonamiento firme».

¹³ Cf. *Tusc.* IV, 7; *Nat.* I, 12; *Div.* II, 150; *Off.* II, 8 y III, 20. En efecto, además de la ocurrencia que mencionamos en *Inv.*, también en otros pasajes de su obra retórica Cicerón recurre a este término: *Part.* 32 (sobre la *narratio*) y *Part.* 19 (sobre el *probabile genus*).

Con ello, *probabile* se abre esencialmente a un espacio público donde los intercambios sobre cualquier tema requieren de procedimientos de verificación y certificación que residen en la confrontación de puntos de vista, en su relativa coherencia, en su capacidad de resistencia a las objeciones y en su anclaje en una lengua y cultura comunes.

Podemos, incluso, ir un poco más allá en torno de este concepto si tomamos en cuenta su potencia, su productividad práctica. Quizás una de las objeciones más importantes que recibió la postura probabilística recuperada por Cicerón en *Academica* fue el argumento estoico de la ἀπραξία: quien no asume que existe una verdad, quien no da su asentimiento, no solo no es capaz de decidir qué hacer, sino que tampoco puede actuar. Como respuesta a estas objeciones, el académico Arcesilao habría formulado la noción de εὐλογού (lo que más posibilidades tiene de ser verdadero)¹⁴ para indicar aquellos fenómenos que son suficientemente ‘razonables’ para servir como base de la acción. Cicerón lo explicita en el siguiente pasaje, que nos ofrece un nuevo aspecto para el análisis (*Ac.*, II, 32):

Cum his igitur agamus qui haec distinguunt, illos qui omnia sic incerta dicunt ut stellarum numerus par an impar sit quasi desperatos aliquos relinquamus. Volunt enim (et hoc quidem vel maxime vos animadvertebam moveri) *probabile* aliquid esse et quasi *veri simile*, eaque se uti regula et in agenda vita et in quaerendo ac disserendo.

Así pues, tratemos, con estos que distinguen estas cosas, y dejemos, como a desesperados, a aquellos que consideran todas las cosas tan inciertas como esto: si es par o impar el número de las estrellas. Establecen, en efecto (y advertía que ustedes eran conmovidos muy especialmente por esto), que alguna cosa es *probable* y en cierta manera *verosímil*, y que ellos aplican esta regla no solo en la conducta de la vida, sino también en la indagación y la disertación¹⁵.

Así, si bien no puede alcanzar la verdad, el sabio debe considerar cuál es el juicio más probable, el que tiene más posibilidades de ser verdadero, y actuar en

¹⁴ El estoicismo antiguo, con Zenón a la cabeza, sostenía, como ya hemos adelantado, que el criterio de verdad para el conocimiento era la representación cataléptica, a la cual el sabio asiente con la plena convicción de que no se equivoca en su accionar y en sus juicios (infalibilidad). Contra esta postura, el filósofo platónico Arcesilao (ca. 315-240 a.C.), bajo cuya dirección la Academia tomó un rumbo más cercano al escepticismo, por influencia de Pírrón, introduce el concepto de ἐποχή, ‘suspensión del juicio’: dado que no se puede asegurar nada, sólo existe lo ‘razonable’ (εὐλογού), concepción claramente en las antípodas de la κατάληψις estoica, una especie de creencia infalible, y «contra la idea de que existe un criterio para distinguir las impresiones verdaderas de las falsas» (Niiniluoto, 2020: 130). Los estoicos respondieron sosteniendo que la suspensión del juicio impedía la acción; de allí la acusación de ἀπραξία contra los académicos, a la cual Arcesilao responde con la teoría de lo εὐλογού como criterio para los juicios y las acciones. Cf. S. E., *Adv. Math.*, VII, 158. Para una historia del escepticismo antiguo, es de provecho García González (2004).

¹⁵ Subrayado nuestro.

consecuencia. Se entiende, de este modo, que lo *probabile* es también una normativa de orden práctico. Como vimos, el uso que hace Cicerón del término *probabile* responde a esta afirmación: su postura sobre lo verdadero y lo falso está centrada en el ejercicio del juicio probable. Lo *probabile* se convierte, de este modo, en un importante eje tanto en el plano filosófico como retórico: expresa un modo de acercarse a la realidad, pero también el valor del juicio en comunidad¹⁶.

4. VEROSIMILE

Los valores de *probabile* se construyen en latín también en relación con otro término que permite completar sus alcances y determinar sus rasgos constitutivos. Se trata de *verosimile*. Como vemos en el pasaje de *Ac.*, II, 32 citado más arriba, así como en *Ac.*, II, 49¹⁷ y en algunas de las definiciones del *TLL*¹⁸, *probabile* y *verosimile* parecen reenviar a un mismo sentido y ser, incluso, intercambiables en muchos contextos. Esa proximidad ha hecho que, en general, se los conciba como equivalentes o se asuma que *probabile* y *verosimile* son los dos términos empleados por Cicerón como alternativas para trasladar al latín el πιθανόν griego¹⁹. Sin embargo, y aunque en más de una ocasión estos términos se muestren como sinónimos, es posible establecer algunas diferencias. Según demuestra Glucker (1995: 115), mientras que *probabile*, con el sentido de ‘persuasivo’ o ‘convinciente’ o ‘áquelle que debe probarse’, no se encuentra en las fuentes existentes antes de *Inv.* y de *Her.* (aparece sólo atestiguado en un fragmento de L. Afranius [fr. 166, Ribbeck], en el sentido de ‘loable’), *verosimile* ya era bastante común en latín en la época de Cicerón, pero con doble filiación respecto de su antecedente griego: remitiría a πιθανόν pero también a εἰκός (Glucker, 1995: 121). Así, de acuerdo con este autor, tanto πιθανόν como εἰκός habrían figurado en las fuentes de Cicerón, pero *probabile*, tal como hemos visto, se emplearía para el distintivo del criterio de la filosofía neoacadémica, mientras que *verosimile* traduciría esencialmente a εἰκός, un término con otras determinaciones.

¹⁶ De ahí su relación (central) con *fides*: «;Quid est argumentum? Probabile inventum ad faciem fidem» (*Part.* 5-6). «¿Qué es el argumento? Lo que se halla probable para inspirar confianza.» Para la relación entre *fides*, πίστις y πιθανόν, tema que excede los límites de este trabajo, véase Hoenig (2018: 38-101).

¹⁷ «Si tale visum obiectum est a deo dormienti ut probabile sit, cur non etiam ut valde verisimile?» «Si a quien duerme le es ofrecida por un dios una visión tal que sea probable, ¿por qué no también tal que sea muy verosímil?».

¹⁸ En el *TLL* se presenta a *probabilis* como *i. q. credibile* y *verisimile*, formas que se completan con la siguiente enumeración –en relación secundaria y entre paréntesis–: «honeste, conveniens, idoneum, probus, rationabile» (vol. 10/2: col. 1445).

¹⁹ De hecho, así parece derivarse de la propia letra ciceroniana, en un fragmento de *Academorum reliquiae cum Lucullo*, libro II, pp. 21-22: «probabile vel veri simile ... quod nos ad agendum sine adsensione potest invitare; sine adsensione autem dico ut id quod agimus non opinemur verum esse aut nos id scire arbitremur, agamus tamen...».

En Aristóteles, *εἰκός*²⁰ aparece como aquello «que sucede “la mayoría de las veces” [...] pero sólo en cuanto que coincide, a su vez, con una opinión generalmente admitida o plausible» (Racionero, 1982: 46, n. 58)²¹. De este modo, τὰ εἰκότα son los argumentos verosímiles, uno de los tipos de enunciados propios de la retórica junto con las pruebas concluyentes y los signos (*Rh.* 1359a7-8)²², a los que se suman, más adelante, los ejemplos (1402b13-14)²³. Es conveniente que el auditorio juzgue mediante argumentos verosímiles, mediante la razón, «a partir de probabilidades» («ἐκ τῶν εἰκότων», 1376a18). Al respecto, es técnicamente muy significativo el pasaje de 1402a3-28, donde el filósofo argumenta contra Protágoras en tanto sofista: su arte, dice, es engaño (*ψεῦδος*), y verosimilitud (*εἰκός*) no verdadera (*ἀληθές*) sino aparente (*φαινόμενον*), pero lo más importante es que esto es un efecto retórico, en tanto la retórica (en su sentido peyorativo) lo permite, así como también la erística. Además, sostiene que se pueden refutar argumentos a partir de lo necesario (que es lo que sucede siempre) pero sobre todo de lo probable (que es lo que sucede la mayoría de las veces), porque las objeciones tienen más que ver con lo probable o verosímil que con lo necesario, y para ello se deben tener en cuenta el tiempo, el espacio y los hechos (*cf.* 1403a7).

Este planteo nos lleva a conjeturar que estos términos parecen configurarse desde una perspectiva que áuna retórica y dialéctica: *πιθανόν* aparece más bien como el efecto resultante del discurso, mientras que *εἰκός* es empleado en ese dominio para remitir a los argumentos individuales, parciales y de apoyo que son más débiles que los verdaderos. Es una conclusión plausible en la medida en que, como hemos visto, lo *πιθανόν* está en la base del efecto de verdad que pueden lograr los discursos bien probados sobre el auditorio, mientras que *εἰκός*, en su uso técnico, remite a los enunciados que expresan lo que sucede la mayoría de las veces, y, por eso, los *εἰκότα*, o sea,

²⁰ Naturalmente, se trata del participio perfecto activo en neutro singular del verbo *ἔοικα*. Es posible hallar un uso técnico (es decir, retórico) de este término (por ejemplo, en *Rh.* 1402a9) y un uso no técnico, como el que vemos en *Rh.* 1370b28, en 1393a6 o en 1418a22. Para un estudio contemporáneo de este concepto, en relación con una teoría conspirativa planteada en ocasión del alegato del abogado Sébastien Courtoy en defensa de Mehdi Nemmouche, el principal sospechoso del ataque al Museo Judío en Bruselas en mayo de 2014, *cf.* Donckier de Onceel (2022).

²¹ La nota es al pasaje (1357a34) en el que Aristóteles define el concepto de *εἰκός*: «τὸ μὲν γὰρ εἰκός ἐστι τὸ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ γινόμενον, οὐχ ἀπλῶς δὲ καθάπερ ὄριζονται τινες, ἀλλὰ τὸ περὶ τὰ ἐνδεξόμενα ἄλλως ἔχειν, οὕτως ἔχον πρὸς ὅ εἰκός ὡς τὸ καθόλου πρὸς τὸ κατὰ μέρος»; «Pues lo probable es lo que sucede la mayoría de las veces, pero no absolutamente, como sostienen algunos, sino lo que, acerca de cosas que pueden ser de otra manera, es igual en relación con aquello acerca de lo cual es probable, como lo universal con respecto a lo particular.» *Cf.* *Rh.* 1402b15, *Top.* I, 104a8-9 y *APr.* II, 70a3-4.

²² «τὰ γὰρ τεκμήρια καὶ τὰ εἰκότα καὶ τὰ σημεῖα προτάσσεις εἰσὶν ῥήτορικαί», «las pruebas concluyentes, las probabilidades y los signos son los enunciados propios de la retórica».

²³ «ἐπεὶ δὲ τὰ ἐνθυμήματα λέγεται ἐκ τεττάρων, τὰ δὲ τέτταρα ταῦτ’ ἐστίν, εἰκός παράδειγμα τεκμήριον σημεῖον...», «Y puesto que los entimemas se enuncian a partir de cuatro cosas, y estas cuatro son la probabilidad, al ejemplo, la prueba concluyente y el signo...».

los argumentos verosímiles, son uno de los tipos de enunciados propios de la retórica, como hemos visto (1359a8)²⁴.

Trasladada la cuestión al dominio romano, podríamos establecer que, así como *πιθανόν* es reformulado en *probabile*, *εἰκός* se reconfigura en lo habitual en el *verosimile* latino. Esto es, de algún modo, señalado también por Moussy (1994: 77-87), quien establece que *probabile* es el término genérico que reenvía a la idea de diferentes tipos de pruebas, entre las que se encuentran las verosímiles, que son enunciados específicos.

Finalmente, si esta cadena de conceptualizaciones es correcta, podríamos establecer entonces que, en Cicerón, *εἰκός / verosimile* se referiría al contenido del discurso mientras que *πιθανόν / probabile* remitiría a la meta pretendida. Así parece confirmarlo la conocida definición ciceroniana de *inventio* (*Inv.*, I, 9): «*Inventio est exco-
gitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem reddant*», «La invención es la búsqueda de argumentos verdaderos o verosímiles que hagan creíble una causa».

Como sabemos, en las obras dedicadas a la retórica, la importancia del concepto de *verosimile* es primordial. Sin considerar ni lo absolutamente falso, ni lo absolutamente verdadero, *verosimile* remite a un medio operativo que, tomando su plena apariencia en los límites del universo cerrado del discurso y, siguiendo la ley, esencial en la retórica, de lo conveniente, vuelve *probabile* la causa, contribuye a la persuasión y, como consecuencia última, conduce a la construcción de la verdad, que resulta así no otra cosa que el estado probatorio acordado socialmente.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Son muchas las aristas del tema y múltiples las líneas de análisis que pueden seguirse en el abordaje de los términos a los que nos hemos aproximado aquí de modo general y primario. El desarrollo trazado nos permite, sin embargo, sugerir dos conclusiones. La primera: Cicerón consigue delimitar estos conceptos precisamente gracias a las categorías que la reflexión neoacadémica le ha proporcionado. Los rasgos de

²⁴ En este sentido, argumenta Hoffman (2008: 3) en su estudio sobre el concepto de *εἰκός* en textos griegos desde Homero hasta Isócrates, «the sense of *eikos* as that which is socially expected, and the sense of *eikos* as that which has the quality of verisimilitude, are both important, and sometimes mutually dependent, in *eikos*-arguments in fifth-century Attic oratory». Además, y en relación con lo que se mencionará a continuación en el mundo romano, el autor discute la traducción de *εἰκός* como ‘probabilidad’, argumentando que, en tanto el significado principal del verbo *εἰκάσσειν* es ‘ser similar’, ‘ser parecido’, y todos los demás significados de este verbo pueden considerarse extensiones de este sentido básico, el sentido de ‘adecuación’ (‘befittingness’) de *εἰκός* tuvo una gran importancia en los primeros oradores atenienses y que los sentidos de *εἰκός* como ‘lo que es adecuado o socialmente esperado’ y ‘lo que es verosímil’ funcionan conjuntamente en la estrategia del perfil (‘profiling’) de algunos argumentos *εἰκότα*.

sentido que asumen deben examinarse atendiendo a esta mediación. La segunda: *probabile* y *verosimile* no pueden ser rigurosamente dilucidados si no se los inscribe, al mismo tiempo, en un marco epistemológico que asocia las posibilidades y los alcances del concepto de lo verdadero a la evidencia y la prueba y, finalmente, a la sanción favorable del auditorio.

RECIBIDO: septiembre 2025; ACEPTADO: octubre 2025.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES

- BORNECQUE, H. (1960): *Cicéron. Partitiones oratoriae*, Les Belles Lettres, Paris.
- CAPLAN, H. (1954): *Her. Ad C. Herennium de ratione dicendi*, William Heinemann, London - Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- PLASBERG, O. (1922): *Academicorum reliquiae cum Lucullo*, B.G. Teubner, Leipzig.
- RACKHAM, H. (1967): *Cicero. De natura deorum. Academica*, William Heinemann (The Loeb Classical Library), London.
- RIBBECK, O. (1871): *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, B.G. Teubner, Leipzig.
- ROSS, W. D. (1959): *Aristotle. Ars Rhetorica*, Clarendon Press, Oxford.
- STROEBEL, E. (1965): *Cicéron. De inventione Rhetorica*, Teubner, Stuttgart.

INSTRUMENTOS DE TRABAJO

- ERNOUT, A. - MEILLET, A. (1951): *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris.
- TLL = *Thesaurus linguae Latinae. Index librorum scriptorum inscriptionum ex quibus exempla afferuntur* (1900-1990): De Gruyter (antes Teubner), Berlin (antes Leipzig). <http://www.thesaurus.badw.de/en/tll-digital/tll-open-access.html>.

ESTUDIOS

- AUVRAY-ASSAYAS, C. (2006): *Cicéron*, Les belles Lettres, Paris.
- BOERI, M.D. (2003): *Los estoicos antiguos*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- DONCKIER DE DONCEEL, L. (2022): «The Notion of *Eikos* Within Conspiracy Theories. A Rhetorical Analysis», *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio (SFL - Narrations, Confabulations, and Conspiracies)*: 97-107. <https://rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/699> [02/07/2025]. DOI: <https://doi.org/10.4396/SFL2021A10>.
- GARCÍA GONZÁLEZ, J. A. (2004): «Teorías y actitudes escépticas en la Antigüedad», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* IX: 77-94.
- GELLRICH, M. W. (1990): «Aristotle's *Rhetoric*: Theory, Truth, and Metarhetoric», M. GRIFFITH - D. J. MASTRONARDE (eds.), *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Scholars Press, Atlanta, pp. 241-256.
- GLUCKER, J. (1995): «*Veri Simile, Probabile* and Related Terms», J. G. F. POWELL (ed.), *Cicero the Philosopher: Twelve Papers*, Clarendon Press, Oxford, pp. 115-144.
- HOENIG, C. (2018): *Plato's Timaeus and the Latin Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HOFFMAN, D. C. (2008): «Concerning *Eikos*: Social Expectation and Verisimilitude in Early Attic Rhetoric», *Rhetorica* 26 (1): 1-29.
- MORFORD, M. (2002): *The Roman Philosophers. From the time of Cato the Censor to the death of Marcus Aurelius*, Routledge, London - New York.
- MOUSSY, C. (2010): «*Credibilis, probabilis, verisimilis*: problèmes de synonymie dans le vocabulaire de la rhétorique», C. MOUSSY (dir.), *Les problèmes de la synonymie en latin*, PUPS (coll. «Lingua Latina»), Paris, pp. 173-186.

- NIINILUOTO, I. (2020): «Escepticismo, falibilismo y verosimilitud», trad. de Antonio DIÉGUEZ y Pascual MARTÍNEZ-FREIRE, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* XXV (3): 115-142.
- RACIONERO, Q. (trad.) (1982): *Aristóteles. Retórica*, Gredos, Madrid.
- THORSRUD, H. (2012): «Radical and Mitigated Skepticism in Cicero's *Academica*», W. NICGORSKI (ed.), *Cicero's Practical Philosophy*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, pp. 133-151.

THE PROLOGUE OF PLAUTUS' *MENAECHMI* AND THE OPENING SCENE OF SHAKESPEARE'S *THE COMEDY OF ERRORS* (I.1.1-160): A COMPARATIVE ANALYSIS*

Anthofili Kallergi 

Postdoctoral Researcher, University of Ioannina (Greece)

kallan@hotmail.gr

ABSTRACT

This paper aims to examine how Shakespeare's *The Comedy of Errors*, specifically Scene 1.1, diverges from Plautus' *Menaechmi* in its adaptation and interpretation. In his Prologue, Plautus uses Prologus to speak on behalf of the poet and provide valuable information about the plot of the play. In contrast, Scene 1.1 of *The Comedy of Errors* introduces several characters on stage, with the most prominent being the father of the twin boys, who explains that he came to Ephesus searching for his lost son. It is a comparative analysis that examines plot elements in these two comedies and proves that, although it is common knowledge among previous scholars that Shakespeare has used Plautine *Menaechmi* as a model, he manages even from the beginning of his play to create a more complex plot.

KEYWORDS: comparative drama, *fabula paliata*, prologue, comedy.

EL PRÓLOGO DE LOS GEMELOS DE PLAUTO Y LA ESCENA INICIAL DE LA COMEDIA DE LOS ERRORES DE SHAKESPEARE (I.1.1-160): UN ANÁLISIS COMPARATIVO

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo examinar cómo *The Comedy of Errors* de Shakespeare, específicamente la escena 1.1, se aparta de *Menaechmi* (*Los gemelos*) de Plauto en su adaptación e interpretación. En su Prólogo, Plauto recurre a Prologus para hablar en nombre del poeta y proporcionar información valiosa sobre la trama de la obra. En contraste, la escena 1.1 de *The Comedy of Errors* introduce a varios personajes en escena, siendo el más destacado el padre de los gemelos, quien explica que llegó a Éfeso en busca de su hijo perdido. Se trata de un análisis comparativo que examina los elementos argumentales de estas dos comedias y demuestra que, aunque es sabido entre los estudiosos que Shakespeare utilizó la *Menaechmi* de Plauto como modelo, consigue, incluso desde el comienzo de su obra, crear una trama más compleja.

PALABRAS CLAVE: drama comparado, *fabula paliata*, prólogo, comedia.



1. INTRODUCTION

Roman comedy significantly influenced Shakespeare's plays, which often incorporated entire scenes from his Roman predecessors, Plautus and Terence. In other words, *fabulae palliatae* served as a model for many of the central motifs, structural patterns, and stock characters found in Shakespearean comedy¹. In Plautine plays, for instance, the strategic use of stage objects (*props*) often produces theatrical illusions, unexpected twists, or moments of confusion (Burrow, 2013: 138). As a result, Plautus' comedies are primarily comedies of intrigue, in which humor arises from misunderstandings and the deliberate deception of certain characters. Likewise, the cunning slave (*servus callidus*) of Plautus, who devises a scheme to help his young, enamored master win the girl he loves and eliminate his romantic rival, also appears in the comedies of Shakespeare². He even informs the audience of his cunning plan, which will bring the comedy to its conclusion, thereby making the audience complicit in the deception he orchestrates. Thus, he assumes a metatheatrical role, much like in Shakespeare's works³.

This paper aims to shed light on the ways that Shakespeare diverges from his Roman model, Plautus' *Menaechmi*, in *The Comedy of Errors*, one of his earliest comedies. Focus will be cast on both Scene I.1 of this play and the Prologue of *Menaechmi*, so that their similarities and differences are highlighted, as well as the role of these parts in the development of the plot.

This can be considered as an innovative concept, as there are only a few references in previous literature. For example, Gill (1925: 79-95) brilliantly attempts to draw a comparison between the two plays. Thus, she focuses on their main differences, in terms of the pattern of doubling, the function of female characters, as well as other secondary roles, such as *medicus*, *Erotium* or *Luciana*. At the same time, she documents all of Shakespeare's innovations in character development compared to his Roman model, ultimately concluding that the English playwright's characters are more fully developed and complex than those in Plautus. Moreover, Arthos (1967: 239-253) tries to trace influences from many Plautine comedies on Shakespeare's plays and emphasizes the similarities between Scene III.1 of *The Comedy of Errors* and *Amphitruo*. Finally, Burrow (2013: 144) argues that *The Comedy of Errors* is «a consciously Terentine *contaminatio*, which mingles the plot of *Menaechmi* with scenes and themes from Plautus' *Amphitruo*», after commenting on Shakespeare's use of Plautus and Terence in some of his other comedies, such as the *Twelfth Night*. Last

¹ See for example, Miola (1994: 1-18) and Burrow (2013: 133-161).

² See for example Puck in *A Midsummer Night's Dream* or Feste in *The Twelfth Night*. Although these characters are not servants in the conventional sense, they are intelligent, manipulative, address the audience, comment on the events unfolding on stage and evoke consequently the metatheatrical role of the *servus callidus*.

³ For further reading on the slaves in Plautine comedies, see for example Stace (1968: 64-77).

but not least, Low (2015: 22-41) explores the differences in audience experience between the two plays, emphasizing the unique ways each playwright utilizes theatrical space to shape the relationship between characters and spectators; she also elaborates on the mimetic nature of performance and the role of the audience as accomplices in the narrative. Be that as it may, existing scholarship has largely concentrated on character development and certain dramaturgical techniques, while offering only limited attention to the extent that the Prologue of Plautus' comedy influenced Scene I.1 of Shakespeare's *The Comedy of Errors* – a research question that this paper sets out to investigate.

2. THE COMEDY OF ERRORS (SCENE I.1)

It is a fact that many scholars acknowledge the influence of Roman comedy on Shakespeare's plays. In *The Taming of the Shrew*, *The Merry Wives of Windsor* and *The Twelfth Night*⁴, Shakespeare drew largely on Plautine comedies and, to a lesser degree, on Terence⁵. Although *The Comedy of Errors* seems to be a brilliant adaptation of its Roman model, the English poet differs greatly from his Roman predecessor. *Menaechmi* is one of the most significant examples of comedy of mistaken identity and comic situation⁶. In Shakespeare's comedy, mistaken identity also plays an important role⁷, as the twin masters (Antipholus) and the twin servants (Dromio) bear the same name and become entangled in comic situations throughout the play.

According to Bloom (1998: 21), *The Comedy of Errors* is regarded as the shortest (1780 lines) and the most unified of all Shakespearean plays, in which he far exceeded his Roman models. The same point of view is found in recent literature, as well as in many scholars of the English theatre of the Elizabethan era, in contrast

⁴ *The Twelfth Night* has twin heroes and confusions of identity, just as *The Comedy of Errors*. Nevertheless, Roman comedy neither includes a slave or a freedman that falls in love with a citizen woman nor depicts onstage problems that occur inside a household such as Viola's; it is a rigid convention in Roman comedy that households are represented only from the outside by onstage doors or by people who come and leave through these doors. Consequently, the relationship between Shakespeare and his sources in this play is more complex than in *The Comedy of Errors*. See also Burrow (2013: 48) for further reading on this matter.

⁵ For Terence's influence on Shakespeare's comedies, see Miola (1994: 19-61), who examines Roman plays in its Renaissance context and elaborates on its important role for the evolution of European theatre, as well as Burrow (2013: 138-143), who focuses on Terence's impact on the construction of Shakespeare's more complex plots, as more subplots enhance the element of misunderstanding in his *palliatae*. Besides, according to Burrow, Shakespeare adopted from Terence his dramatized prologues, where he defends himself against his critics.

⁶ For the element of *error* in Plautus' *Menaechmi*, see Segal (2011: 75-94).

⁷ As Burrow (2013: 148) states «the word *errors* shows the dialectical vigor that resulted from Shakespeare's attempt to present an 'ancient' play in modern dress».

to earlier criticism, which did not consider it one of Shakespeare's masterpieces. For instance, Hazlitt (1906: 253) claims that «this comedy is taken very much from *The Menaechmi* of Plautus, and is not an improvement on it. Shakespeare appears to have bestowed no great pains on it, and there are but a few passages which bear the decided stamp of his genius». Kerrigan (2016: 147), on the other hand, argues that *The Comedy of Errors* is «a mixture of Roman comedy with Christian features ending up with the solution of misunderstandings by an Abbess». Furthermore, Klein (2022: 121) offers a detailed examination of the similarities and divergences between the two comedies concerning their mechanical structures, character types, plot development, and dramaturgical composition, ultimately concluding that the plays should be understood as 'fraternal' rather than 'identical twins'.

No matter if this comedy is excellent or one of Shakespeare's lesser works⁸, it is a fact that it diverges from its Roman model, as the plot becomes more complicated thanks to the element of misunderstanding: the English playwright doubles the pair of Plautine twins by adding one more set of twins (Dromios) as servants to the young boys (Antipholus). At the same time, he innovates by presenting the parents of the twins as being alive, although they are unaware of the existence of each other. Therefore, the final recognition is threefold (sons, twins, the parents Egeon and Amelia).

By comparing the Prologue of *Menaechmi* with Scene I.1 of *The Comedy of Errors*, it becomes evident that the English playwright draws inspiration from his Roman predecessor in several respects. More specifically, the Prologue of *Menaechmi* is recited by Prologus, who wears a special costume (*ornatus prologi*) and does not appear as a character anywhere else in the play. On the other hand, in Scene I.1 of the Shakespearean comedy, the participating characters are more, and also appear in other Scenes of the comedy: Solinus (the Duke of Ephesus), Egeon (the merchant from Syracuse and father of the twins), the Jailer, and some other anonymous attendants. The play begins with Egeon, a merchant of Syracuse, telling his story in almost 100 lines: thirty-three years before the play begins, he was travelling home on a boat with his wife, their twin boys, and the twins (Dromios) that Egeon bought to be the servants of his sons (48-84). Egeon looked at the sky, thought there was going to be a storm, and panicked. Consequently, the crew abandoned the ship, leaving Egeon, one son, and his servant tied to one mast, and his wife, the other son, and his servant tied to the other (85-118). But no storm came. In calm seas, the boat drifted serenely into a rock and was split in two; so was the family. Some years later,

⁸ It seems that *The Comedy of Errors* was performed for the first time on 28 December 1594 at Gray's Inn Law School in London by the Royal Court's Grand Chamberlain's Company, in which Shakespeare himself participated as an actor. On the same day, they performed this play in Greenwich at Queen Elizabeth. It is therefore likely that it is his earliest work, written even before *Venus and Adonis* (1593), a play that Shakespeare himself described as the 'first heir of his invention', probably because he did not consider *The Comedy of Errors* as an original composition.

the two boys who stayed with Egeon, in grief, naming themselves after their lost twin brothers, set off from Syracuse, in search of them (119-184). Some years after that incident, Egeon sets off to find his boys in Ephesus. He is arrested there as an illegal stranger and sentenced to beheading. He narrates his adventures to the Duke, who, to everyone's surprise, pities Egeon and commutes his sentence until sundown, so that he finds someone in Ephesus who might help him get free (185-207).

Going one step further, even from the first lines of Scene I.1 (I.1.1-2: «proceed, Solinus, to procure my fall, / And by the doom of death end woes and all») Egeon's opening addresses the Duke and the audience with solemnity, invoking a sense of ritual proclamation. In *Menaechmi*, the *captatio benevolentiae* of Prologus begins in lines 1-2 with an address to the spectators («salutem primum iam a principio propitiam / mihi atque vobis, spectatores, nuntio»): «now from the very beginning, I announce favorable fortune to me and to you, spectators»⁹ and the narrator's plea to be engaged with the play with benevolence («benignis auribus»: «with favoring ears»)¹⁰. The Prologue calls upon the audience's goodwill from the very start, treating the stage as a ritual arena and the speaker not just as a performer, but as a 'mediator', invoking collective presence¹¹. On the contrary, Shakespeare maintains a tone consistent with the opening lines of the play, while imbuing Egeon's address to Solinus with a more distinctly tragic quality (I.1.2: «And by the doom of death end woes and all»).

Moreover, the use of the verb «adporto» in line 3 of *Menaechmi* evokes laughter in the audience, since it is a pun between the literal meaning of the word («adporto»: «to carry») and the metaphorical use of the verb as a technical term in theatrical contexts («to put on stage, to present»)¹². Similarly, it is noteworthy that there is an explicit reference to Plautus' name («adporto vobis Plautum» – «I bring you Plautus»). Plautus announces his presence through speech, not props or other techniques, asserting both authorial and performative identity¹³; the audience perceives not only the character, but the poet behind the character. In other words, Prologue is a metapoetic *persona* of Plautus himself. At the same time, with the phrase «verba paucissima» («in as few words as possible») in line 6¹⁴, the narrator in Plautus tries

⁹ For the Latin text of *Menaechmi* the LOEB edition of Nixon (1988: 364-486) is used.

¹⁰ The translations of the Latin texts are my own. I wish to express my gratitude to Gregoria Dama (translator of English language) for her suggestions and her insightful feedback.

¹¹ See also Low (2015: 22-25).

¹² *OLD* (1982: 168) *s.v.* «apporto»; cf *Ter. Phorm.* 24-25: «adporto novam / Epidicazomenon».

¹³ For metatheatrical techniques in Plautine comedies, see for example Moore (2020: 237-250).

¹⁴ According to Sharrock (2009: 42), line 6 is a clever pun on the nature of dramatic illusion and the relationship between Roman and Greek theatre. More precisely, she claims that it prepares the audience for lines 12-13 («atque adeo hoc argumentum graecissat, tamen / non atticissat, verum sicilicissitat»: «this play is obviously Greek-like; although it's not Athenian, it's indeed Sicilian»), which proves that the plot is «Greeky, but it is not Attic, rather it is Sicillily». See also Fontaine (2006: 95), who states that this twinning plot «is not only pertaining to Sicily but also is 'double' or 'counts twice' from the Latin noun «sicilicus», a diacritical mark which served as a *nota* for gemination of consonants».

once more to attract the attention of the audience and ensure their favorable disposition for the play that follows, by stating that he is going to unfold the plot briefly. Likewise, the word «paucissima» will generate laughter afterwards, for the introduction of Prologus is not short at all. In my opinion, lines 5-6 do not contradict 14-15, where Prologus states exactly the opposite – that he is going to narrate the plot explicitly. In line 6, the reference to a brief account of the events is intentional, to attract the attention of the audience, which was often boisterous at the beginning of the play. But then, when that goal is achieved, he states that he will narrate the entire plot of the play in detail, an element that goes hand in hand with Plautus' comic irony. In other words, his tendency is to reveal in advance to his audience all the elements that the characters of the comedy will ignore –unlike the audience– thus leading to a series of misunderstandings (*error*) and comic situations. Then, in lines 17-73, Prologus recounts events that have occurred offstage before the beginning of Act I, which follows; therefore, the audience will be familiar with them and will find it easier to follow the storyline.

Egeon's speech on the other hand, functions like a complete mini-drama within the play (*play-within-the play*), as it includes the main characters of the play, a shipwreck, and its tragic resolution. In other words, Egeon's narration adds a meta-dramatic element to the story and conveys to the audience incidents that unfold outside the dramatic frame. Apart from the audience, the Duke's reaction voices what the audience might feel (I.1.96-97: «do not break off so, for we may pity though not pardon thee») and urges Egeon to complete his story in every detail.

Furthermore, in Scene I.1 of Shakespeare's comedy, neither Egeon's twin sons bearing the same name (Antipholus) have appeared yet, nor their servants (Dromio); the English playwright makes great use of the twin motif and doubles it down. In this way, as already mentioned, the title of the comedy is also confirmed, since in the Elizabethan theater the word *error* indicates the mistaken identity and the misdirection of the heroes of the comedy, by eventually leading, through a series of comic tropes, to the final Scene where the truth is revealed (I.1.51-52: «and, which was strange, the one so like the other, / As could not be distinguish'd but by names»)¹⁵. Nevertheless, it is not explained in detail in Scene I.1 why they bear the same name (I.1.127: «reft of his brother, but retained his name»). In Plautus' comedy, Prologus also emphasizes the most catalytic element of the plot: the element of misunderstanding (*error*), on which the whole comedy is based (47: «ne mox erretis»: «so as not to be confused thereafter»); the twin brothers have exactly the same name (48: «idem est ambobus nomen geminis fratribus»: «the name is the same in the twin brothers»), because, after the abduction of one of them, his grandfather in Syracuse decided to give to Sosicles the name of his lost brother, Menaechmus (42-44: «illius nomen indit illi

¹⁵ Segal (2011: 115) claims that in a comedy of errors «we automatically laugh at the bumbling ignorance of characters who are nothing but puppets».

qui domi est, / Menaechmo, idem quod alteri nomen fuit; / et ipsus eodem est avos vocatus nomine»: «he gave his name to the one that was still at home, Menaechmus, that was the same with the other [brother's] / and the grandfather himself was called by the same name»).

Moreover, although his plot is not as complicated as Shakespeare's, Plautus handles the action of his play with considerable dramatic technique. The action takes place mostly in front of Erotium's house, next to Menaechmus', in Epidamnus. This element is given with emphasis in the Prologue of the play in lines 49 («in Epidamnum») and 72 («haec urbs Epidamnus est, dum haec agitur fabula»): «while this story is being told, this is the city of Epidamnus»), in order to point out that the comedy takes place in the Greek-Hellenistic world and not in Athens, as is usually the case in other Plautine *fabulae palliatae*¹⁶. On the other hand, in *The Comedy of Errors*, there is a reference in I.1.30 to Ephesus, the dramatic setting of the comedy («and for what cause thou cam'st to Ephesus»)¹⁷. The view of some scholars¹⁸ that Shakespeare chose Ephesus to make an indirect reference to St. Paul's *Letter to the Ephesians* (4: 19-22), because he travelled from Ephesus to Rome through Syracuse, seems unstable¹⁹. On the contrary, I believe that he wants to follow in this case the tactics of Plautus, who chose Greek locations for his *palliatae*²⁰. Likewise, the substitution of Epidamnus with Ephesus suggests a form of Shakespearean redefinition of the Plautine comedy as his model. Besides, this is not the only play that takes place in a distant location (e.g. in the comedy *A Midsummer Night's Dream* the dramatic setting is Athens).

¹⁶ In lines 75-76, the Prologue ends up with Prologus' enumeration of all the typical characters than may be found in a *fabula palliata*: a *leno* («a pimp»), an *adulescens* («a young man»), a *senex* («an old man»), a *pauper* («a poor»), a *mendicus* («a beggar»), a *rex* («a king»), a *parasitus* («a parasite») and a *hariolus* («a prophet»); the scenery in the *palliatae* can change as easily as the *dramatis personae* in a play. In other words, the Prologue of *Menaechmi* is Plautus' best meditation on the theatricality of Roman comedy's Greek scenery. Plautus confuses here the audience concerning the boundaries between the Greek and the Roman world, so as to make a new 'Plautine' one instead, where he may satirize the social conventions of both.

¹⁷ For the English text of *The Comedy of Errors*, I used the edition of Whitworth, 2002.

¹⁸ St. Greenblatt *et al.* (1997: 685). I also agree with Riehle (2004: 116), who claims that «the assumption that Shakespeare used the locality of Ephesus as a special allusion to St Paul's teaching on marriage in his *Letter to the Ephesians*, namely that the wife has to submit herself to her husband, is not very convincing because it is of course valid for the patriarchal society in Roman comedy, too; and the reactions of the Roman Matrona and the Elizabethan wife in our two texts are comparable».

¹⁹ For further reading, see also the thesis of Minion (2021: 17), who adds that while both comedies employ location in a similar structural manner, the cultural significance each setting holds for contemporary audiences diverges considerably. Plautus situates his play in a Greek location, as established in the Prologue, so that he provides a plausible narrative framework for his Roman audience. Nevertheless, the characters make no attempt to address or rectify the destructive social attitudes that underlie the play's conflicts, nor does Plautus offer any substantive commentary on the society of Epidamnus. In contrast, Shakespeare selects a setting imbued with religious resonance for a 16th-century Christian audience, thereby immediately directing attention toward the underlying societal issues.

²⁰ Ephesus occurs in *Miles Gloriosus* as well, so Shakespeare's choice should not surprise us at all.

As for the narrator, the use of a character like Prologus speaking on behalf of Plautus to give information about what happened offstage before the beginning of the play (*explanatory prologue*), is apparent in other Plautine comedies²¹. It aims at attracting attention and favor of the viewers and emphasizing, apart from the dramatic setting, the element of the twin brothers with the same name; as a result, the audience may avoid the confusion (*error*) of the heroes who are unaware of this clue. In other words, I believe that the Prologue cites the tragic dimension of the separation of the twins, and at the same time provides all the necessary details about the development of the plot²². Nonetheless, to let his audience know the tragic background of the story of the twins, Shakespeare introduces the distressed poetic father. It is through Egeon's speech that Shakespeare, in reply to Solinus' questions about Egeon's whereabouts, narrates the dramatic incidents his family has gone through. His narration acts as an expository monologue, similar to the Plautine Prologue, setting up the background for the confusion that follows, taken that it gives the audience important information that creates dramatic irony in the play, as they will be able to recognize the twins before the characters do²³.

Moreover, Egeon, unlike the father in Plautus' *Menaechmi*, is not dead; in this way, Shakespeare can recite through his monologue all the preceding plot elements that the audience should be aware of. This is a significant deviation of Shakespeare from his Plautine model. Though Shakespeare doesn't choose a formal prologue with an audience address, Egeon's speech about his shipwreck and family separation draws attention to the artifice of storytelling. The audience, unlike the characters, is aware of the larger comedic structure (twin brothers), creating a similar layered awareness to Plautus' performative awareness²⁴.

²¹ In other cases, the Prologue is pronounced by a god (just as in many Euripidean tragedies): in *Aulularia* by Lar Familiaris, in *Rudens* by Arcturus and in *Cistellaria* by Auxilium Deus. Likewise, the Prologue in *Trinummus* is composed through a dialogue between Inopia and Luxuria.

²² See also Klein (2022: 42), who states that «*Menaechmi* offers us a paragon of a Prologue. His is a minor, but scene-stealing role. He cracks metatheatrical jokes, delivers silly puns, and untangles a densely knotted back-story. He is impersonal, but immensely personable, and he shoulders the important responsibility of capturing the audience's attention right from the start and shaping their first impressions of the play».

²³ According to Burrow (2013: 144) «Egeon's long initial speech, which tells how one of his sons called Antipholus was lost at sea, adds several Virgilian echoes to a speech which is recognizably a narrative prologue of the kind frequently found in the plays of Plautus in particular, which is hybridized with the more dialogic 'prologues' of Terence. These transformations of Plautus, oddly enough, show how much technique Shakespeare had learned from Terence: the doubled plot, in which not one set of twins (as in Plautus' play) but two sets of twins are mistaken for each other is not just invented for the fun of it, but to make Plautus seem more like Terence, whose plays regularly have two sets of lovers. *The Comedy of Errors* is a consciously Terentine *contaminatio*, which mingles the plot of *The Menaechmi* with scenes and themes from Plautus' *Amphitruo*».

²⁴ For further reading, see Low (2015: 22-41).

Likewise, if we focus on the plot, Egeon and his family undergo situations that are quite different from what Plautus presents in his *fabula palliata*. In *Menaechmi*, the father is a Syracusan merchant too, but loses one of his sons in the crowd on his way to Tarentum, while his other boy stays with his wife in Syracuse. He dies from sorrow and desperation a few days later in Tarentum (17-36). Egeon, on the other hand, must die, unless he can pay a ransom of one thousand marks to get his freedom back (21-22: «unless a thousand marks be levied / To quit the penalty and to ransom him»); unfortunately, the goods he has with him are only a few (23-24: «Thy substance, valued at the highest rate, / Cannot amount unto a hundred marks;»). When the Duke of Ephesus Solinus wonders why, despite the obvious peril, he has come to this city, Egeon explains how his wife gave birth to twin boys and bought another pair of twins, so as to become the servants of his sons (31-50). In a shipwreck, which is another innovation of Shakespeare that does not appear in *Menaechmi*, the playwright severs the members of the family from each other; one of each pair of twins (son and servant) remains with one of the parents. When the boys are eighteen years old, however, Egeon decides to search for the lost twins and his beloved wife (I.1.124-131):

My youngest boy, and yet my eldest care,
At eighteen years became inquisitive
After his brother, and importuned me
That his attendant—so his case was like,
Reft of his brother, but retained his name—
Might bear him company in the quest of him,
Whom whilst I labored of a love to see,
I hazarded the loss of whom I loved.

125

130

Therefore, in my opinion, the addition of the characters of the father (and the mother) in *The Comedy of Errors* is a catalyst for the development of the plot. Shakespeare keeps both parents alive and separates them from each other, as well as from the twins. On the contrary, as we are informed by Prologus in *Menaechmi*, the parents of the twins are both dead in his play (36: «paucis diebus post Tarenti emortuost»: «few days later he passed away in Tarentum»). However, Shakespeare provides Egeon with an essential role in Act I. Even though we see him only at the beginning and at the end of the play, he gives the play a tragic and emotional sound, because he fights to find his missing son, shattered from the loss of his wife. Finally, as aforementioned, by using the parents as characters in his own play, he creates an excellent final scene in Act V, where the misunderstanding is resolved –just as in his Plautine model– even though it is achieved through a triple recognition (twin brothers, twin servants, Egeon and Amelia).

3. CONCLUSION

In summary, *The Comedy of Errors* is one of Shakespeare's most influenced plays by Roman comedy. If we focus on Plautus' Prologue and Scene I.1 of Shakespeare's

comedy, we will find out that the English playwright adopts many elements from his model, but at the same time keeps his distance from it. Prologus in Plautus does not reappear in the play; he speaks on behalf of the narrator and serves the purposes of a *fabula palliata*. At the same time, we are informed concerning the dramatic setting and many important details, while emphasis is given to the fact that the misunderstanding (*error*) stems from the shared name of the two brothers (*Menaechmi*). The narrator even explains the reason why Sosicles ended up being called Menaechmus, like his brother. On the contrary, in Shakespeare two pairs of twins (boys and their servants) are used, but it is not explained in detail why they bear the same name.

Moreover, in Scene I.1 many characters appear on stage, but the most prominent one is Egeon, the father, who reveals through an extensive monologue everything that happened many years ago offstage and how he ended up in Ephesus, the dramatic setting of the comedy. Egeon is recounting past events onstage to the Duke and others, essentially ‘staging’ a mini-drama within the main play. This act of narrating his own drama reflects self-referential storytelling and reinforces the metatheatrical nature of his narration. In other words, his role is of utmost importance for the outcome of the play (triple recognition) and adds a tragic undertone to the plot; therefore, it is a typical Shakespearean device. Consequently, both plays are ultimately remarkable examples of comedies where mistaken identity and *error* lead to comical situations. In *The Comedy of Errors*, however, as it is evident from Act I, the plot is more complicated and elaborate; this totally confirms that it is an inflexibly ‘classical play’²⁵.

RECIBIDO: septiembre 2025; ACEPTADO: octubre 2025.

²⁵ For further details, see Burrow (2013: 144-145).

* This paper is part of a research project that was supported by the Hellenic Foundation for Research and Innovation (H.F.R.I.) under the 3rd Call for H.F.R.I. Research Projects to support Post-Doctoral Researchers (Project Number: 7467).

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- ARTHOS, J. (1967): «Shakespeare's Transformation of Plautus», *Comparative Drama* 1.4: 239-253.
- BLOOM, H. (1998): *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead books, New York.
- BUNGARD, C. (2020): «Metatheater and Improvisation in Plautus», G. F. FRANKO and D. DUTSCH (eds.), *A Companion to Plautus*, John Wiley & Sons, Cambridge, pp. 237-250.
- BURROW, C. (2013): *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford University Press, Oxford.
- FONTAINE, M. (2006): «*Sicilicissat* (Plautus, *Menaechmi* 12) and Early Geminate Writing in Latin (with an Appendix on *Men.* 13)», *Mnemosyne* 59: 95-110.
- GILL, E. (1925): «A Comparison of the Characters in *The Comedy of Errors* with those in the *Menaechmi*», *Studies in English* 5: 79-95.
- GREENBLATT, S. et al. (1997): *The Norton Shakespeare (Based on the Oxford Edition)*, WW Norton & Co., New York.
- HAZLITT, W. (1906): *Characters of Shakespeare's Plays*, London Dent, London.
- KERRIGAN, J. (2016): *Shakespeare's Binding Language*, Oxford University Press, Oxford.
- KLEIN, S. V. (2022): *Plautus: Menaechmi*, Bloomsbury Academic, London.
- LOW, J. (2015): «Inside the Theater Audience. Experience at *The Menaechmi* and *The Comedy of Errors*», J. Low (ed.), *Dramatic Spaces. Scenography and Spectatorial Perceptions*, Routledge, London, pp. 22-41.
- MINION, N. (2021): *Roman New Comedy in the Renaissance: the Influence of Plautus in Shakespearean Comedy*, Ohio [thesis].
- MIOLA, R. S. (1994): *Shakespeare and Classical Comedy: the Influence of Plautus and Terence*, Oxford University Press, Oxford.
- MOORE, T. J. (1998): *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*, University of Texas Press, Austin.
- OLD = GLARE, P. G. W. (1982²): *Oxford Latin Dictionary* (ed.), Oxford University Press, Oxford.
- PLAUTUS, T. M. (1988): *Menaechmi II. In Plautus, Titus Maccius. Casina, The Casket Comedy, Curculio, Epidicus, The Two Menaechmuses (vol. II)*, P. NIXON, William Heinemann, London, pp. 364-486.
- RIEHLER, W. (2004): «Shakespeare's Reception of Plautus Reconsidered», C. MARTINDALE and A. B. TAYLOR (eds.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 109-121.
- SEGAL, E. (2011): «*The Menaechmi*: Roman Comedy of Errors», C. M. DAWSON and T. COLE (eds.), *Studies in Latin Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 75-94.
- SHAKESPEARE, W. (2002): *The Comedy of Errors*, CH. WHITWORTH (ed.), Oxford University Press, Oxford.
- SHARROCK, A. (2009): *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge University Press, Cambridge.
- STACE, C. (1968): «The Slaves of Plautus», *Greece & Rome* 15.1: 64-77.

LA DECORACIÓN DE TEMA POMPEYANO EN LA CASA DE SCHLIEMANN EN ATENAS

Antonio Ramón Navarrete Orcera

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) (España)

anavarrete@ubeda.uned.es

RESUMEN

En este trabajo se estudian los frescos que decoraban la casa del arqueólogo Heinrich Schliemann en Atenas, construida entre 1878 y 1880 por el arquitecto alemán Ernst Ziller. Repartidos por casi todos los techos y paredes de la casa, son, en su mayor parte, de temática mitológica y reproducen fielmente los frescos de las principales casas halladas en Pompeya, que se conservan hoy en el Museo Arqueológico de Nápoles. El autor de la decoración fue el pintor esloveno Jurij Šubic (Poljane, 1855-Leipzig, 1890), el mismo que realizó las inscripciones griegas. Se estudian, además, las esculturas que coronaban el edificio y que actualmente se conservan, en parte, en el jardín.

PALABRAS CLAVE: Frescos de las casas de Pompeya, Frescos mitológicos, Neoclasicismo, Schliemann, Ιλίου Μέλαθρον, Jurij Šubic.

THE POMPEIAN THEME DECORATION
IN SCHLIEMANN'S HOUSE IN ATHENS



61

ABSTRACT

This paper studies the frescoes that decorated the house of archaeologist Heinrich Schliemann in Athens, built between 1878 and 1880 by the German architect Ernst Ziller. Spread across almost all the ceilings and walls of the house, they are mostly mythological and faithfully reproduce the frescoes of the main houses found in Pompeii, now housed in the Archaeological Museum of Naples. The decoration was done by the Slovenian painter Jurij Šubic (Poljane, 1855-Leipzig, 1890), the same one who made the Greek inscriptions. The study also includes the sculptures that crowned the building and are now partly preserved in the garden.

KEYWORDS: Frescoes from the houses of Pompeii, Mythological frescoes, Neoclassicism, Schliemann, Ιλίου Μέλαθρον, Jurij Šubic.



1. INTRODUCCIÓN

Tras los hallazgos de las excavaciones de Herculano (1738) y Pompeya (1748), que son difundidos a través de diversas publicaciones¹, se produce una verdadera revolución en el arte europeo, propiciando el nacimiento de una nueva corriente artística, el Neoclasicismo². Goethe (*Viaje a Italia*, 1787) señalaba que sólo mediante la imitación de las decoraciones interiores pompeyanas se podía alcanzar la grandeza de los antiguos griegos (Werner, 1970). Especialmente en Alemania, desde finales del siglo XVIII, no sólo los edificios monumentales, como el Palacio Wörlitz o la Villa Hamilton, obras ambas del arquitecto Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736-1800), sino también las casas particulares se imbuyen del nuevo estilo. La recreación pompeyana más importante, en el sur de Alemania, será el *Pompeianum* de Aschaffenburg, que es una réplica de la *Casa dei Dioscuri* de Pompeya, construida por Friedrich von Gärtner (1792-1847) entre 1840 y 1848. Y como pompeyana podemos calificar también la decoración de la casa de Schliemann en Atenas, la *Ilíu Mélathron*, que aún no había sido objeto de un estudio particular³; teniendo en cuenta que tanto el propietario de la casa como el arquitecto (Ziller) eran de origen alemán, se podría considerar esta casa como una culminación de la decoración pompeyana alemana (Hirsch, 2012), adaptada a suelo griego. Pero, además, se advierte otra influencia artística en la casa de este famoso arqueólogo⁴: el Renacimiento italiano, tomado igualmente de villas alemanas, como la Villa Rosa de Dresde, construida en 1839 por Gottfried Semper a imitación de La Rotonda de Andrea Palladio en Vicenza⁵; cuando Schliemann la visitó en 1866 quedó tan impresionado que decidió construirse una similar en Atenas, según cuenta en su diario (Deuel, 1977).

¹ Especialmente, *Le antichità di Ercolano esposte* (Tit. alt.: *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*), un libro de grabados en ocho volúmenes –de los cuarenta previstos en un principio–, publicado entre 1757 y 1792 bajo el patrocinio del rey español Carlos III (Regia Stamperia, Napoli); a pesar de su título, no se limita a Herculano, sino que recoge también los hallazgos de las cercanas Pompeya y Estabia; no salió a la venta y sólo se envió a las cortes europeas. Si en el siglo XVIII los hallazgos de las excavaciones son acaparados casi exclusivamente por los círculos eruditos y académicos, en el XIX asistimos a una mayor difusión entre la sociedad culta de los países europeos (Pino, 2006). Las publicaciones verdaderamente científicas acerca de las excavaciones comenzaron con François Mazois (1812) y, más tarde, con Giuseppe Fiorelli (1875), director de ellas durante largo tiempo.

² Para el tema de Pompeya como fuente de inspiración en el arte, véase VV.AA., 1977; Pasquali, 1980; Conticello, 1990; Pappalardo, 1994; Praz, 2003; Reinsberg - Meynersen, 2012; Osanna - Caracciolo - Gallo, 2015. Por lo que se refiere a España y a América, véase Romero Recio - Salas Álvarez - Buitrago, 2023.

³ Véanse, en líneas generales: Biris, 1966: 211-212; Philippidis, 2000: 208-230; Mavrika, 2005: I, 315-324.

⁴ El filólogo clásico y crítico literario Albert von Schirnding (nacido en 1935) afirma que su verdadera grandeza no reside tanto en sus enormes logros como en su disposición a corregir siempre sus errores en cada fase de su investigación. Más de tres mil publicaciones existen sobre este «Colón de la arqueología», como lo definió otro crítico alemán (Turczynsky, 2012: 467).

⁵ Quedó destruida en 1945 tras los bombardeos aéreos de la Segunda Guerra Mundial.

En esta segunda entrega⁶ sobre la decoración de la casa de Schliemann en Atenas, además de estudiar los frescos⁷ de tema pompeyano –mitológicos en su mayoría– que cubren casi todos los techos y paredes de las distintas estancias, hacemos referencia a otros aspectos relacionados con el edificio, como son las esculturas que lo coronaban, los mosaicos de los suelos o las diversas funciones que ha tenido la vivienda a lo largo del tiempo. Las imágenes⁸ que ilustran este trabajo son de nuestra autoría [fig. 2].

2. EL EDIFICIO

Ya anticipamos que la casa, situada en la avenida Universidad (Πανεπιστήμιο) 12, fue construida por el arquitecto Ernst Ziller⁹ (Kasimati, 2021), que también fue inquilino de ella, entre 1878 y 1879, mientras la construía y que Schliemann decide llamarla *Iliu Mélathron* (Ιλίου Μέλαθρον, «Palacio de Ilión»), en recuerdo de sus excavaciones en Troya.

En una carta al arquitecto el arqueólogo le dice que, puesto que ha vivido siempre en casas pequeñas, quería transcurrir sus últimos años en un edificio grande, en amplios espacios; la única petición es que tenga una escalera de mármol y en lo alto una terraza; el estilo, que lo elija el arquitecto¹⁰. Una vez realizados los planos, se reúnen los protagonistas todos los jueves para decidir la decoración interior. El coste total del edificio, incluidas las decoraciones y los muebles, ascendió a 439.650 dracmas y fue premiado como la casa más hermosa de Atenas. El palacio fue inaugurado el 30 de enero de 1881 con una gran fiesta. Schliemann vivió aquí al menos diez años, los años posteriores a sus grandes descubrimientos. Su esposa Sofía Engastrómenos [fig. 1] (1852-1932) decía que era un hombre inquieto, que cuando no excavaba estaba nervioso y era incapaz de quedarse tranquilo en casa; tenía que estar siempre viajando, bien para atender sus negocios, bien para dar conferencias, buscando la validación científica de su tarea. En los últimos días de su vida, lo encontramos visitando Pompeya, ya bastante enfermo, para conocer los últimos hallazgos de las excavaciones (Cultraro, 2018); venía de Alemania, donde unas semanas antes le habían operado los dos oídos; no curado del todo (la penicilina aún era desconocida), cayó desmayado en una calle de Nápoles y acabó muriendo solo, de meningitis, cuando

⁶ Cf. Navarrete Orcera, 2025, en esta misma revista, *Fortunatae* 41.

⁷ Entendemos este término en un sentido amplio, pues, si bien es verdad que la pintura al fresco pompeyana era aplicada sobre la pared aún húmeda, en algunos casos se utilizaba la técnica del falso fresco, que consistía en dar los colores diluidos en cal sobre la pared seca. Cf. Curtius, 1972.

⁸ Agradecemos a la Dirección de la casa el permiso para obtener las fotografías.

⁹ En la Galería Nacional de Arte de Atenas se encuentra el archivo de Ziller: <https://www.nationalgallery.gr/en/artist/ziller-ernst/>.

¹⁰ Cf. Ziller, 1881; Korrés, 1977: 82; Pappalardo, 2000: 3.

entraba en su hotel, un 26 de diciembre de 1890; su viejo amigo Dörpfeld y el hermano mayor de su mujer trasladaron el cadáver a Atenas, donde se le rindió el último homenaje en su casa el 4 de enero. Dörpfeld le dirigió estas palabras de despedida: «¡Descansa en paz; ya has hecho bastante!». Tenía 69 años y dejaba tres hijos de su primera esposa, de origen ruso, y dos de la segunda, Sofía, de origen griego: Agamenón y Andrómaca¹¹.

La familia vivió en la casa desde 1880 hasta 1926¹², año en que su viuda Sofía la vendió al estado griego por 27 millones de dracmas para cubrir las necesidades de la familia; su hijo Agamenón estaba endeudado y su hija Andrómaca quedó pronto viuda con tres hijos. Desde 1950 el edificio fue reconocido como monumento histórico. Tras haber sido la sede del Consejo de Estado (1929-1934), del Tribunal Supremo (1934-1980) y del Tribunal de Apelación de Atenas (1981-1983), acoge desde 1998 el Museo Numismático, que después de que abriera por primera vez en 1834 ha cambiado varias veces de ubicación; actualmente cuenta con el apoyo de la Fundación Stavros Niarchos. Este museo, que reúne más de 500.000 objetos, acoge también exposiciones temporales. Desde los años setenta se están alzando numerosas voces –especialmente la del arqueólogo griego G. S. Korrés (1977: 154-157)– que reclaman para este edificio («ἡ καλλιτεχνικώτερα οἰκία», «la casa más bonita», de la Atenas del siglo XIX, en palabras de Korrés) un uso exclusivamente consagrado a la memoria de Schliemann y a los frescos y mosaicos, propios de una época, que decoran todas las estancias de la casa. Por separado se apreciarían más ambas instituciones, tanto la vivienda del arqueólogo como el museo de numismática, que merecería una ubicación diferente (bien en exclusiva, bien dentro de otro museo) para ser valorado en su justa medida. Seguro que los muebles que un día lo ocuparon¹³ (sólo cuatro armarios permanecen en su lugar), tristemente hoy custodiados en un museo de Larisa¹⁴, estarán esperando ese momento, como muchos de sus hallazgos arqueológicos, repartidos por medio mundo, especialmente el llamado «Tesoro de Príamo» (compuesto por numerosos objetos de metales preciosos hallados el 31 de mayo de 1873 a 8,5 m de profundidad en la antigua Troya), que se encuentra actualmente en el Museo Pushkin de Moscú, a donde fue llevado en 1945 por las tropas soviéticas como botín de guerra, no sabiéndose de su existencia hasta 1993¹⁵.

¹¹ Ambos depositaron inicialmente en 1936 a la Biblioteca Gennadius de la American School for Classical Studies de Atenas todos sus diarios (de 1847 a 1889), sus cartas y cuadernos. El fondo entero fue adquirido finalmente en 1962. Cf. Pappalardo *et alii*, 2021: 45.

¹² En 1923 Sofía creó en la zona sureste otro edificio de tipo funcional.

¹³ Schliemann se desplazó expresamente a Viena, Londres y otras ciudades europeas para adquirirlos.

¹⁴ Fueron comprados por el médico Georgios Katsigra, que a su muerte los donó a un museo de Larisa, que en su honor toma su nombre.

¹⁵ Schliemann prometió que legaría el tesoro a Grecia a cambio de poseer, mientras viviera, todos los hallazgos que encontrara en sus excavaciones. Al rechazar las autoridades griegas esta

El edificio se caracteriza por su ligereza y elegancia y por la combinación de elementos de la arquitectura renacentista italiana y la neoclásica ateniense, imperante en esta época. Está inspirado, de hecho, en una villa neoclásica alemana, de corte renacentista, como hemos señalado antes, la Villa Rosa de Dresde (1839), cercana al lugar de nacimiento del arquitecto Ziller (Ziller, 1881). La casa de Schliemann se compone de cuatro niveles, incluyendo la terraza superior, y en tres lados está rodeada de jardines con réplicas de estatuas clásicas. Las dos elegantes logias con cinco arcasadas sostenidas por delgadas columnas jónicas le dan, de hecho, al palacio el aspecto de una villa urbana. La planta baja (ocupada hoy por la dirección del Museo Numismático) estaba destinada a las habitaciones de los sirvientes, a la cocina, a la bodega, al baño y a los hallazgos arqueológicos de Troya y Micenas.

La decoración interior (Korrés, 1977, 1988 y 1990: 30-32; Portelanos, 2012) refleja el amor de Schliemann por Grecia, Homero y Troya. En toda la casa –techos y paredes– domina la decoración pompeyana, realizada, al igual que las inscripciones griegas, por el pintor esloveno Jurij Šubic (Poljane, 1855-Leipzig, 1890), conocido por sus obras¹⁶ de Viena y París; trabajó¹⁷ en esta casa durante un año, del 17 de enero al 18 de diciembre de 1880, y recibió una paga de 8.500 dracmas. Lo propusieron los arquitectos Theophil von Hansen y Christian Griepenkerl. Hacía algo más de un siglo que se habían descubierto los frescos de Pompeya y Herculano y aún continuaba el furor que este hallazgo había causado en el mundo artístico europeo. A Schliemann le apasionaba este tipo de decoración, además de la pintura renacentista italiana. El pintor Šubic, por su parte, disponía para su inspiración de un amplio elenco de libros que estaban de moda en Alemania y reproducían los hallazgos arqueológicos de estas ciudades italianas en dibujos, grabados, acuarelas o litografías en color:

Le antichità di Ercolano esposte [Las antigüedades de Herculano expuestas] (1757-1792): 8 vols., Regia stamperia, Napoli.

ACADEMIA ERCOLANENSE (1796-1808): *Gli ornati delle pareti, ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame [Las decoraciones de la paredes y suelos de las habitaciones de la antigua Pompeya grabadas en cobre]*, Napoli.

ZAHN¹⁸, W. (1828-1852): *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanium und Stabiae nebst einigen Grundissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen [Los ornamentos más*

propuesta, donó el tesoro a Alemania en 1879. Las relaciones entre Alemania y Grecia en esta época eran muy estrechas; de hecho, muchos pintores alemanes se instalaron en Atenas como profesores de la Escuela Oficial de Arte (Turczynsky, 2012).

¹⁶ Decoró en Liubliana el Museo Nacional Esloveno (Narodni Muzej Slovenije).

¹⁷ Los dibujos preparatorios se conservan en el Museo Nacional de Liubliana.

¹⁸ Hizo los dibujos de la obra observando *in situ* los originales. Permaneció en Nápoles de 1824 a 1827 y durante algunos períodos de la década siguiente. Goethe, a quien conoció personalmente, elogió sus trabajos.

- bellos y las pinturas más notables de Pompeya, Herculano y Estabia con algunos planos y vistas, según los dibujos originales realizados sobre los lugares], Berlin.*
- BARRÉ, M. L. (1839-1840): *Herculanum et Pompéi. Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc., découverts jusqu'à ce jour, et reproduits d'après le Antichità di Ercolano, il Museo Borbonico et tous les ouvrages analogues, augmenté de sujets inédits gravés au trait sur cuivre par H. Roux Ainé et accompagné de un texte explicative par M. L. Barré. Peintures, première série: decorations architecturales. Peintures, deuxième série: compositions de plusieurs figures. Peintures, deuxième et cinquième series; tableaux, paysages... [Herculano y Pompeya. Colección general de pinturas, bronces, mosaicos, etc., descubiertos hasta la fecha y reproducidos de la Antichità di Herculano, el Museo Borbónico y obras similares, ampliada con temas inéditos grabados en cobre por H. Roux Ainé y acompañados de un texto explicativo de M. L. Barré. Pinturas, primera serie: decoraciones arquitectónicas. Pinturas, segunda serie: composiciones de varias figuras. Pinturas, segunda y quinta serie: pinturas, paisajes...], 8 vols., Paris¹⁹.*
- RAOUL-ROCHETTE, Désiré (1846): *Choix de peintures de Pompéi, la plupart de sujet historique, lithographiées en couleur par M. Roux et publiées avec l'explication archéologique de chaque peinture et une introduction sur l'histoire de la peinture chez les grecs et chez les romains par M. Raoul-Rochette [Selección de pinturas de Pompeya, en su mayoría de tema histórico, litografiadas en color por M. Roux y publicadas con una explicación arqueológica de cada pintura y una introducción sobre la historia de la pintura entre los griegos y los romanos], Paris.*
- NICCOLINI, Fausto - NICCOLINI, Felice (1854): *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti [Las casas y monumentos de Pompeya dibujados y descritos], Napoli (con litografías en color).*
- PRESUHN, E. (1877): *Die pompejanischen Wanddecorationen. Für Künstler und Kunstgewerbeschulen sowie Freunde des Alterthums [Decoraciones murales pompeyanas. Para artistas y escuelas de arte, así como aficionados a la antigüedad], Leipzig²⁰.*
- CERILLO, E. (1886): *Dipinti murali scelti [Pinturas murales seleccionadas], ed. Pasquale d'Amelio, Napoli²¹.*

En las páginas que siguen, trataremos de argumentar la dependencia del pintor de la casa –cuando no se trata de una creación propia– de los citados libros, cuyas fechas de publicación marcarían el límite *ante quam* para sus posibles influencias.

¹⁹ La versión italiana data de 1841 (Venezia). Pompeo Paderni, a su vez, hace una reedición en 1871 (Napoli) con el título de *Raccolta de' piu belli ed interessanti dipinti, mosaici ed altri monumento rinvenuti negli scavi di Ercolano, di Pompei, e di Stabia, che ammiransi nel Museo Nazionale*.

²⁰ Toma las láminas de Niccolini.

²¹ La fecha de publicación de esta obra es incierta; hay una reseña de *New York Times* fechada el 20 de junio de 1887. En la obra de Romero Recio - Salas Álvarez - Buitrago (2023: 301), no obstante, se indica el año 1869. Como esta obra, de todas formas, está basada en las obras de Raoul-Rochette y de Niccolini, se puede considerar también como fuente de inspiración del pintor.



Posteriormente –y hasta la actualidad²²– se han ido descubriendo nuevas casas –con espléndidos frescos–, como la *Casa dei Vettii* (1894) o la *Villa dei Misteri* (1927), que, como es lógico, el pintor no pudo conocer.

Temáticamente, la mayor parte de las escenas son mitológicas y están situadas en las paredes, reservándose los techos para las composiciones geométricas. El tamaño de las primeras es, en general, reducido, en consonancia con los originales pompeyanos, pero carecen del aparato escenográfico de estos últimos. En Pompeya la mayor parte de los frescos son también de tema mitológico²³ y se encuadran en los denominados tercer y cuarto estilos, atendiendo a la clasificación de cuatro estilos en que el historiador alemán August Mau (1882) dividió la pintura pompeyana²⁴.

Comenzamos primero examinando la distribución de las dos plantas de la casa [figs. 3-4], para luego continuar describiendo cada sala en particular. La primera planta, a la que se accede desde el exterior por una doble escalinata (las restantes fachadas tienen escaleras más modestas, que dan acceso al jardín), tenía funciones de representación; constaba de un vestíbulo, un baño, una salita para estancia del portero, una sala-corredor que da acceso al comedor, a la izquierda, y a la sala de recepciones, a la derecha, además de a tres salas, destinadas también para los huéspedes. La segunda planta, a la que se llega por la elegante escalera de mármol blanco que comunica todo el edificio, estaba reservada al uso privado y se componía de, igualmente, una sala-corredor que da acceso, a la izquierda, al dormitorio de la pareja, al de los hijos y al baño, y, a la derecha, a la biblioteca y a los dos despachos de Schliemann, que tienen vistas a la Acrópolis.

Hasta los años veinte del siglo XX la balaustrada de la terraza superior sostenía doce parejas de esculturas famosas²⁵ y veinticuatro harpías en terracota, que Schliemann encargó a la compañía vienesa Wienerberger Ziegelfabriks und Bau-Gesellschaft. En realidad, tratan de imitar las terrazas que coronan los tres edificios de la colina del Capitolio en Roma. Por su gran tamaño y por miedo a que cayeran a la calle fueron posteriormente retiradas y seis de ellas fueron colocadas en el jardín: la *Amazona Mattei*²⁶ [fig. 5] (situada delante del acceso noble al edificio), el *Diadumenos*

²² No paran de salir a la luz nuevos hallazgos, como el reciente de la *Casa di Fedra* (2024). Cf. Pugliese Carratelli, 1997-1999.

²³ Cf. Helbig, 1873: 79-87; *Pompei e le regione sotterranea...*, 1879: II 89-209; Mau, 1899: 466-474; Thompson, 1960: 67-123 y 1960-1961; Erika Simon en Cerulli Irelli, 1999: 267-276; De Carolis, 2000 (49 fichas); Hodiske, 2007 (compila 204 temas y 758 escenas, en los que dominan los personajes de Afrodita, Heracles, Dioniso, Ártemis, Narciso, ciclo troyano y escenas amorosas en general).

²⁴ Los historiadores posteriores han aceptado esta clasificación. Cf. Beyen, 1960; Schebold, 1972; Cerulli Irelli, 1999: 249-265; Giulierini - Coralini - Sampaolo, 2000: 103-204; Ranieri Panetta, 2004: 286-301; Berry 2009: 168-177; Bragantini - Sampaolo, 2009: 29-36.

²⁵ Respecto a estas hay una anécdota curiosa: ante la queja del gobierno griego por la desnudez de las esculturas de la terraza, Schliemann una noche las cubrió con gruesas telas causando la hilaridad de los atenienses al día siguiente. Cf. Poole - Poole, 1966: 218-219. Korrés, 1977: 93.

²⁶ En los Museos Vaticanos se encuentra una copia en mármol del original griego, perdido, de Fidias.

Farnese, el *Meleagro de Escopas* (2 versiones), la *Grande Ercolanese*²⁷ de Dresde y el *Sátiro vertiendo vino* de Praxíteles. El jardín que rodea por tres partes a la casa, con una extensión de 800 m², era un verdadero vergel en el centro de la ciudad (hoy acoge una agradable cafetería); al mozo encargado de la caballeriza y al jardinero Schliemann los llamaba Calcante y Príapo, respectivamente, siguiendo el hábito del arqueólogo de poner nombres mitológicos a sus allegados y empleados.

Son interesantes también los relieves de esfinges de la puerta de entrada y de las verjas delanteras de hierro [fig. 6] (realizadas en el Pireo), un motivo decorativo muy difundido en el arte geométrico y arcaico griego²⁸; debajo de las esfinges se hallan esvásticas (cruz en ángulo), símbolo del sol en rotación, que estuvo muy difundido desde el Neolítico en las manifestaciones artísticas de Europa y Anatolia; sólo con el nacionalsocialismo a principios del siglo XX este símbolo adquiere un tinte político.

Los mosaicos del suelo [fig. 7], realizados por italianos (de Livorno) –por 20.221 dracmas– están inspirados en las excavaciones de Schliemann. El mosaico de la planta baja, en la zona de museo, consta de 36 pesas de telar; en el de la escalera se representan objetos hallados en Micenas. En general, reproducen las pavimentaciones encontradas en las excavaciones arqueológicas, en las que dominan las composiciones geométricas, como la esvástica, o animales, como las mariposas o los pulpos.

3. PRIMERA PLANTA

En general, los techos de las distintas salas de la casa muestran composiciones geométricas o arquitectónicas muy ricas, dentro de las que se encuadran las escenas figurativas. Los techos de la planta baja o almacén también están decorados, aunque con menos lujo (apenas figuras de cupidos tocando diversos instrumentos o disparando el arco) que los de las dos restantes plantas.

3.1. VESTÍBULO

Pintado en blanco con refinada decoración a base de guirnaldas, nikes y cupidos, muestra en el centro del techo el tema famoso de *Apolo en su carro precedido por la Aurora* [fig. 8], inspirado en el homónimo fresco que Guido Reni (1613-1614)

²⁷ Mujer de pie, vestida con túnica y manto, en el que resguarda su mano izquierda. Se encontró en Herculano.

²⁸ Esta imagen era también usada en el arte masónico, y, de hecho, se cree que Schliemann estaba inscrito en la Logia de Atenas, fundada en 1867; no obstante, la lista de inscritos se perdió durante la Segunda Guerra Mundial. Según esta asociación, los tres principios por los que se rige el mundo son: la fuerza a través de la leona, la belleza a través de la mujer y las alas, que dan la sabiduría.



pintó en el Palacio Pallavicini Rospigliosi de Roma. Destacan también las elegantes columnas jónicas pareadas y un pequeño techo geométrico.

3.2. CORREDOR

Tras una puerta acristalada se entra al corredor, pintado en amarillo, con un ábside al final, que tiene la función de distribuir las salas principales: el comedor, a la izquierda, y la sala de recepciones, a la derecha. El techo se compone de tres paneles con idéntica estructura geométrica: jóvenes sentadas jugando con perros (en los ángulos), candelabros coronados de nikes y las habituales esvásticas [fig. 9]. En las paredes aparecen los dos anagramas de Schliemann. El cotejo entre el fresco del corredor, reproducido en la obra de la Accademia Ercolanense (1796, lámina 44) y otro recogido por Zahn (1828: 22) [fig. 10] nos confirma la dependencia pompeyana de los distintos techos geométricos de la casa.

3.3. COMEDOR

El techo del comedor se compone de decoraciones vegetales, jóvenes jugando con cupidos (ángulos), dos recuadros con cerámicas de las excavaciones y un espacio absidal con naturalezas muertas (pájaros, frutas, peces y langostas), que aluden a la función de la sala. En las paredes del ábside, de color azul como el resto de la sala, se representan tres nikes que coronan candelabros y dos figuras femeninas volátiles²⁹ de estilo pompeyano: una sostiene una bandeja con pequeños cuencos y otra [fig. 11], sendos manojo de flores en mano y regazo. Esta última es copia exacta de un dibujo de Zahn (1828: 76), sólo que invertida [fig. 12]. Encima de la chimenea descansa una copia de una metopa hallada por Schliemann en el templo de Atenea de Troya (la original se conserva en el Museo de Pérgamo de Berlín), que representa a *Helios saliendo del mar*. Durante las cenas y las comidas un criado leía en griego pasajes de la *Ilíada* y la *Odisea*; a esta ceremonia el arqueólogo la llamaba «música» (Deuel, 1977). Una puerta del comedor comunica con la escalera que llevaba directamente a la cocina, situada en la planta baja.

3.4. SALAS DE INVITADOS (1)

En la parte sur de esta planta, a través del pasillo central, se accede a tres salas dedicadas al esparcimiento y a la charla de los invitados. En la primera se reproducen

²⁹ Similares a las danzarinás de la Villa de Cicerón. Cf. Ciardiello, 2000.

dos frescos de la *Casa del Naviglio* (VI 10, 11³⁰) de Pompeya en dos grandes recuadros azules, que hacen *pendant*, enmarcados por arquitecturas fingidas que están coronadas por centauros sujetando guirnaldas: *Ceres* [fig. 13] y *Baco* [fig. 14] en sus respectivos tronos. La diosa de la agricultura sujetaba con la mano izquierda una gran antorcha y en la derecha, un manojo de espigas; delante tiene una canasta con frutas. El dios del vino, por su parte, sujetaba con la mano izquierda un gran tirso y en la derecha, una jarra de vino. La asociación de estos dos personajes mitológicos no es casual –al menos, en el propósito de los fresquistas originales–, pues ambos son divinidades ctónicas y de la fertilidad y su presencia en la decoración de una casa trataría de propiciar el bienestar y la prosperidad para sus propietarios (Scapini, 2016: 76-86). A los ritos dionisíacos, en particular, aluden otras figuras de la casa: las ménades o bacantes, que están repartidas entre la tercera sala de invitados de la primera planta y el despacho de invierno de la segunda planta. Los dos recuadros que estamos examinando están directamente inspirados en un dibujo –sólo que invertido– (nº 50) de la obra de los hermanos Niccolini³¹ [figs. 15-16].

La segunda sala de invitados, comunicada con la anterior, es más pequeña y sus paredes están pintadas en el típico color rojo pompeyano con pequeñas figuras de cupidos jugando y soldados armados (una podría representar a Ares).

3.5. SALA DE RECEPCIONES

Se pasa ahora al llamado salón de las Hespérides, cuya entrada principal se halla a la derecha del pasillo-corredor, citado antes. Como decíamos en el artículo anterior, en su día –después sería sala de la Corte Suprema o de Casación– era utilizado para las recepciones y como escenario de baile (todos los jueves por la tarde). Haciéndose eco de la antigua hospitalidad de los griegos, dos sirvientes, Belerofonte y Telamón, recibían a los huéspedes (políticos, académicos, artistas, diplomáticos, de todo el mundo) en la reja que da a la calle. Schliemann les hablaba en griego homérico, que prefería al griego actual; a quien no lo entendía le hablaba en su idioma natal (Chamorro González, 1973: 138; Deuel, 1977). La casa de Schliemann se convirtió en el centro cultural más importante de la Atenas de su época.

Esta sala contiene la decoración más sugestiva de la casa. El techo se compone de ocho grandes recuadros, en los que se representan a cupidos o erotes ocupados en trabajos propios de un arqueólogo [figs. 17-18]: leer, excavar, dibujar, interpretar inscripciones, transportar objetos. Estos recuadros parecerían un trasunto, actualizado, de un friso de la *Casa dei Vettii* de Pompeya, en el que aparecen varios cupidos trabajando el oro y creando joyas, si no fuera porque la citada casa fue descubierta

³⁰ Tradicionalmente se identifican las casas por tres números: el de la *regio* (en romano), el de la *insula* y el de la *domus* o entrada concreta en la *insula*.

³¹ En otro dibujo (nº 81) se incluye también a dos divinidades, *Júpiter* y *Juno* en este caso, cuyos originales pompeyanos están hoy perdidos.

entre 1894 y 1895. En las esquinas, cupidos con objetos hallados en las excavaciones (tablilla, escultura, jarrón, espada y corona). El recuadro alargado que da a la calle se refiere a Troya y el interior, a Micenas, como indica la máscara de Agamenón sostenida por un cupido. Probablemente los cupidos que aparecen en un recuadro [fig. 17] estudiando libros son una alusión velada a Schliemann, esposa e hijos. Entre los cupidos se advierten unos anteojos, que aludirían igualmente a los que Schliemann utilizaba [fig. 18]. El mosaico del suelo, obra del mismo artista de Livorno señalado antes, está compuesto por 74 medallones con vasos y joyas de oro encontradas en las excavaciones de Troya y Micenas.

3.6. SALA DE INVITADOS (3)

La sala de recepciones comunica con otra sala, más pequeña, dedicada también a los invitados, la tercera en este caso. Las paredes están pintadas, sobre fondo azul, con figuras femeninas en vuelo, de color sepia, en el centro de grandes paneles, según la moda pompeyana. En los cuatro primeros volúmenes, dedicados a la pintura, de *Le antichità di Ercolano esposte* aparecen numerosas figuras femeninas de este tipo, pero la iconografía de las figuras de esta sala es interpretada libremente³². Una está ataviada como bacante, con un tirso en una mano y una especie de pandereta en la otra [fig. 19] y es una reproducción casi exacta de un fresco [fig. 20] de la Villa de Cicerón (exterior de la Puerta de Herculano: SO 6, 15a; Museo Arqueológico Nacional de Nápoles), sólo que monocroma (Ciardiello, 2019). Otra porta un manojo de espigas y hoz; una tercera, una rama seca en una mano y flores en la otra. Parecen representaciones de las estaciones³³: el Otoño, el Verano y la Primavera (faltaría el Invierno), respectivamente, pero la iconografía de la primera no resulta muy convincente por la ausencia de pámpanos. A ellas se añaden dos grupos formados por tres figuras entrelazadas cada uno, de clara ambientación báquica, especialmente el que presenta a un joven coronado de hiedra y flanqueado por dos bacantes (una con tirso y otra con copa).

Finalmente, se llega de nuevo al rellano a través de una pequeña habitación, hoy con la función de tienda-librería, que probablemente estaría reservada en su origen para el portero de la casa.

4. SEGUNDA PLANTA

Las escaleras [fig. 21] que conducen a la planta superior, al igual que el corredor, están recubiertas de grutescos, además de las sentencias griegas, ya estudiadas.

³² Más ajustadas a las originales son las que decoran una sala del Banco de Agricultura de Atenas, de la misma calle Universidad (nº 23), pintadas en torno a 1884.

³³ Al menos, su presencia está clara, junto a los elementos, en las paredes de las dos logias de la casa.

El techo del rellano está decorado con una estructura geométrica en cuyo centro se dispone una *Bacante*, coronada de hiedra y portando un tirso y un plato de libación (φιάλη). El siguiente techo, el del corredor central, presenta dos composiciones geométricas muy elegantes; en el centro de una aparece un *Centauro jugando con una cuerda* y en el centro de la otra, un *Grifo* (cuerpo de león alado y cabeza de águila). La primera puerta a la izquierda del pasillo-corredor da acceso al único baño de la planta, cuyo techo está decorado simplemente con trazos geométricos.

4.1. DORMITORIOS

El dormitorio de los propietarios de la casa, situado a la izquierda del corredor, comunica con una escalera que lleva al jardín y con el dormitorio del hijo. Las paredes están pintadas en rojo y el techo da la impresión de estar a medio decorar, pues apenas contiene un gran tondo azul central sin figuras, flanqueado con motivos de dragones alados entre guirnaldas. Los dormitorios de los niños están comunicados entre sí y con otra pequeña sala que serviría para su recreo, que, a su vez, comunicaba con el despacho de invierno. El techo del dormitorio de Agamenón [fig. 22] está decorado en el tondo central con la escena de *El rapto de Ganimedes*: un Ganimedes de corta edad –probable alusión a su hijo– es transportado por el cielo entre las garras del águila (Zeus); alrededor se representan cuatro cerámicas de las excavaciones de Troya y cuatro mariposas, símbolo del alma, que es lo que, en realidad, simboliza este mito: el rapto del alma por parte de Dios. Los distintos libros que pudo manejar el pintor de la casa no recogen ninguna ilustración de *El rapto de Ganimedes*; de las cinco pinturas sobre este mito descubiertas en Pompeya entre 1822 y 1877 (Hodske, 2007: 231-232), cuatro se han perdido, siendo en todas ellas la iconografía (un joven recostado sobre una roca) muy diferente a la adoptada por Šubic, que es más dependiente de los mosaicos romanos y de la pintura moderna. Las paredes de la habitación están pintadas de azul y carecen de decoración figurada.

Las paredes del dormitorio de Andrómaca, una sala de menor tamaño, están pintadas, sobre fondo naranja, con vistas de los lugares excavados por Schliemann. El techo está repleto de pequeñas figuras geométricas, como la esvástica, que hemos visto que aparece también en los mosaicos. La sala de recreo de ambos niños imita el estilo pompeyano en las paredes –en concreto, recuerda a la *Casa Fullonica*–, en las que se reproducen objetos de metal hallados en las excavaciones; en un panel se representa la cabeza de Medusa. El techo, de sofisticada estructura geométrica, presenta en el recuadro central una especie de grifo o dragón.

4.2. DESPACHO DE INVIERNO

Las salas de trabajo eran tres: una biblioteca (la más grande, que da a la logia exterior) flanqueada por dos despachos, uno para el invierno y otro para el verano. Las paredes del despacho de invierno, de color verde, están nuevamente cubiertas con figuras femeninas volátiles con vaporosos vestidos, en esta ocasión de color. Se

representan seis escenas; cinco son de ambiente báquico (en trío, en pareja o en solitario): *Baco, coronado de hiedra y tirso en la mano, es atendido por dos bacantes*, *Un niño, acompañado de otras dos bacantes, está tocando los platillos*; *Dos jóvenes (o ninfas) portan flores*, *Una nike haciendo una libación*; *Una bacante con tirso y plato de libación* (φυάλη). Y otra, protagonizada por el dios del viento del oeste, *Céfiro sujetando entre las manos un gran cuerno de la abundancia colmado de flores* [fig. 23]. Esta última escena está inspirada en un fresco situado en el atrio de la *Casa di Naviglio* y en su correspondiente ilustración de los libros modernos, con la diferencia de que en la casa de Schliemann Céfiro no lleva a hombros a Afrodita Urania³⁴ [fig. 24]; esta innovación iconográfica, por tanto, se debe exclusivamente a Subic. El techo, similar al de la sala con vistas arqueológicas, simula ser un *velarium*.

4.3. BIBLIOTECA

El techo de la biblioteca muestra una refinada composición geométrica simulando un *velarium* y las paredes, de rojo pompeyano, solo contienen inscripciones. Los muebles (17 en total) que ocupaban tanto la biblioteca como los dos despachos se encuentran hoy en la Galería Municipal de Arte de Larisa (colección de Georgios Katsigra), como hemos indicado en la nota a pie de página nº 14: los pies de una mesa son de leones alados; las sillas, por su parte, tienen decoraciones en hierro de lechuzas –símbolo de Atenas– y de brotes de acanto, realizadas por los mismos artistas que hicieron las puertas y verjas.

4.4. DESPACHO DE VERANO

Conectado también con la biblioteca se encuentra el despacho de verano, otra sala de estilo pompeyano. Es la más completa en decoración mitológica tanto en el techo como en las paredes. El techo presenta un tondo con *El triunfo de Afrodita* [fig. 25], basado en una escena de una pared de la *Casa di Arianna o dei Capitelli colorati* (VIII 4, 31), que aparece reproducida en la obra de Niccolini (1854, litografía 4) [fig. 26] y en la de Cerillo (1886, litografía 4); la escena original, que es cuadrada, aquí se convierte en un tondo; los colores son también diferentes. La diosa atraviesa el mar sentada sobre un animal marino, acompañada de un tritón, una nereida y tres cupidos, que despliegan un manto rojo a sus espaldas, al estilo de las tradicionales representaciones de la diosa. Pero esta escena también podría interpretarse como *El triunfo de Galatea*, que tiene una iconografía muy similar. La escena central

³⁴ Otra escena de este atrio pompeyano presenta a la diosa Victoria portando en hombros también a un dios, probablemente Apolo.

—sólo en la casa de Schliemann— está flanqueada por dos recuadros laterales, protagonizados por dos cupidos cada uno; en un caso están hojeando un libro, en el otro portan antorcha y cuerno de la abundancia. En los pequeños recuadros que rodean la estructura del techo se representan vasos (*άγγεια*) de las excavaciones de Troya y Micenas (1870-1873).

Las paredes están decoradas con seis escenas pintadas sobre fondo azul: una *Victoria alada* (Νίκη), encima de la chimenea, portando escudo y lanza en pleno vuelo [fig. 27], que es una fiel reproducción de una litografía de Niccolini (1854, lámina 2) [fig. 28], basada, a su vez, en un original pompeyano de la *Casa di Vedio Sirico* (VII 1, 47), y cinco pequeños recuadros rectangulares [figs. 29, 31, 33, 35, 37].

Los recuadros reproducen con gran fidelidad otros tantos frescos pompeyanos, que se conservan hoy en el Museo Arqueológico de Nápoles:

- 1) *Bodas de Zeus y Hera* [fig. 29], escena basada en un recuadro del atrio de la *Casa del Poeta trágico*³⁵ (VI 8, 5). La escena podría evocar también el momento en que Hera seduce a Zeus en el monte Ida, descrito en la *Ilíada* (XIV 292-346). La diosa intenta distraer a su marido para permitir que los griegos, que estaban acorralados desde que Aquiles se retiró a su tienda, ganen ventaja en la guerra de Troya; le ayuda Afrodita, prestándole su ceñidor. Zeus, coronado de hojas de roble, permanece sentado semicubierto con un manto violáceo, calzado con sandalias de tachuelas doradas, sujetando el cetro —como único atributo identificativo— en la mano izquierda y extendiendo su derecha a Hera, que aparece vestida con un peplo sujeto a la cintura con un cinturón —que no es el que le prestó Afrodita, pues esta le dijo que lo guardara en su seno—. La novedad iconográfica más importante del fresco —original³⁶ y copias— respecto al texto homérico es que se muestra a la mensajera Iris, alada y vestida de verde, detrás de Hera. La columna con los leones sobre la cornisa y las flautas y címbalos, suspendidos y atados con una banda son una alusión al monte Ida, célebre por las orgías de la diosa Cibeles, cuyo carro era tirado por leones; los tres niños sentados a los pies de Zeus serían, por tanto, los curetes, asociados también a Cibeles y a la crianza de Zeus. El pintor Šubic sigue muy de cerca una litografía en color de la obra de Niccolini [fig. 30], que encontramos también, pero en dibujo, en la obra de Barré (1839-1840), lámina 70, vol. II, 216-221).
- 2) *Orfeo tocando la lira en una cueva rodeado de animales* [fig. 31], escena tomada de un recuadro de una pared de la *Casa di Orfeo o Vesonius Primus* (VI 14, 20), que aparece reproducida en las obras de Niccolini (1854, lámina 74) y de Presuhn (1877, lámina 23) [fig. 32]. Respecto del original, el fresco de la casa de Schliemann es mucho más reducido: se ha seleccionado la parte central de un paisaje, en la que Orfeo está tocando la lira rodeado de animales (león, pantera, jabalí, liebre, ciervo y dos aves).
- 3) *Eneas herido tras luchar contra Turno es curado por el médico Yápige*³⁷ [fig. 33], escena basada en un recuadro de una pared de la *Casa di Vedio Sirico*, e inspirada

³⁵ De esta casa proceden frescos tan conocidos como *El sacrificio de Ifigenia*, *Briseida le es arrebatada a Aquiles* o *Actores ensayando*. En su mayor parte representan escenas homéricas.

³⁶ La franja central, que afecta a la cabeza de Zeus, está deteriorada.



en un pasaje de la *Eneida* (xii 383-424). Aparece reproducida en las obras de Niccolini (1854, lámina 2) y en la de Cerillo (1886, lámina 2) [fig. 34]. El héroe, además de por el médico, está acompañado de su madre Venus, que le trae hierbas medicinales, de su hijo Ascanio, que llora y le sirve como apoyo, y de tres guerreros armados (uno con escudo).

- 4) *Diana y Acteón* [fig. 35], escena procedente de la *Casa di Sallustio o Acteone* (vi 2, 6), a la que da su nombre, que se encuentra reproducida en la obra de la Accademia Ercolanense (1796-1808, lámina 57, en blanco y negro) y en las de Niccolini (1854, lámina 13) [fig. 36] y Cerillo (1886, lámina 13). Desafortunadamente el fresco fue destruido durante un ataque angloamericano en 1943³⁸. Se representan los dos momentos más importantes de esta historia: al fondo, el desafortunado Acteón contemplando a la diosa Diana desnuda y, en primer plano, a la derecha, el mismo joven transformándose en ciervo, como indican los cuernos, y siendo atacado por dos de sus perros, después de que Diana, aún desnuda, le haya arrojado agua con la mano; detrás de la diosa se encuentran algunos de sus atributos: aljaba, dos flechas, corona, un vestido y, más adelante, un vaso conteniendo el ungüento para untarse después del baño.
- 5) *Aquiles en la corte de Licomedes en Esciros* [fig. 37], escena tomada de un recuadro de la *Casa dei Dioscuri o di Castore e Polluce*³⁹ (vi 9, 6-7), reproducida en las litografías de Raoul-Rochette (1848) [fig. 38] y Niccolini (1854), fuentes directas de Šubic. Esta escena la encontramos también, pero en dibujo, en la obra de Barré (1839-1840⁴⁰). Respecto al original, faltaría en la decoración del escudo que sujetaba Aquiles la escena del mismo Aquiles y el centauro Quirón; sí aparecen, en cambio, en el suelo el casco, la pátera y el enócoe de la pintura original. Los colores de las túnicas de los personajes, de tonos más vivos, son innovación de Šubic. El héroe, que estaba disfrazado de mujer, es descubierto por Diomedes y Ulises, cuando coge la espada y el escudo, que estaban escondidos entre los regalos ofrecidos por estos dos griegos a las hijas del rey; Aquiles se ve, pues, obligado a ir a la guerra de Troya. En segundo plano aparecen el rey Licomedes, que asiste inerme a la escena, y su hija Deidamía, la prometida de Aquiles, que asustada se retrae levantando un brazo detrás de su cabeza; más al fondo, dos soldados armados con escudos y yelmos.

4.5. GABINETE

A las tres salas de estudio mencionadas habría que añadir un gabinete o pequeño estudio (al estilo del *studiolino* propio de los palacios renacentistas italianos), que conduce directamente al vestíbulo. Tendría la función de almacenar libros y objetos

³⁷ Llamado también Lálix.

³⁸ Los aliados, creyendo erróneamente que había tropas alemanas escondidas entre las ruinas, bombardearon Pompeya el 24 de agosto (el mismo día en que se supone que se produjo la erupción del Vesubio, aunque ahora esta se pospone al 24 de octubre) y desde el 13 al 26 de septiembre. El propio director de las excavaciones, Amedeo Maiuri, resultó herido en una pierna (Berry, 2009: 60-61).

³⁹ De esta casa procede también otro fresco muy conocido, *Medea con sus hijos*.

⁴⁰ Lámina 95 en *Herculano et Pompéi*, vol. III, 9-12.

personales de Schliemann. En las paredes, sobre fondo naranja, al igual que en el dormitorio de su hija, se representan vistas de sus excavaciones, como la *Puerta de los Leones*, la *Tumba de Clitemnestra*, el *Círculo de tumbas de Micenas*, las *Murallas de Troya* o la *Acrópolis de Tirinto*.

4.6. LOGIAS

Uno de los elementos arquitectónicos más característicos de la casa de Schliemann son las logias florentinas de la primera y segunda plantas, desde donde se puede ver la Acrópolis. Nos recuerdan al Teatro de Apolo de Patras, realizado también por el arquitecto de la casa, Ziller, entre 1871 y 1872, y a la Villa Rosa de Dresde, que, como hemos dicho al principio, sirvió de modelo al citado arquitecto y causó la admiración de Schliemann. Sobre un fondo rojo pompeyano, junto a representaciones de nuevos hallazgos de Troya y Micenas y recuadros de mariposas y caras femeninas coronadas de flores, se disponen en grandes recuadros ovalados ocho musas (faltaría Calíope, la musa de la poesía épica), sin la presencia de Apolo. En la primera planta: *Urania* (con bola del mundo), *Erato* (con lira), *Terpsícore* (con arpa) y *Polimnia* (con estilo y manuscrito enrollado). En la segunda planta: *Melpómene* (con máscara trágica y puñal), *Euterpe* (con doble flauta), *Clío* (con punzón y tablilla) y *Talía* (con báculo y máscara cómica) [fig. 39]. Además, en las paredes, en grandes recuadros verticales de color azul, se representan otras tantas figuras femeninas, en menor tamaño; las de la primera planta las identificamos como las estaciones; las de la segunda, como los elementos. En general, las figuras femeninas representadas en las logias están inspiradas en los grabados contenidos en el libro de *Le antichità di Ercolano esposte* (Napoli, 1757-1792) [fig. 40], aunque las últimas decisiones iconográficas corresponden al pintor de la casa, Šubic, como apreciamos en el caso de la musa *Talía*.

5. CONCLUSIONES

Este trabajo, junto al aparecido en *Fortunatae 41 (2025)*, ha pretendido cubrir un vacío bibliográfico dentro del apartado de la pervivencia del mundo clásico en la decoración de las mansiones y palacios de la Grecia moderna o neoclásica. La casa de Schliemann en Atenas es quizás el ejemplo más representativo de las nuevas tendencias artísticas que se instalan en Grecia a partir de su liberación del imperio otomano.

En el artículo anterior comprobamos, a través de las inscripciones, el buen conocimiento que tenía Heinrich Schliemann de la lengua y la cultura griegas. En este, del mismo modo, el arqueólogo demuestra estar al tanto de los movimientos artísticos del momento, que tratará de implantar en su casa de Atenas. Se interesa especialmente por la pintura pompeyana, que, en realidad, era una réplica de la pintura griega antigua, por lo que Schliemann está siendo coherente con su pasión y fidelidad por la Antigua Grecia, que de forma literal está también presente en diversos ámbitos de la casa: en las vistas de yacimientos arqueológicos (dormitorio de Andrómaca y gabinete de la segunda planta), en los mosaicos del suelo (reproducciones

de los hallazgos de las excavaciones de Micenas y Troya), en las esculturas que coronaban el edificio (copias de originales griegos) y, cómo no, en la temática de las pinturas, la mitología griega –y en parte latina–, que protagoniza las 35 escenas figurativas de la casa (sin contar esfinges, sirenas, centauros, cupidos y demás elementos compositivos de los grutescos) y al mismo tiempo los relieves del friso que rodea la tumba de Schliemann (Korrés, 1981), su otra y definitiva casa, que él mismo se encargó de diseñar.

En cuanto a la labor del pintor Šubic hay que señalar que fue meticulosa y ajustada a la funcionalidad del edificio. No se trataba de reproducir el esquema de una casa pompeyana, al estilo del *Pompeianum* de Aschaffenburg, sino de acomodar su decoración interior a los techos y paredes de una casa ya totalmente neoclásica, habilitada no como museo sino como vivienda privada. El pintor reproduce con gran fidelidad –no tenemos constancia de que visitara personalmente las excavaciones de Pompeya o Herculano– las ilustraciones que contenían los diferentes repertorios de hallazgos que se iban publicando desde décadas antes –sobre todo, los de Zahn (1828-1852) y Niccolini (1854)–; en ocasiones altera el fresco original, eliminando algún personaje (Afrodita en el caso de *Céfiro*) o el aparato escenográfico que lo rodea (*Eneas curado por Yápige*); en ocasiones, en fin, se muestra completamente original (*El rapto de Ganimedes*).

RECIBIDO: junio 2025; ACEPTADO: julio 2025.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACCADEMIA ERCOLANENSE (1796-1808): *Gli ornati delle pareti, ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame*, 3 vols., Stamperia Regale, Napoli.
- BARRÉ, M. L. (1839-1840): *Herculaneum et Pompéi. Recueil general des peintures, bronzes, mosaïques, etc., découverts jusqu'à ce jour, et reproduits d'après le Antichità di Ercolano, il Museo Borbonico et tous les ouvrages analogues, augmenté de sujets inédits gravés au trait sur cuivre par H. ROUX AINÉ et accompagné de un texte explicative par M. L. BARRÉ. Peintures, première série: décoration architecturales. Peintures, deuxième série: compositions de plusieurs figures. Peintures, deuxième et cinquième series; tableaux, paysages... , 8 vols.*, Paris [reed. Librairie de Firmin-Didot et Cie., 1875].
- BARRÉ, M. L. (1841): *Ercolano e Pompei. Raccolta generale di pitture, bronzi, mosaici, ec., fin ora scoperti e riprodotti dietro le Antichità di Ercolano, il Museo Borbonico e le opere tutte pubblicate fin qui; accresciute da tavole inedite con illustrazioni. Prima traduzione veneta. Pitture, I.^a serie: decorazioni architettoniche. Pitture, II.^a serie: composizione di molte figure, parte prima. Pitture, II.^a serie parte II^a e V^a serie: quadri, paesaggi..., 8 vols.*, Venezia coi tipi di Giuseppe Antonelli ed., premiato con medaglie d'oro [reed. Napoli, 1871].
- BASSALDARE, I. (ed.) (2003): *Pompei. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- BERRY, J. (2009): *Pompeya*, Akal, Madrid.
- BEYEN, H. G. (1960): *Die pompejanische wanddekoration vom Zweiten bis zum Vierten Stil*, 2 vols., Martinus Nijhoff, Haag.
- BIRIS, C. (1966): *AI Αθήναι από του 19ον εις το 20ον αιώνα*, 2 vols., Καθίδρυμα πολεοδομίας και ιστορίας των Αθηνών [5^a ed. 2005, Μέλισσα], Αθήναι.
- BRAGANTINI, I. - SAMPAOLO, V. (eds.) (2009): *La pittura pompeiana*, Electa, Milano.
- BRETON, E. (1855): *Pompeia décrite et dessinée par Ernst Breton de la Société Impériale des Antiquaires de France, etc., Suivie d'une notice sur Herculaneum*, Gide et J. Baudry éditeurs, Paris.
- CERULLIIRELLI, G. (a cura di) (1999): *La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Jaca Book, Milano.
- CERILLO, E. (1886): *Dipinti murali scelti*, ed. Pasquale d'Amelio, Napoli.
- CHAMORRO GONZÁLEZ, M. (trad.) (1973): *Schliemann. Autobiografia*, Aguilar, Madrid.
- CIARDIELLO, R. (2019): «Influenza, ricezione e fortuna delle decorazioni dalla Villa di Cicerone a Pompei», *Rivista di Studi Pompeiani* 30: 79-90.
- CIARDIELLO, R. (2020): «*Disiecta membra*: frammenti pittorici dalla Villa di Cicerone a Pompei», P. GIULIERINI - A. CORALINI - V. SAMPAOLO (eds.), *Picta Fragmenta. La pittura vesuviana. Una rilettura*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 53-65.
- CONTICELLO, B. (ed.) (1990): *Rediscovering Pompeii* [cat. exp.], (New York 12 July - 15 September 1990), Roma.
- CULTRARO, M. (2018): *L'ultimo sogno dello scopritore di Troia. Heinrich Schliemann e l'Italia (1858-1890)*, Edizioni di storia e studi sociali, Ragusa.
- CURTIUS, L. (1972): *Die Wandmalerei Pompejis: Eine Einführung in ihr Verständnis*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York.
- DE CARO, S. (2003): *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Electa, Napoli.
- DE CAROLIS, E. (2000): *Dei ed eroi nella pittura pompeiana*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.

- DEUEL, L. (1977): *Memoirs of Heinrich Schliemann. A documentary portrait drawn from his autobiographical writings, letters and excavations reports*, Harper & Row, London.
- DÖHL, H. (1981): *Heinrich Schliemann. Mythos und Ärgernis*, Burcher, München.
- FORELLI, G. (1875): *La descrizione di Pompei*, Tipografia Italiana, Napoli.
- GIULIERINI, P. - CORALINI, A. - SAMPAOLO, V. (eds.) (2020): *Picta Fragmenta. La pittura vesuviana. Una rilettura*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- HELBIG, W. (1873 [reed. 2008]): *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- HIRSCH, E. (2012): «Deutsche Pompeiana vom Wörlitzer Landhaus bis zu Schliemanns Iliou Melathron», G. S. KORRÉS - N. KARADIMAS - G. FLOUDA (eds.), *Archaeology and Heinrich Schliemann. A Century After his Death. Assessments and Prospects. Myth, History, Science*, Athens, pp. 449-464.
- HODSKE, J. (2007): *Mythologische Bildthemen in der Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis*, Verlag Franz Philipp Rutzen, Ruhpolding und Mainz.
- KASIMATI, M. (2021): *Αναμνήσεις των Ερνστ Τσίλλερ*, ΕΣΤΙΑΣ, Αθήνα.
- KORRÉS, G. S. (1977): *Αναδρομά εις τον νεοκλασσικισμόν*, Εταιρείατων Φύλων του Λαού, τυπ. Φ. Τσιρώνης, Αθήναι.
- KORRÉS, G. S. (1981): «Das Mausoleum Heinrich Schliemanns», *Boreas (Münster)* (4): 133-173.
- KORRÉS, G. S. (1983): «Το Μαυσωλείο του Ερρίκου Σλήμαν στο Πρώτο Νεκροταφείο των Αθηνών», *Φιλολογική Πρωτοχρονία*: 343-350.
- KORRÉS, G. S. (1988): «Heinrich Schliemanns Iliou Melathron in Athen», *Das Altertum* 34: 164-173.
- KORRÉS, G. S. (1990): *Heinrich Schliemann. Ein Leben für die Wissenschaft*, Nikolai, Berlin.
- KORRÉS, G. S. - KARADIMAS, N. - FLOUDA, G. (eds.) (2012): *Archaeology and Heinrich Schliemann. A Century After his Death. Assessments and Prospects. Myth, History, Science*, Athens.
- KORRÉS, G. S. - TARANTOU, S. N. (1991): «Ιλίου Μέλαθρον: Το κλασικό δημουργήμα του Τσίλλερ», *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, Θεσσαλονίκη, pp. 943-981.
- Le antichità di Ercolano esposte* (1757-1792): [Tit. alt.: *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*] (8 vols.), Regia Stamperia, Napoli.
- MAU, A. (1882 [reimpr. 2018]): *Geschichte der decorative Wandmalerei in Pompeji*, G. Reimer, Berlin.
- MAU, A. (1899): *Pompeii. Its Life and Art*, New York.
- MAVRIKA, V. (2005): *Γραπτές διακοσμήσεις σε δημόσια & ιδιώτικά αρχιτεκτονήματα στην Αθήνα: 1832-1930* [Tesis doctoral], Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τίμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Αθήνα.
- MAZOIS, F. (1812), *Les ruines de Pompéi, dessinées et mesurées par F. Mazois pendant les années MDCCIX-MDCCCX-MDCCXI*, 4 vols., F. Didot, Paris.
- NAVARRETE ORCERA, A. R. (2025): «Inscripciones griegas en la decoración de la casa de Schliemann en Atenas», *Fortunatae* 41: 97-118. <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2025.41.05>.
- NICCOLINI, F. - NICCOLINI, F. (1854): *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, Napoli [en 1896 la obra fue completada por Antonio NICCOLINI, hijo de Felice]. [La editorial Taschen ha hecho una edición plurilingüe (alemán, francés e inglés) de esta obra (Köln, 2016), *Houses and Monuments of Pompeii. The complete plates*, a cargo de Valentin KOCKEL y Sebastian SCHÜTZE].

- OSANNA, M. - CARACCIOLI, M. T. - GALLO, L. (eds.) (2015): *Pompei e l'Europa. 1748-1943* [cat. exp.], (Napoli, 26 maggio-2 novembre 2015), Electa, Milano.
- PADERNI, P. (1871): *Raccolta de' piu belli ed interessanti dipinti, mosaici ed altri monumenti rinvenuti negli scavi di Ercolano, di Pompei, e di Stabia, che ammiransi nel Museo Nazionale*, Napoli.
- PAPPALARDO, U. (1994): «La scoperta di Pompei ed i suoi riflessi nella cultura europea», *Anales de Historia Antigua y Medieval de la Universidad de Buenos Aires* 27: 117-125.
- PAPPALARDO, U. (2020): «Ilíou Mélathron. La casa di Schliemann ad Atene», *Archeologia Viva* 203: 8-19.
- PAPPALARDO, U. et alii (2021): *Heinrich Schliemann a Napoli*, Francesco D'Amato editore, Salerno.
- PAPASTAMOS, D. (1973): *Eρνέστος Τσίλλερ: προσπάθεια μυνογραφίας, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών*, Αθήνα.
- PAPASTAMOS, D. (1981): *Zωγραφική 1930-40*, έκδ. Ασφαλιστικής Εταιρείας «Αστήρ», Αθήνα.
- PASQUALI, M. (a cura di) (1980): *Pompei e il recupero del classico*, Comune di Ancona, Galleria d'Arte Moderna, Ancona.
- PHILIPPIDIS, D. (2000): *Greek Design & Decoration. Three centuries of architectural style*, Melissa, Athens.
- PINO, L. (2006): *Ercolano e Pompei tra '700 e '800. Acquarelli, disegni, stampe e ricordi di viaggio*, Grimaldi & C. Editori, Napoli.
- POOLE, L. - POOLE, G. (1966): *One Passion, Two Lovers: The Story of Heinrich and Sophia Schliemann, Discoveries of Troy*, Crowell, New York.
- PORTELANOS, A. (2012): «Ιλίου Μέλαθρον. Η οικία του Ερρικού Σλήμαν, ένα έργο του Ερνέστου Τσίλλερ», G. S. KORRÉS - N. KARADIMAS - G. FLOUDA (eds.), *Archaeology and Heinrich Schliemann. A Century After his Death. Assessments and Prospects. Myth, History, Science*, Athens, pp. 449-464.
- PRAZ, M. (2003): *Gusto neoclassico*, Rizzoli, Milano.
- PRESUHN, E. (1877): *Die pompejanischen Wanddecorationen. Für Künstler und Kunstgewerbeschulen, sowie Freunde des Alterthums*, T. O. Weigel, Leipzig [reed. 1882].
- PUGLIESE CARRATELLI, G. (dir.) (1997-1999): *Pompei: pitture e mosaici*, 10 vols., Istituto della Encyclopedie Italiana, Roma.
- RANIERI PANETTA, M. (dir.) (2004): *Pompeya. Historia, vida y arte de la ciudad sepultada*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- RAOUL-ROCHETTE, D. (1846-1853): *Choix de peintures de Pompéi la plupart de sujet historique, lithographiées en couleur par M. ROUX et publiées avec l'explication archéologique de chaque peinture et une introduction sur l'histoire de la peinture chez les grecs et chez les romains par M. RAOUL-ROCHETTE*, Imprimerie Royale [reed. Adolphe Labitte, 1867], Paris.
- REINSBERG, C. - MEYNERSEN, F. (eds.) (2012): *Jenseits von Pompeji. Faszination und Reception*, actas del congreso del mismo nombre (Saarlandmuseum Saarbrücken, 21-23 Juni 2007), Mainz.
- ROMERO RECIO, M. - SALAS ÁLVAREZ, J. - BUITRAGO, L. (eds.) (2023): *Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en España y en América*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.
- RUGGIERO, M. (dir.) (1879): *Pompei e la regione sotterranea dal Vesuvio nell'anno LXXIX. Memorie e notizie pubblicate dall'uffizio tecnico degli scavi delle province meridionali*, Napoli.
- SCAPINI, M. (2016): *Le stanze di Dioniso. Contenuti rituali e committenti delle scene dionisiache domestiche tra Roma e Pompei*, anexo VI de la revista *Arys*, Madrid.
- SCHEFOLD, K. (1972): *La peinture pompéienne: Essai sur l'évolution de sa signification*, Latomus, Bruxelles.
- SCHLIEMANN, H. [presentación de Amedeo MAIURI] (1962): *Autobiografia di un archeologo alla ricerca del mondo omerico*, Schwarz, Milano.

- SOGLIANO, A. (1879): *Le pitture murali campane scoverte negli anni 1867-79*, F. Giannini, Napoli.
- THOMPSON, M. L. (1960): *Programmatic Painting in Pompeii: The Meaningful Combination of Mythological Pictures in Room Decoration*, Tesis doctoral, New York University [reimpr. University of Michigan, 1988].
- THOMPSON, M. L. (1960-1961): «The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity», *Marsyas* 9: 36-77.
- TURCZYNSKI, E. (2012): «Das Schliemann-Haus im Spiegel griechisch-deutscher Kulturbeziehungen», G. S. KORRÉS - N. KARADIMAS - G. FLOUDA (eds.), *Archaeology and Heinrich Schliemann. A Century After his Death. Assessments and Prospects. Myth, History, Science*, Athens, pp. 465-467.
- VV.AA. (1977): *Pompeii As Source and Inspiration: Reflections in Eighteenth and Nineteenth-Century Art*, Exhibition in the Museum Practice Program (April 7 - May 15, 1977), The University of Michigan Museum of Art Ann Arbor, Michigan.
- WERNER, P. (1970): *Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit*, Fink, München.
- ZAHN, W. (1828-1852): *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae nebst einigen Grundissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen*, 3 vols., G. Reimer, Berlin.
- ZILLER, E. (1881): «Η εν Αθήναις οικία του κ. Schliemann», *Δελτίον της Εστίας* (11 Ιαν. 1881): 1-2.

ANEXO FOTOGRÁFICO



Fig. 1. Sofía Engastrómenos.



Fig. 2. Antonio Navarrete, el autor del artículo y del reportaje fotográfico.

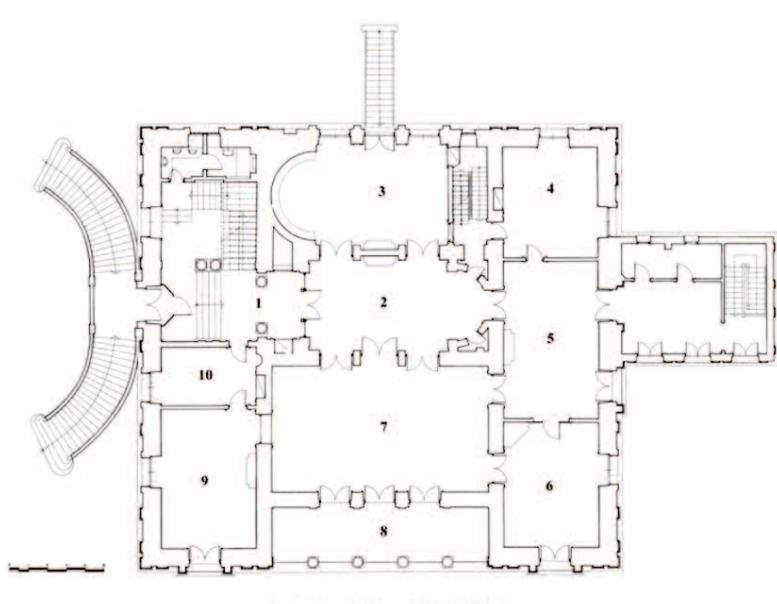


Fig. 3. Plano de la primera planta de la casa de Schliemann (según Portelanos, 2012: 453):
1. Vestíbulo; 2. Corredor; 3. Comedor; 4-6. Salas de invitados; 7. Sala de recepciones;
8. Logia; 9. Sala de invitados; 10. Portero.



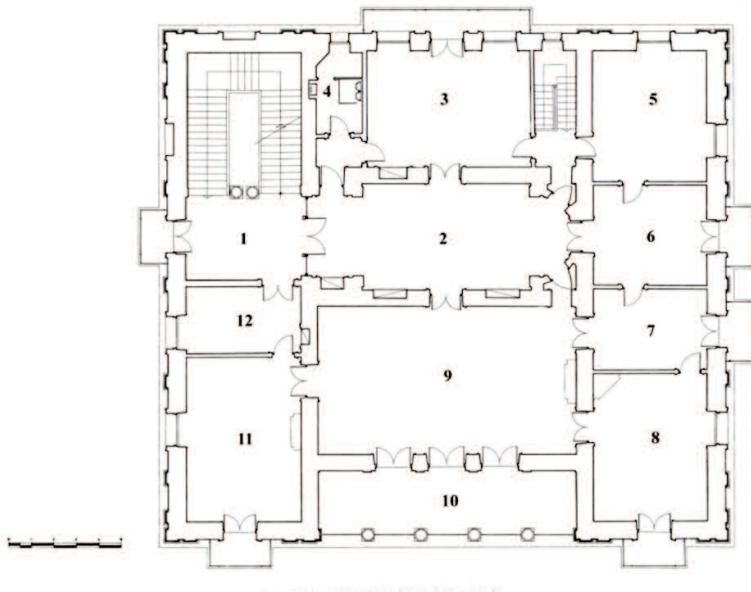


Fig. 4. Plano de la segunda planta de la casa de Schliemann (según Portelanos, 2012: 459):

1. Vestíbulo;
2. Corredor;
3. Dormitorio de Schliemann y Sofía;
4. Cuarto de baño;
5. Dormitorio de Agamenón;
6. Dormitorio de Andrómaca;
7. Sala de recreo;
8. Despacho de invierno;
9. Biblioteca;
10. Logia;
11. Despacho de verano;
12. Gabinete.

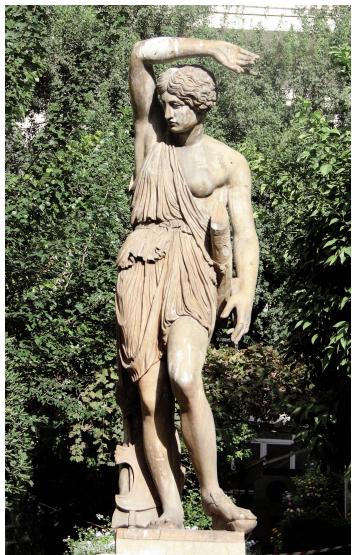


Fig. 5. *Amazona Mattei*, jardín, casa de Schliemann.



Fig. 6. *Esfinges*, puerta de entrada, casa de Schliemann.



Fig. 7. Mosaico del suelo, casa de Schliemann



Fig. 8. Apolo en su carro precedido por la Aurora,
techo del vestíbulo de entrada, casa de Schliemann.

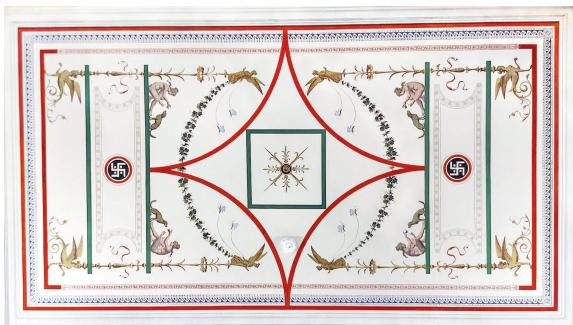


Fig. 9. Techo del pasillo–corredor,
casa de Schliemann.

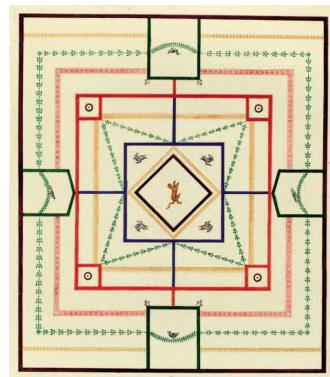


Fig. 10. Ilustración
de Zahn (1828: 22).



Fig. 11. Figura femenina portando flores,
comedor, casa de Schliemann.



Fig. 12. Figura femenina portando flores,
dibujo de Zahn (1828: 76).



Fig. 13. *Ceres en su trono*, sala de invitados, casa de Schliemann.



Fig. 14. *Baco en su trono*, sala de invitados, casa de Schliemann.



Fig. 15. *Ceres en su trono*, Pompeya, dibujo 50 de Niccolini, 1854.



Fig. 16. *Baco en su trono*, Pompeya, dibujo 50 de Niccolini, 1854.



Fig. 17. *Cupidos leyendo libros*, sala de recepciones, casa de Schliemann.



Fig. 18. *Cupidos en tareas de arqueólogo*, sala de recepciones, casa de Schliemann.



Fig. 19. *Bacante*, sala de invitados (2), casa de Schliemann.



Fig. 20. *Bacante*, Villa de Cicerón, Pompeya.



Fig. 21. Vista general de las escaleras.

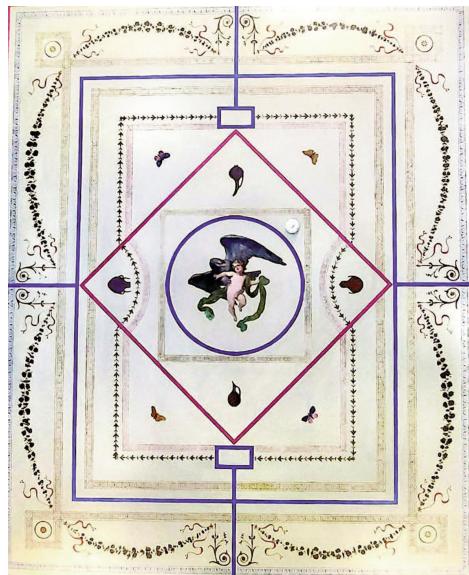


Fig. 22. Techo del dormitorio de Agamenón, casa de Schliemann.

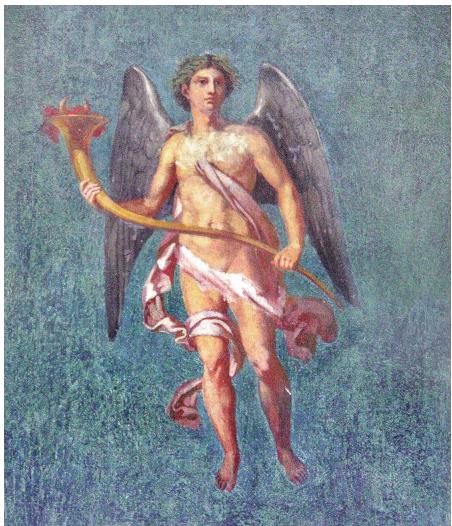


Fig. 23. *Céfiro*, despacho de invierno, casa de Schliemann.



Fig. 24. *Céfiro portando a Afrodita*, Pompeya, lámina 37 de Niccolini, 1854.



Fig. 25. *El triunfo de Galatea*, despacho de verano, casa de Schliemann.



Fig. 26. *El triunfo de Galatea*, Pompeya, litografía de Niccolini, 1854.



Fig. 27. *Victoria alada*, despacho de verano,
casa de Schliemann.



Fig. 28. *Victoria alada*, Pompeya,
litografía de Niccolini, 1854.

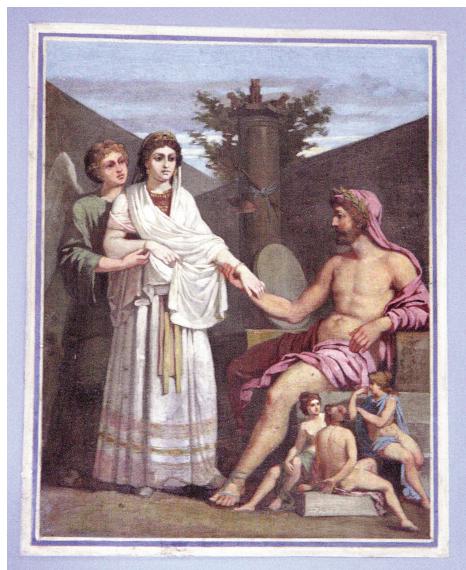


Fig. 29. *Bodas de Zeus y Hera*,
despacho de verano, casa de Schliemann.



Fig. 30. *Bodas de Zeus y Hera*, Pompeya,
litografía de Niccolini, 1854.

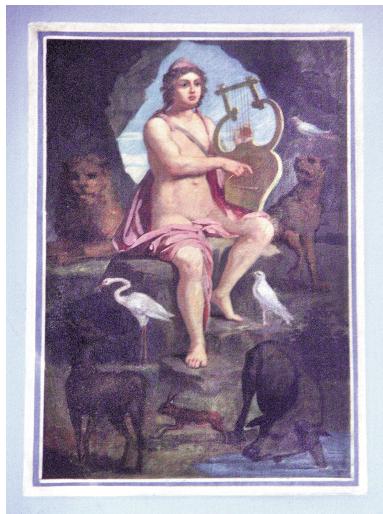


Fig. 31. *Orfeo*, despacho de verano,
casa de Schliemann.

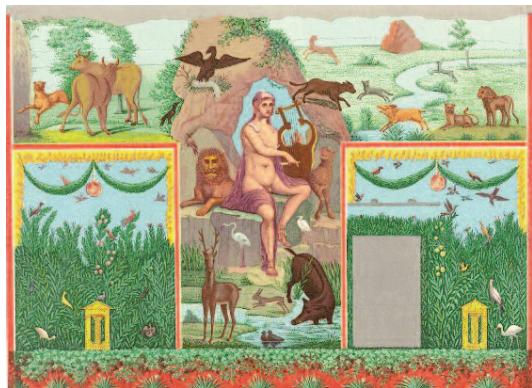


Fig. 32. *Orfeo*, Pompeya,
litografía de Preshuhn, 1877.

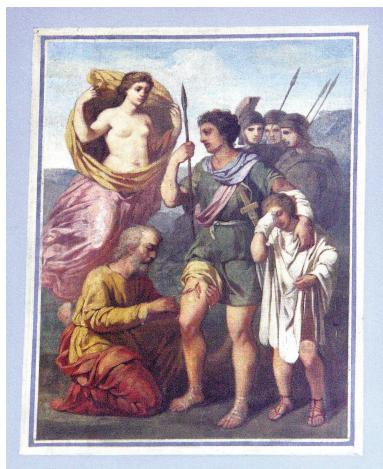


Fig. 33. *Eneas curado por Yápige*,
despacho de verano,
casa de Schliemann.

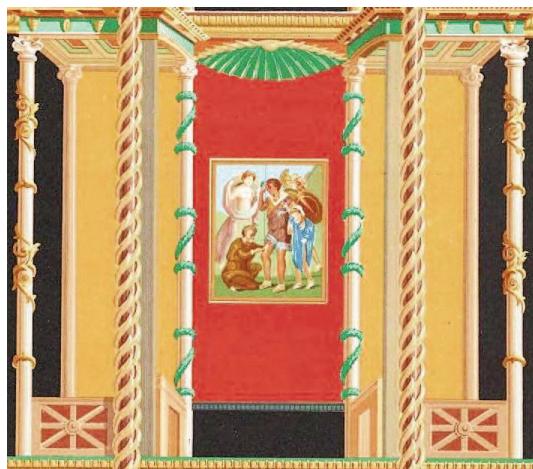


Fig. 34. *Eneas curado por Yápige*, Pompeya,
litografía de Cérrillo, 1886.

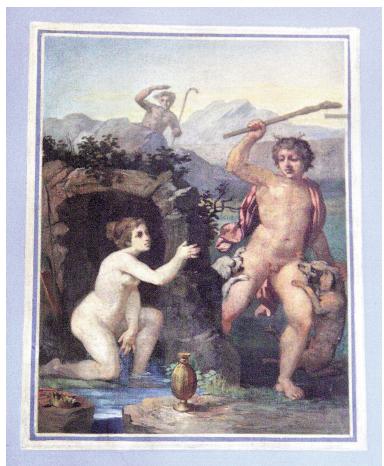


Fig. 35. *Artemis y Acteón*,
despacho de verano,
casa de Schliemann.



Fig. 36. *Artemis y Acteón*, Pompeya,
litografía de Niccolini, 1854.

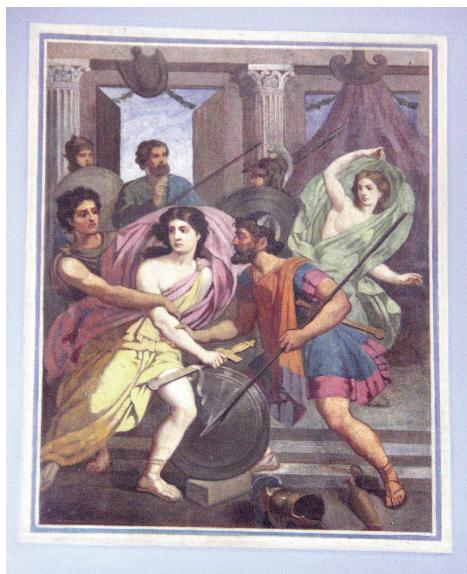


Fig. 37. *Aquiles en la corte de Licomedes*,
despacho de verano, casa de Schliemann.

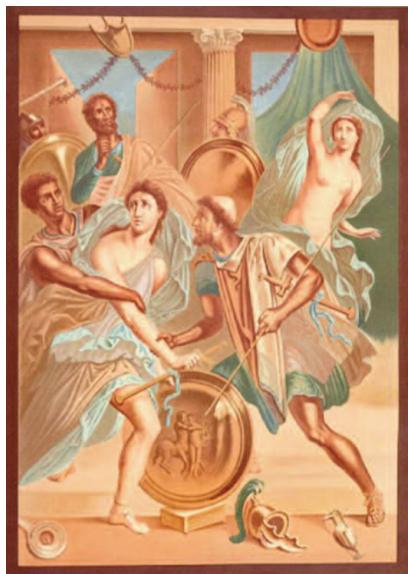


Fig. 38. *Aquiles en la corte de Licomedes*,
Pompeya, litografía de Raoul-Rochette, 1848.



Fig. 39. *Talia*, logia de la segunda planta,
casa de Schliemann.



Fig. 40. *Talia*, tavola III, p. 19, del tomo II
de *Le antichità di Ercolano*, 1757-1792.

LA CONTENCIÓN DE LOS ALCMEÓNIDAS, SEGÚN HERÓDOTO: LA BODA DE AGARISTA Y MEGACLES

Ángel Ruiz Pérez 

Universidad de Santiago de Compostela (España)

angel.ruiz@usc.es

RESUMEN

Se estudia en detalle el episodio del certamen de bodas organizado por el tirano Clístenes de Sición para su hija Agarista, que conservamos solamente en Heródoto (6.126-131). El resultado, con la victoria contra pronóstico de Megacles, miembro de la familia Alcmeónida, frente a otro ateniense, Hipoclidés, un contendiente en principio más destacado, se explica por el modo como Heródoto utiliza, en su modo de narrar el episodio, los términos referidos a la prudencia y contención, que considero que cuadran especialmente a Megacles. Para atribuirle esas cualidades distintivas, se realiza un análisis exhaustivo del término central de todo el episodio, el verbo κατέχω, clave de comprensión del conjunto, contextualizándolo en el estudio en profundidad de los aspectos históricos, literarios y folklóricos más definitorios del episodio, que no sería ni muy crítico con la tiranía ni con los Alcmeónidas.

PALABRAS CLAVE: Heródoto, tiranos griegos, literatura e historia, simposios, tradición y literatura.

THE RESTRAINT OF THE ALCMAEONIDS, ACCORDING TO HERODOTUS:
THE WEDDING OF AGARISTE AND MEGACLES

97

FORTVNATAE, N° 42; 2025 (2), PP. 97-113

ABSTRACT

The episode of the wedding contest organized by the tyrant Cleisthenes of Sicyon for his daughter Agariste, that we only preserve thanks to Herodotus (6.126-131), is studied in detail. The result, with the against-the-odds victory of Megacles, a member of the Alcmaeonid family, against Hippoclidés, the Athenian who was in principle the most prominent contender, is explained by the way in which Herodotus uses, in his way of narrating the episode, the terms referring to prudence and restraint, which I consider to be especially appropriate for Megacles. To attribute these distinctive qualities, an exhaustive analysis is carried out of the key term of the entire episode, κατέχω, fundamental to understanding it, in the context of an in-depth study of the most defining historical, literary and folkloric aspects of the episode, which does not appear to be very critical of tyranny nor of the Alcmaeonids.

KEYWORDS: Herodotus, Greek tyrants, literature and history, symposium, folklore and literature.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2025.42.05>

FORTVNATAE, N° 42; 2025 (2), pp. 97-113; ISSN: e-2530-8343

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



En este trabajo se estudia el relato que hace Heródoto del concurso de pretendientes organizado por el tirano Clístenes de Sición para su hija Agarista, en el que creemos que focaliza el resultado en torno a una cualidad concreta, la contención de Megacles, miembro de la familia de los Alcmeónidas, frente a la actitud desinhibida de su principal rival, Hipoclides.

1. ANTECEDENTES: EL EPISODIO DE ALCMEÓN

Un antecedente importante en la historia de los Alcmeónidas lo introduce Heródoto con un relato (6.125) sobre un miembro anterior de la familia, Alcmeón, que se hizo rico gracias a su descaro: Creso, rey de Lidia, famoso por sus riquezas y agradecido por la ayuda de este en Delfos, le ofreció todo el oro que se pudiera llevar encima de sí; Alcmeón se vistió de tal modo que se pudo llevar encima una gran cantidad de oro, también en polvo, en las ropas, en los coturnos que se calzó y hasta dentro de la boca. Al final, «asemejándose a cualquier cosa menos a un hombre»¹, la visión de su figura cubierta de oro provocó la risa de Creso, que le dio a Alcmeón todavía más riquezas: fue el inicio de la riqueza familiar de los Alcmeónidas.

Thomas (1989: 266) lo ve como una historia graciosa a costa de Alcmeón, al que califica de grosero por mostrar tan a las claras su codicia. Para Hornblower y Pelling (2017: 272) su actitud, muy distinta de la de Solón a la vista de las riquezas de Creso, es bufonesca, porque va vestido como un oriental, un lidió, con coturnos (que eran asociados a lo teatral y lo femenino), presentando una figura gorda y ridícula.

Esas opiniones críticas con Alcmeón no tienen en cuenta la eficacia de su actitud utilitaria, que es la que, al fin y al cabo, cimenta la futura riqueza familiar. Müller (2006: 245) lo ve como al Ulises de la *Odisea*, alguien que aúna astucia, descaro y afán de riquezas. A Ulises nos lo podríamos imaginar actuando como Alcmeón, si con ello pudiera aumentar el patrimonio familiar. A este su descaro le hizo posible el competir con cuadrigas en los Juegos Olímpicos, algo al alcance de muy pocos. Müller (2006: 250) recuerda que el relato se le puede reconocer un aire de cuento popular, con su gusto por lo poco convencional, lo sorprendente y un tono cómico: acierta así a encuadrar mejor el episodio, considerando el conjunto, no solamente la reacción inicial de Creso ante la figura risible con la que aparece Alcmeón.

2. LOS PRETENDIENTES DE AGARISTA EN SICIÓN

El relato sobre Alcmeón prepara el camino para que Heródoto se explaye en el relato sobre otro Alcmeónida, que participa del concurso de pretendientes a la boda de Agarista, hija del tirano Clístenes de Sición (6.126-131), que es el episodio que vamos a comentar en detalle.

¹ Para los textos de Heródoto uso, salvo indicación contraria, la traducción de Carlos Schrader.

Clístenes de Sición convoca, aprovechando la celebración de los Juegos Olímpicos, a candidatos dispuestos a competir por la mano de su hija, «reteniéndolos durante un año» (*κατέχων ἐνιαυτόν*) junto a él, mientras pone a prueba sus cualidades, en concreto «valía personal» (*ἀνδραγαθίη*), «inclinaciones» (*օργή*), «educación» (*παιδεύσις*) y «carácter» (*τρόπος*), individualmente y también en la relación con los demás; los más jóvenes hacen también ejercicios físicos (*γυμνάσια*) y a todos los examina con atención en los banquetes (*ἐν τῇ συνεστίῃ διεπειρᾶτο*). Acuden griegos muy ufanos «de su valía personal y de su patria», o más literalmente «hinchados» (*ἔξωγκωμένοι* 6.126.3)². Es como otro concurso olímpico: para ellos Clístenes construye un estadio y una palestra.

A continuación, incluye una lista de participantes: Esmindírindes de Síbaris y Dámaso de Siris, una ciudad vecina (6.127.1); Anfimnesto de Epidamno y Males de Etolia (6.127.2); del Peloponeso, Leocedes de Argos, el arcadio Amianto, el azanio Láfanes y el eleo Onomasto (6.127.3). De Atenas llegan el Alcmeónida Megacles y también Hipoclides, que destaca como el más rico y apuesto. Además, están presentes Lisanias de Eretria, Diactóridas de Tesalia y Alcón de Molosia (6.127.4).

Clístenes los «retuvo (*κατεῖχε*) a su lado durante un año» y los trató con gran hospitalidad (6.128.1). Pero cuando llega el día de la decisión, tiene su atención puesta en dos atenienses, Hipoclides y Megacles. El que mejor le parecía de los dos, por su *ἀνδραγαθίη* «valía personal» y porque además tenía parentesco con los Cipselidas de Corinto, era Hipoclides.

El día del banquete en el que se iba a realizar la designación del elegido se hizo una hecatombe de bueyes y todo el pueblo de Sición fue invitado (6.129). Compitieron los pretendientes con temas musicales y de elocuencia en el banquete. En ese contexto Hipoclides dijo a un flautista (*ῳλητής*) que tocase un aire de danza (*ῳλῆσαι ἔμμαλείν*) para, a continuación, lanzarse a bailar encima de una mesa primero unos aires laconios (*Λακωνικὰ σχημάτα*) y luego otros áticos (*ἄλλα Αἰτικά*)³. La actitud de Hipoclides muestra a una persona excitada y además se dice que, literalmente, «sujetaba mucho a los demás» (*κατέχων πολλὸν τοὺς ἄλλους*) y daba órdenes al flautista, lo que molestó a Clístenes, al fin y al cabo anfitrión de la fiesta⁴. Pero después de los aires laconios y áticos Hipoclides comienza a bailar cabeza abajo, mientras hace movimientos con las piernas como si fueran manos (*τοῖσι σκέλεσι ἔχειρονόμησε*)⁵. Hipoclides había estado dando pasos de baile, primero laconios, luego áticos: ahora los da, pero con los pies en el aire.

² Haciendo eco de la descripción de Alcmeón, cuando apareció «hinchado» (*ἔξωγκωτο* 6.125.4) de oro en el episodio que acabamos de mencionar.

³ Como precisa Calderón (2024: 91) estudiando la terminología musical.

⁴ Según Hornblower y Pelling (2017: 283) era el anfitrión quien indicaba el inicio de la música. Pero es Hipoclides quien se adelanta a dar la orden: *οἱ Ἰπποκλείδης ἐκέλευσέ* (6.129.2) y *ἐκέλευσέ* (6.129.3).

⁵ McQueen (2000: 219) lo traduce con la expresión ‘gesticulaba con las piernas’. Olson (2018: 259) piensa que los movimientos de las piernas estarían a medio camino entre bailar y dar golpes de boxeo, aunque con más cercanía al baile (2018: 263). Lo que distingue la *χειρονομία* de la *σκιομαχία* es la música, en concreto el uso del *ῳλός*.

En este momento Clístenes ya había decidido rechazarlo como posible yerno, pero primero se contuvo (*κατέχει ἐώντον*) hasta que llegó ese momento del baile cabeza abajo y, sin poder contenerse ya (*οὐκέτι κατέχειν δυνάμενος*), le dijo: *ὦ παῖ Τισάνδρου, ἀπορχήσαό γε μὲν τὸν γάμον* «Hijo de Tisandro, a fe que con tus bailes has dado al traste con la boda». Hipoclides le contesta: *οὐ φροντὶς Ἰπποκλείδη,* «A Hipoclides le tiene sin cuidado».

Heródoto expresa la razón del modo de reaccionar de Clístenes por medio de la hendíadis *διὰ τὴν τε ὅρχησιν καὶ τὴν ἀναιδείην*, que para Hornblower y Pelling (2017: 284) es una manera de indicar que en el baile se le vieron las desnudeces a Hipoclides⁶. En cambio, Levaniouk (2022: 160-161) duda de que Hipoclides muestre sus vergüenzas en el baile, pues piensa que no tenía por qué hacerlo cabeza abajo, bastaba con que se pusiera con la cabeza en la mesa y moviera alternativamente las piernas sobre ella. El hecho cierto es que Clístenes ya estaba incómodo por la desvergüenza de Hipoclides desde antes, desde que comenzó a bailar⁷.

Acabado el concurso, Clístenes le da a cada uno de los participantes un talento de plata, una gran suma de dinero, como compensación por haberlos tenido retenidos allí un año. Elige como marido para su hija al otro ateniense, Megacles, el hijo de Alcmeón: aquí tenemos a otro antepasado de la familia de los Alcmeónidas, a la que pertenecieron Clístenes, Pericles y Alcibíades. De hecho, el excuso se cierra con el anuncio del nacimiento de Pericles. Como Clístenes de Sición tuvo el poder entre el 600 y el 560, ese es el arco temporal en el que se sitúa el episodio.

3. LA CONTENCIÓN COMO CLAVE NARRATIVA

En mi opinión, la clave del episodio está en un verbo, *κατέχω*⁸, con el significado básico de ‘contener’, que se usa cinco veces en ese pasaje de Heródoto, cuatro con Clístenes de sujeto, que es quien «pone a prueba la resistencia» de los participantes en el concurso nupcial y que «sufre una prueba» en el único momento que

⁶ Que el chiste de todo el episodio iría por ahí se podría apoyar también en el uso de *ἀπορχῆσαι*, donde Ogden (1997: 117) entrevé un eco de *ὅρχις*, ‘testículo’: lo traduce ‘you have ballsed up your marriage’. También Ateneo (14.628 c-d) lo entendía así, pues se refiere a Hipoclides como alguien *φορτικῶς ὅρχησάμενον*, «bailando en una postura vulgar». Según Biebas-Richter (2016: 280 n. 5, donde remite a Pekridon-Gorecki, 1989: 95-96) los griegos no llevaban ropa interior, lo que demostraría a las claras que se produce una escena llamativamente impúdica.

⁷ Levaniouk recoge en el mismo trabajo una noticia actual de un novio de la India al que plantó su novia el día de la boda, avergonzada del baile que este había hecho delante de todos. Es posible, piensa Levaniouk, que Hipoclides a pesar de llevar un año compitiendo y siendo teóricamente consciente de lo que estaba en juego, diera al traste con todo justo al final, no por una escena escandalosa, sino simplemente ridícula.

⁸ Para Hornblower y Pelling (2017: 283) *κατέχω* «is a keyword of this story», pero el hecho es que no entran a comentarlo en detalle.

alguien realiza en lugar de él la acción de κατέχω, en concreto Hipoclides, ‘conteniendo’ a los demás participantes en el banquete. Pero veámoslo en detalle:

Hay un pasaje donde aparece dos veces el verbo:

ἀπικομένων δὲ τούτων (...) κατέχων ἐνιαυτὸν διεπειρᾶτο αὐτῶν (...) ὅσον γὰρ κατεῖχε χρόνον αὐτούς, τοῦτον πάντα ἐποίεις καὶ ἄμα ἔξεινιζε μεγαλοπρεπέως
A su llegada, [Clístenes] los retuvo durante un año y puso a prueba [su valía personal] (...); durante todo el tiempo que los retuvo a su lado se dedicó constantemente a esa tarea [probarlos en varios aspectos] y además los agasajó espléndidamente (6.128.1).

El otro pasaje es más problemático y ha dado lugar a discusiones sobre su significado preciso:

προϊούστης δὲ τῆς πόσιος κατέχων πολλὸν τοὺς ἄλλους ὁ Ἰπποκλείδης ἐκέλευσέ
οἱ τὸν αὐλῆτὴν αὐλῆσαι ἐμμελεῖν,

La sobremesa se iba prolongando, cuando Hipoclides, cuyo ingenio eclipsaba sensiblemente al de los demás, le pidió al flautista que hiciera el favor de interpretar una pieza de danza (6.129.2).

Para Scott (2005: 426) el significado concreto es «controlar o contener» (‘check or restrain’). En mi opinión, ese significado básico de ‘contener’ en el contexto concreto se podría traducir por ‘imponerse a’, como lo había dicho ya Müller: ‘contener’, ‘superar’¹⁰. La contención es aquí contención de los demás, una actitud extraña, que inicia la senda de descontrol de Hipoclides, justamente comenzada, paradigmáticamente, con un acto de «contención».

Hay otros pasajes de Heródoto que tienen el mismo significado de «contener, retener a alguien», también contra su voluntad:

ἀνεψιὸς Ἰστιαίου τοῦ Λισαγόρεω, τὸν ὁ Δαρεῖος ἐν Σούσοισι κατεῖχε («primo de Histieo, hijo de Liságoras, a quien Darío tenía retenido en Susa» 5.30.2). Lo mismo más adelante: Ἰστιαῖον τὸν Μίλησιον, τὸν ὁ Δαρεῖος κατεῖχε χρόνον ἥδη πολλὸν («Histieo de Mileto, a quien Darío retenía en su corte desde hacía ya mucho tiempo» 5.106.1).

ταῦτα δὲ ὁ Ἰστιαῖος ἐποίεις συμφορὴν ποιεύμενος μεγάλην τὴν ἐωυτοῦ κατοχὴν
tὴν ἐν Σούσοισι («Histieo actuaba de esta manera porque se sentía sumamente

⁹ Con lo que se alinea con Powell (1938 s. v.), que traducía por ‘reprimir’ (‘repress’), frente a otras propuestas en la línea de ‘superar a otros en una prueba’ (‘outstripping the others in the contest(s)’ o la propia traducción de Schrader que recojo arriba, pero le parece que, como va después de la ronda de bebidas, podría ser ‘ir por delante en la borrachera o mantenerse sobrio a pesar de la mucha bebida’ (‘ahead in drunkenness or holding his liquor’).

¹⁰ Müller, 2006: 254, n. 106: ‘niederhalten’ = ‘übertreffen’. Recordaba además la traducción de Nenci (1998: 137): «Ippoclide, che molto superava gli altri» Por su parte, McQueen (2000: 218) lo traduce por «mantener virtualmente hechizados a los demás» (‘virtually holding the others spellbound’), que quizás parece de traducción demasiado libre de un hecho más concreto.

contrariado por su estancia forzosa en Susa» 5.35.4). κατοχὴ se podría traducir por ‘confinamiento’.

εἰ δὲ ταῦτα μὲν οὐ ποιήσουσι, οἱ δὲ πάντως διὰ μάχης ἐλεύσονται, τάδε ἡδη σφι λέγετε ἐπηρεάζοντες, τὰ περ σφέας κατέξει. («Si no deponen su actitud y se empeñan en presentar batalla, amenazadles detallando sin ambages las calamidades que, indefectiblemente, se cernirán sobre ellos» 6.9.4). Más literalmente, «que les acorralarán».

[Se quedan en las Termópilas los de Tebas:] κατεῖχε γὰρ σφέας Λεωνίδης ἐν ὁμήρων λόγῳ ποιεύμενος («pues Leónidas los retenía en calidad de rehenes» 7.222.1).

καὶ οὐτε σφέας Εὐρυβιάδης κατέχειν δυνήσεται οὕτε τις ἀνθρώπων ἄλλος («Ni Euríbáides, ni ninguna otra persona, conseguirá retenerlos» 8.57.2).

[En la retirada de los persas] ἐνθαῦτα δὲ κατεχόμενοι («Mientras estaban retenidos» [para cruzar el Helesponto] 8.117.2).

Poco más adelante, volviendo al episodio que estamos comentando, aparece repetido el verbo κατέχω, aquí con el significado concreto de «contenerse» a uno mismo:

Κλεισθένης (...) ἀποστυγέων γαμβρὸν ἂν οἱ ἔτι γενέσθαι Ἰπποκλείδεα διὰ τὴν τε ὅρχησιν καὶ τὴν ἀναιδείην, κατεῖχε ἑωυτόν. (...) ὡς δὲ εἶδε τοῖσι σκέλεσι χειρονομῆσαντα, οὐκέτι κατέχειν δυνάμενος εἴπε

Clístenes (...), desechó ya la idea de que Hipoclidés llegara a convertirse en yerno suyo debido a la indecente exhibición de baile, pero se contuvo (...); cuando vio que ejecutaba unas pantomimas con las piernas, no pudo contenerse por más tiempo y exclamó (...) (6.129.4).

También hay otros tres pasajes de Heródoto, que haya visto, donde se ve el mismo matiz de significado concreto de este verbo:

(...) Ἀθηναῖοι· ὄρκιοισι γὰρ μεγάλοισι κατείχοντο δέκα ἔτεα χρήσεσθαι νόμοισι τοὺς ἂν σφι Σόλων θῆται [Solón se va de Atenas y] «los atenienses se habían obligado por juramentos solemnes a observar, durante diez años, las leyes que Solón les promulgara» (1.29.2).

Αλέξανδρος δὲ ὁ Ἀμύντεω παρεών τε καὶ ὄρέων ταῦτα, ἅτε νέος τε ἐών καὶ κακῶν ἀπαθής, οὐδαμῶς ἔτι κατέχειν οἷος τε ἦν, ὥστε δὲ βαρέως φέρων εἶπε πρὸς Ἀμύντην τάδε. «Sin embargo su hijo Alejandro, que se hallaba presente, viendo también lo que ocurría, debido a su juventud y a que no había conocido desgracia alguna, fue totalmente incapaz de seguir conteniéndose, por lo que, montando en cólera, le dijo a Amintas lo siguiente (...)» (5.19.1).

ὁ δὲ γελάσας τε καὶ κατασχὼν πολλὸν χρόνον, ... [Jerjes] «se echó a reír y, tras un largo silencio (...)» (8.114.2)¹¹.

¹¹ Como Schrader, Powell, 1938, *s. v.* traduce por ‘estar callado’, ‘be silent’, aunque literalmente es ‘aguantando un tiempo largo’.



He agrupado los demás significados de κατέχω en Heródoto en unas cuantas denominaciones: ‘allegar barcos a la costa’ (6.101.1 (bis), 7.59.3, 7.188.1, 8.44.1, 8.42.1), ‘guardar dinero’ (1.89.2, 4.43.7, 7.164.2), ‘dominar un espacio, una realidad intangible’ (1.65.1, 1.111.2, 2.26.1, 5.10.1, 6.40.2, 9.24.1), ‘dominar/estar sometido política o tiránicamente’ (1.59.1, 3.143.2, 5.78.1, 5.91.1, 8.61.1). Más problemático es un oráculo: 1.67.4), ‘dominar por las armas un territorio’ (5.15.2, 5.45.1, 5.72.3, 8.76.1). Se entrevé un significado común de ‘guardar’, ‘sujetar’, ‘contener’, con un uso marítimo concreto de ‘llover barcos acercándolos a la costa’. Lo interesante es que en los capítulos que nos afectan el significado es de ‘contener’ o ‘contenerse’, dándoles una unidad que vamos a seguir explorando.

4. LA HISTORICIDAD DEL EPISODIO DE LOS PRETENDIENTES

Todo el episodio de los pretendientes (6.128-30) destaca por la viveza de expresión, que hace cercana y llena de humor una situación potencialmente tensa. Tiene rasgos de cuento, pero los protagonistas son históricos y aparecen nombres que no se pudo inventar Heródoto, además de la anécdota final con la frase célebre de Hipoclidés, que también podría provenir de una situación real concreta.

El contexto es de simposio, pero en una celebración que abarca toda la ciudad, como recuerda Scott (2005: 426): un cruce entre un simposio solamente para varones y una fiesta pública para todos. Para Wecowski (2014: 70), la discusión final entre Hipoclidés y Clístenes es casi más un agón de intercambio de agudezas de banquete; es decir, lo que se ve como desenlace de un episodio podía formar parte de los momentos de réplicas agudas que formaban parte tradicional del simposio. Wecowski explica que es verdad que Hipoclidés resultó ser un comensal arrogante. Quizá el problema esté en la mezcla de escenarios convertida en detonante narrativo, que lo que era parte del simposio se convierta en una situación pública, con una conclusión demoledora e inesperada. Ese simposio sería problemático porque el tirano domina sobre ese espacio, mientras que en un simposio normal los participantes en los concursos de agudeza eran los que decidían sobre el ganador: era de rigor para los participantes el anunciar, o simplemente aplaudir, al vencedor¹². Stephanie West (2015: 22) se centra en el formato de simposio más en concreto, estudiando si en ese contexto se da una competición musical y de habilidades de expresión¹³. Claramente en

¹² La frase final οὐ φροντὶς Ἰπποκλείδῃ, llena de descaro, es un dímetro yámbico cataléctico según Stephanie West (2015: 23), por lo que cabría como canción de simposio. Algunos han pensado en una expresión proverbial adaptada a este contexto narrativo, pero según Kazanskaya (2015: 49) lo más probable es lo contrario, una situación concreta que da lugar a que la frase se convierta en proverbial. Strasburger (1955: 16) piensa en una anécdota risible como las que se contaban en contextos de simposio.

¹³ Son 14 personas en total en ese ámbito más reducido, un buen número para un banquete, de comensales recostados en 7 sillones, de dos en dos. En nota West (2015: 22, n. 49) señala lo difícil

ese contexto, que acaba siendo de habilidades de baile, es cuando Hipoclides sobrepasa todos los límites y queda por ello descartado de la competición.

Todo tiene un sabor a épica, con posibles paralelos en relatos como los de los pretendientes de Helena en las fuentes más antiguas¹⁴. Incluso puede ser que el proceso fuese orquestado por el tirano mismo para conformarse al modo de las mejores prácticas de la épica (Murray, 1993: 203). Estaríamos entonces ante un caso de la vida imitando al arte, algo que ya había propuesto McGregor (1941: 270), que se remite a Grote para señalar que suena todo a épico y la semejanza es significativa. Lo que plantea es que Clístenes, teniendo familiaridad con relatos como el de los pretendientes de Helena, hizo deliberadamente algo similar con los de su hija, para darle ese aire grandioso que invitase a la comparación con antecedentes prestigiosos.

Sin embargo, Hornblower (2014: 229) recuerda que los detalles llamativamente precisos, como son los nombres de los pretendientes, podrían responder también a lo que Roland Barthes llamó «el efecto realidad», la mejor ficción mejorada con detalles circunstanciales. De todos modos, no niega una base real del episodio, a pesar de los elementos propios de *folktale*. Antes ya recordó Legrand (1948: 46) que el episodio de Alcmeón con Creso, y podemos añadir perfectamente el de Hipoclides, se encuadran en relatos similares de orígenes de familias destacadas, mitad admirativos mitad satíricos que siempre han tenido éxito a la hora de contar los orígenes de grandes fortunas. También Thomas (1989: 272) los ve como relatos populares, entretenidos y a la vez vagamente críticos con la familia Alcmeónida, de la que se sugiere que tenían fama de avaricia y de cercanía a las tiranías. Vemos más acertado a Müller (2006: 263), que recordaba que el primero que planteó la historicidad del episodio fue McGregor (1941), pero él (2006: 264) veía imposible aceptarla tal como está en el texto: lo más que puede asegurar es que es una construcción poética. Hasta la anécdota del baile de Hipoclides tiene un paralelo de folklore, como veremos. Müller (2006: 266) delimita un núcleo histórico, la boda de Agarista con Megacles y la rivalidad entre las familias de Hipoclides y Megacles; de ahí surgiría una narración novelesca con el relato de los pretendientes (Müller, 2006: 269-276).

que es precisar qué quiere decir τῷ λεγομένῳ ἐς τὸ μέσον: ‘hablar sobre un tema determinado’ (Rawlinson), ‘hablar en compañía’ (de Sélincourt), ‘hablar en público’ (Waterfield); ella sugiere además: ‘juego de pruebas y relatos’.

¹⁴ Sobre ello, Müller (1824: 164); Aly (1921: 159-160), Griffin (1990: 72-76); Scott (2005: en 6.126.3 y 6.128.1); Müller (2006: 229 con n. 13). Especialmente Griffith (2006: 136). Para Bertelli (2006: 75-76) hay ecos del relato de los pretendientes de Helena en el *Catálogo* hesiodeo (Hes. fr. 200-204 M.-W.) o en Estesícoro (fr. 190 PMG = 87 Finglass), donde se dice que los pretendientes destacaban en γένος καὶ κάλλος. Hornblower y Pelling (2017: 276) recuerdan también a los pretendientes de la *Odisea* y al pasaje de Píndaro (*P. 9.103-25*) sobre las hijas de Anteo y las de Dánao. Por otro lado, está el paralelo de los pretendientes que con Pélope compitieron por Hipodamía, con el contexto deportivo olímpico de fondo y un número total de 13, similar al de pretendientes del episodio de Heródoto (Hes. F 259 M.-W.).

El caso de Alcmeón se define por su espectacularidad, pero el episodio en el que acaba ganando su familiar Megacles destaca justamente por su sencillez, donde no hay nada que resulte extemporáneo o chocante en su actitud. El que causa el escándalo, Hipoclides, es el que estaba llamado a vencer pero —y esta es la tesis que se defiende en este artículo— fue derrotado por su falta de contención personal, precedida de una detención de sus compañeros pretendientes. En ese contexto queda mucho más clara la virtud de Megacles, el que hasta ese momento iba detrás de él en el parecer de Clístenes.

A Wesselman (2011: 184) le resultaba irritante que al final los que acababan siendo los astutos fueran los Alcmeónidas: Alcmeón habría sido un *trickster* en el episodio del oro de Creso, pero también parece que el auténtico *trickster* acaba siendo Megacles, que gana al final cuando no actúa, porque se puede considerar que estaba en una posición a la par que Hipoclidés en los momentos finales de la prueba; este se desbanca a sí mismo, mientras que Megacles se contiene y eso no es por una cuestión de debilidad de carácter, pues como recuerda Wesselman (2011: 186), ese mismo Megacles, en otra situación contada por el mismo Heródoto (1.59-61), ayudó a Pisístrato vistiendo a una mujer como Atenea y llevándola en procesión; luego le dio a su propia hija en matrimonio, en una muestra de posibilismo político en la misma línea.

Que Megacles no ganó simplemente ‘a falta de otro mejor’¹⁵, se podría sostener con la comparación de los datos que trae a colación Athanassaki (2013: 100) sobre otro Megacles, el que aparece muy activo en el ámbito público en torno a la batalla de Maratón: tres años después de esta fue condenado al ostracismo por ser «amigo de los tiranos» ($\varphiίλος\ τῶν\ τυράννων$). Píndaro, al año siguiente, el 486, en la *Pítica* 7 no mencionaba nada de eso en su elogio de la familia, cuando alababa la victoria de Megacles en las pruebas deportivas y la reconstrucción del templo de Delfos por parte de los Alcmeónidas, con un objetivo final de extender la honra panhelénica de Atenas. A ese Megacles es a quien Píndaro le avisa de la envidia que se activa ante las buenas acciones ($\varphiθόνον\ ἀμειβόμενον\ τὰ\ καλὰ\ ἔργα$, 19): para Athanassaki es un aviso de que «menos es más». Ese otro Megacles curiosamente también cayó en el exceso del lujo. Retornaría a Atenas, pero volvió a ser condenado al ostracismo en el 471. También Athanassaki (2013: 102-103) recuerda que se han encontrado *ostraca*, probablemente del 471, donde se comprueba que Megacles no era visto como «amigo del pueblo». Se menciona en ellas la maldición de Cilón, su arrogancia y ostentación (manifiesta en el hecho de criar caballos), su relación con las obras de Delfos, el hecho de ser adúltero, protirano, sospechoso de medismo, incluso su pelo original, quizá largo, cuando la moda era cortárselo, para evitar ser relacionado con el afeminamiento oriental, o quizás dejárselo suelto, como hizo luego también su descendiente Alcibíades. Incluso hay un *óstracon* con un escudo, quizás en relación

¹⁵ «By default», para Irwin, 2005: 66, Ormand, 2014: 233 y Lateiner, 2015: 120 n. 58.

con el episodio de Maratón. Más interesante aún, según Athanassaki (2013: 104), es que hay también una comparación con Alcibíades, que tenía muchas más cualidades que Megacles, pero también paralelos claros con él, empezando por el pelo. Las bromas de Aristófanes en *Los acarnienses* y *Las nubes* sobre Megacles podrían ser señal de que en la década del 420 se veía una relación entre este y Alcibíades, que puede estarnos aquí insinuando Heródoto. Alcibíades estuvo varias veces en riesgo de ostracismo, era conocido por su estilo de vida lujoso y sin límites, criando caballos, conocido como adulterio; también se le acusaba de avaricioso y arrogante. Para Harrison (2024: 26) es muy posible que en las historias de Alcmeón y Megacles se proyectara hacia atrás la fama de sus descendientes, el Megacles de mismo nombre y Alcibíades.

5. PARALELOS ENTRE ALCMEÓN Y MEGACLES Y EL MODELO ODISEICO

Seguramente lo más destacable es el paralelo entre el episodio de Alcmeón cuando se reboza en oro y este en el que Megacles vence a base de contención. Como recuerdan Hornblower y Pelling (2017: 281), se establece explícitamente la conexión de la historia de Megacles con la de Alcmeón y Creso, y por lo tanto su relación (6.127.4): los dos consiguen, por medios diversos, aumentar la fortuna familiar. Vido (2011: 69) recuerda la riqueza de Clístenes de Sición, evidente en todo el relato: hospedaba a forasteros a todo lujo (ἔξεινίζε μεγαλοπρεπέως 6.128.1), mató cien bueyes, invitó a todos los sicionios y dio un talento de plata a cada uno de los pretendientes. El éxito de Megacles es lograr un casamiento muy ventajoso por medio de un ejercicio de contención, de no significarse. Ya antes había sido examinado de rasgos básicos de carácter, como recuerda también Vido (2011: 70), y de habilidades sociales: Megacles gana por su saber estar. Alcmeón y él lo hacen de modos totalmente opuestos, pero logran el mismo objetivo.

Ya mencionamos el paralelo de Odiseo, que no oculta en ningún momento de sus viajes su deseo de aumentar su patrimonio y al final logra amasar una fortuna, que en un ejercicio fascinante de persuasión y encanto ante los feacios, le resarce de la que perdió en el naufragio que le dejó varado en la isla de Calipso. El suyo es un formidable ejercicio de contención sobre todo cuando vuelve disfrazado a su palacio de Ítaca, hasta que se impone en el concurso de pretendientes con el arco. Mientras, por su vestimenta y rasgos aviejados, pareció durante un tiempo el menos agraciado de todos; los demás pretendientes hasta se habían burlado de su calvicie.

Megacles no necesita someterse a una situación ridícula, le basta ajustarse al modelo de persona que se manifiesta en la lírica, como explica Papakonstantinou (2010: 79), un paradigma alternativo del acto social de beber alcohol, basado en el control y la moderación (Papakonstantinou, 2010: 79 n. 32: Thgn. 211-212; 509-510; 837-840; Panyas. fr. 17,4-5, fr. 19 Bernabé). Los mismos poetas que proponían ese modelo establecían una relación causal explícita entre el beber sin medida, la perdida del decoro y control personal y el oprobio social en el que incurre el que bebe en exceso, sobre todo en el contexto de un simposio entre personas de la élite. Esto

es así en el ideal que traza Teognis (Papakonstantinou, 2010: 79 n. 33; Thgn. 413-414; 479-483; 491-492; 497-498; 500-502; 503-508. E Hippon. fr. 67 West; Panyas. fr. 17,7 ff. Bernabé). En esa línea, Skinner (2018: 202 n. 59) no se conforma con decir como Ormand (2014: 233) que Megacles no es el mejor en absoluto y que gana solamente por exclusión de otro, sino que se pregunta si es la prudencia (*σωφροσύνη*) de Megacles la que hace que al final gane. Lo plantea como una pregunta, aunque me parece que se puede afirmar así: Megacles es el que se modera y acaba ganando.

En esta línea es interesante lo que destaca Engel (2022: 92 n. 426) de que Clístenes había querido poner a prueba a los pretendientes, ver si en un contexto de fuerte consumo de alcohol se comportaban todavía con moderación. Y aquí sí que destaca Megacles en la pugna de dos a la que se ha reducido de hecho el concurso, entre Hipoclides y él.

Müller (2006: 259) ve un cambio de paradigma: Hipoclidés, representante de la antigua nobleza, cae. Sube alguien de una familia que está adquiriendo poder asociado a la riqueza en el mundo ateniense y en torno a Delfos. Eso ocurre sin dejar de mostrar simpatía por la élite declinante y así, el centro del interés del relato está en el perdedor, pero en la realidad de los hechos, tal como los presenta Heródoto, triunfa la seriedad de un nuevo modo de vida (Müller 2006: 260). De la novia tampoco se habla, ni de su posible belleza ni de características particulares (Müller, 2006: 263). A Heródoto le basta poner su nombre al principio y al final, en la misma línea de ausencia llamativa de protagonismo que comparte con su futuro marido. Todo ello, según Müller (2006: 261), se debe a la figura de Clístenes de Sición, presentado como personaje paradigmático, el modelo de padre que casa bien a su hija, lo contrario del personaje mítico de Enómao, que mataba a los pretendientes: él lo hace todo para conseguir el mejor marido para ella; además, indemniza a los derrotados, y de hecho no muere él mismo en el proceso, como le ocurrió al propio Enómao¹⁶.

6. PARALELOS DE *FOLKLORE*

Sobre la historicidad del núcleo narrativo hay que valorar sobre todo un cuento indio, el del pavo real y la princesa, que dio a conocer en Occidente Macan (1895: 304-305)¹⁷: esa princesa lo elige entre todos los animales por su belleza; él, envanecido, «estaba tan contento que, rompiendo toda modestia, comenzó a extender sus alas y bailar en medio de la vasta asamblea y al hacerlo mostró sus desnudeces». El rey le quita la princesa al pavo real, que queda lleno de oprobio y se va. En su lugar, recibe la mano de esta un ganso joven, sobrino del rey. Macan (1895, 307-308) veía como más probable la influencia del relato indio en el griego que al revés.

¹⁶ Es de notar, con Laemmle (2021: 363), que el número de 13 pretendientes se corresponde, según Píndaro (*Ol.* 1.79) con los que mató Enómao antes de que Pélope le venciera.

¹⁷ Aunque ya lo había publicado Rhys Davids (1880: I, 291 ss.).

Según Stephanie West (2015: 25), parece que el texto indio es del III-II a. C., pero tiene orígenes orales y puede ser mucho más antiguo: la parte en verso es la más segura y las partes en prosa iban cambiando según la *performance oral*¹⁸.

También Stephanie West (2015: 26) señala que la historia india se vio generalmente como la base del episodio contado por Heródoto hasta que Luria (1930, 5) señaló la fábula del zorro y el mono contada por Esopo (*Fab.* 81 Perry): allí se cuenta que el mono baila en una reunión de animales y es elegido rey, algo que encuentra eco en varios fragmentos de Arquíloco (fr. 185-7 West), donde parece recogerse la fábula, en la que al final el zorro se burla del mono por la posición comprometida en la que se muestra al quedar atrapado: *τοιήνδε δ' ὁ πίθηκε τὴν πυγὴν ἔχων* (fr. 187): «Mono, con un culo así», que sería un paralelo de la fábula¹⁹.

La reconstrucción que hace Luria (1930: 4-5) del argumento de una fábula esópica en unos fragmentos de Arquíloco, el mono hecho rey a través del baile que quedó ridiculizado por un zorro, lo podemos poner en paralelo con la victoria final de Megacles, que en el fondo sería el zorro, aunque en el relato de Heródoto no se resalta más que su victoria final, sin destacarla como fruto de la astucia. Piensa Luria (1930: 19) que un eco de la fábula ha llegado, en un contexto proalmeónida, al episodio de la boda de Agarista, donde Hipoclides es el mono que acaba ridiculizado.

7. EL CONTEXTO HISTÓRICO: LA PREEMINENCIA DE LOS ALCMEÓNIDAS

En el marco de la sublevación jonia (5.35.4), los contactos con las polis más destacadas, primero con Esparta –infructuosos– (5.39-54) y luego con Atenas (5.55-96), permiten a Heródoto introducir en la obra un *logos* sobre el fin de las tiranías como fenómeno general en todo el ámbito griego, singularmente en Jonia, y que se particulariza en el fin de los Pisistrátidas como episodio de cambio fundamental, que marca el inicio del poderío ateniense (5.62). Luego se remonta a la historia ateniense previa y ahí introduce a Clístenes de Atenas (5.66.1), poniéndolo en relación directa con su abuelo epónimo, Clístenes de Sición («con estas medidas imitaba a su abuelo», dice en 5.67.1), y a la vez presenta a la familia de los Alcmeónidas como enemiga de los tiranos, arrojados al exilio por estar en contra de los Pisistrátidas

¹⁸ Además, según St. West (2015, 25 n. 59), hay un paralelo en el *Pañcatantra*: «¿Quién podría, por mucho empeño que pusiera, / ver el lugar donde sale la comida a los pavos reales, / si ellos mismos, estúpidos, no se pusieran a danzar / excitados por el tronar de las nubes?» (García Trabazo, 2021: 1.503, estrofa 150, p. 217).

¹⁹ Se conserva en una versión edulcorada, con *τύχην*, y con múltiples variantes, por ejemplo *ψυχήν*, lo que le parece indicio a Luria (1930, 6) de que lo que estaría en origen sería *πυγήν*. Según Swift (2019: 350-351) eso se debe a que los monos no tenían nalgas, algo que los griegos encontraban muy ridículo.



(5.62.2) y con poderosas influencias en Delfos, que les permiten sobornar a la Pitia para que envíe un mensaje a los espartanos, sus enemigos acérrimos, de modo que contribuyan a derribar a los tiranos (5.63).

Más adelante, Heródoto cuenta que, ya sin tiranos, Atenas florece (5.78). A la vez Hipias, hijo del tirano Pisístrato, es llamado por los espartanos para debilitar a Atenas (5.91). En el libro VI se cuenta el fin de la revuelta jonia y a continuación, la Primera Guerra Médica, con la batalla de Maratón, que concluye con el episodio que estudiamos. En relación con la batalla y el signo que alguien dio desde el bando ateniense para avisar a los persas²⁰, afirma Heródoto que los Alcmeónidas eran contrarios a la tiranía (6.123.1) para lo que da como justificación el prolongado exilio que sufrieron. De todos modos, asegura que sí que hubo en Maratón una señal dada con un escudo, aunque ellos no fuesen los culpables.

Volviendo al episodio concreto, lo que parece mostrarse es que Megacles vence por su contención y esto es una vindicación de su familia, como lo había sido, bien que de otro modo completamente distinto, el caso de Alcmeón. Al final, ambos episodios redundan en la fama del linaje, incluso aunque cada uno de ellos tenga algunos matices negativos: la repercusión de estos y el éxito final son lo que cuenta. Nada más claro en el caso de los Alcmeónidas contemporáneos de Heródoto: la figura más polémica de la historia política de Grecia, Alcibíades, y antes de él en cierto modo Pericles, son célebres y a la vez sus políticas son objeto continuo de discusión.

En esta línea, Moles (2002: 42) considera que Heródoto ataca sutilmente los argumentos antitiránicos sobre los Alcmeónidas. Aunque hay indicios de complicidad con figuras como la de Creso (ya en 1.29 y luego con Alcmeón) y Pisístrato (1.60-61) y además Megacles se casa con la hija de uno, al final a la familia la defiende Heródoto como antitiránica²¹.

Entre los estudios recientes aporta algo a la discusión Lavelle (2014: 314), que ofrece un contexto histórico a la oposición entre Hipoclides y Megacles, aunque no cree en absoluto en la historicidad del relato de Heródoto, en el que Megacles se demuestra que es superior por el mero hecho de mantenerse sereno (2014, 324). Más adelante lo dice de modo positivo: por su control implícito y corrección queda como superior no solo a Hipoclides, sino a todos los pretendientes (2014: 338).

También hay quienes ven una vindicación de Hipoclides en toda la historia, un manifiesto contra la tiranía resumido en una frase chulesca, que es para Jensen (2014: 258) el mejor modo de responder a un tirano. Según Kurke (2011: 421), el relato de Heródoto tiene un aire de farsa, en la que Hipoclides es el héroe, el personaje que admiramos y con el que nos identificamos, en su independencia y aplomo

²⁰ 6.121-124; en 6.115 había recogido las insinuaciones propersas de los Alcmeónidas a través de la señal del escudo, pero las rechaza, también en 6.120 y 6.123.

²¹ La primera opinión favorable a los Alcmeónidas en los tiempos modernos la da Jacoby (1913: 238 y 1949: 152-168, 187, 223); no favorables en cambio se manifiestan Strasburger (1955: 17), Thomas (1989: 271) o Griffiths (2006: 167-168).

frente a la autoridad del tirano. Sin embargo, como recuerda Laemmle (2021: 364), Megacles tiene un papel tan marginal en el relato que no parece hacer mucho para que «resuene la fama de los Alcmeónidas», que así es como Heródoto concluye el episodio (6.131.1). Esta frase parece apoyar el que, a través de acciones llamativas como las de Alcmeón o por medio de una contención que puede ser considerada pasividad por algunos, la familia Alcmeónida vaya ganando en importancia, hasta destacar en Pericles y Alcibíades.

Señala Levaniouk (2022: 161-162) que el escaso papel de Megacles hasta el momento de gloria y hundimiento de Hipoclides, con su triunfo inesperado, ha llevado a minusvalorarlo, pero piensa que el público que oyó leer el relato al propio Heródoto lo vería de otro modo y que la cuestión es que, siendo Megacles un candidato adecuado, Hipoclides parece que destaca en todo, en belleza, riqueza y relaciones, pero nada de eso es esencial: todo lo que es necesario lo tiene Megacles y es él el que gana el premio y el que logra fama para su familia. Lo fundamental es saber (Levaniouk, 2022: 153-154) en qué medida nos identificamos con Hipoclides o Megacles: de ahí depende el punto de vista que tomemos, lo cual explica la diferencia de interpretaciones modernas.

En conclusión, defendemos que la contención de Megacles le hace vencedor, en un relato con muchos elementos seguramente ficcionales al servicio de la exaltación en conjunto de la familia ateniense de los Alcmeónidas. Como en el caso de Clístenes de Sición, que comparte con otros tiranos una manera de ser presentado por historiadores posteriores a la vez crítica y admirativa, donde destaca sobre todo su capacidad de actuar astutamente (Luraghi, 2014: 72-73), el retrato que se hace de los Alcmeónidas es complejo, tenuido a la vez de admiración por su capacidad de destacar, por encima de una crítica más superficial que de fondo, por su forma excesiva de presentarse (caso de Alcmeón) o por mantenerse en un perfil bajo que les lleva al éxito, que es el caso de Megacles. No parece que en ningún caso se esté destacando la figura de Hipoclides en la narración de Heródoto: no es él el astuto, sino el que pierde frente a los que arrastran en la época clásica una carga negativa, el tirano Clístenes y la familia aristocrática de los Alcmeónidas, pero que al final terminan ganando.

RECIBIDO: julio 2025; ACEPTADO: julio 2025.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALY, W. (1921): *Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- ATHANASSAKI, L. (2013): «Rekindling the memory of the alleged treason of the Alcmaeonids at Marathon: from Megacles to Alcibiades», K. BURASELIS, E. KOULAKIOTIS (eds.), *Marathon the Day After. Symposium Proceedings, Delphi 2-4 July 2010*, European Cultural Center of Delphi, Athens, pp. 95-116.
- BERTELLI, L. (2001): «Hecataeus: from genealogy to historiography», N. LURAGHI (ed.), *The Historian's Craft in the Age of Herodotus*, Oxford University Press, Oxford, pp. 67-94. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199240500.003.0004>.
- BIEBAS-RICHTER, J. (2016): «Überlegungen zu einem internationalen Spektakel und einer vertanzten Hochzeit», *Hermes* 144.3: 279-298. <https://doi.org/10.25162/hermes-2016-0021>.
- CALDERÓN DORDA, E. (2024): «La música en Heródoto», M. A. DE OLIVEIRA SILVA, M. DE F. SILVA (eds.), *Heródoto e a invenção do outro. Confrontos e conflitos culturais*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 83-103. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-2601-7>.
- ENGEL, D. (2022): *Polis und Tanz. Die Bedeutung des Tanzplatzes und des Tanzes für die Formierung des Polis* [Diss.], Paderborn. <https://doi.org/10.17619/UNIPB/1-1286>.
- GARCÍA TRABAZO, J. V. (2021): *Viṣṇuśarman. Los cuentos del Pañcatantra. Edición bilingüe*, Abada, Madrid.
- GRiffin, J. (2014): «The Emergence of Herodotus», *Histos* 8: 1-24 [versión previa en «Die Ursprünge der Historien Herodots», W. Ax (ed.), 1990, *Memoria Rerum Veterum. Neue Beiträge zur antiken Historiographie und alten Geschichte. Festscript C. J. Classen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 51-82]. <https://doi.org/10.29173/histos253>.
- GRIFFITHS, A. (2006): «Stories and Storytelling in the *Histories*», C. DEWALD, J. MARINCOLA (eds.), *The Cambridge Companion to Herodotus*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 130-144. <https://doi.org/10.1017/CCOL052183001X.010>.
- HARRISON, Th. (2024): «Agariste of Sicyon and the Contest for Greece», *Syllogos* 3: 1-41. <https://doi.org/10.48638/sylgs.2024.1.104108>.
- HORNBLOWER, S. (2013): *Herodotus: Histories Book v*, Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139050968>.
- HORNBLOWER, S. (2014): «Agariste's Suitors: an Olympic Note», A. MORENO, R. THOMAS (eds.), *Patterns of the Past. Epitedeumata in the Greek Tradition*, Oxford University Press, Oxford, pp. 217-231. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/978019968885.003.0011>.
- HORNBLOWER, S. - PELLING, C. (2017): *Herodotus: Histories Book vi*, Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/9781139299725>.
- IRWIN, E., (2005): «Gods among Men? The Social and Political Dynamics of the Hesiodic *Catalogue of Women*», R. HUNTER (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and reconstructions*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 35-84. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511482243.004>.
- JACOBY, F. (1913): «Herodotus», *RE Suppl.* 2, Metzler, Stuttgart, pp. 205-520.
- JACOBY, F. (1949): *Aththis. The Local Chronicles of Ancient Athens*, Clarendon Press, Oxford.
- JENSEN, E. (2014): «*Hippokleides doesn't care*. Herodotus on talking back to tyrants», *New England Classical Journal* 41: 258-287.

- KAZANSKAYA, M. (2015): «A ghost proverb in Herodotus (6. 129. 4)?», *Hyperboreus* 21.1: 33-52.
- KURKE, L. (2011): *Aesopic Conversations. Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose*, Princeton University Press, Princeton.
- LATEINER, D. (2015): «*Ou kata Nomor*: Obscene Acts and Objects in Herodotos' Histories», D. DUTSCH, A. SUTER (eds.), *Ancient Obscenities: Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 91-124. <https://doi.org/10.3998/mpub.6276653>.
- LAVELLE, B. M. (2014): «Hippokleides, the *Dance*, and the Panatenaia», *GRBS* 54: 313-341.
- LEGRAND, Ph.-E. (1948): *Hérodote. Histoires. Livre VI, Erato*, Les Belles Lettres, Paris.
- LEVANIOUK, O. (2022): «Seeking Agariste», M. CHRISTOPOULOS, A. PAPACHRYSTOMOU, A. P. ANTONOPOULOS (eds.), *Myth and History: Close Encounters*, De Gruyter, Berlin, pp. 147-166. <https://doi.org/10.1515/9783110780116-010>.
- LURAGHI, N. (2014): «The Cunning Tyrant: The Cultural Logic of a Narrative Pattern», A. MORENO, R. THOMAS (eds.), *Patterns of the Past. Epitedeumata in the Greek Tradition*, Oxford University Press, Oxford, pp. 67-92. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199668885.003.0005>.
- LURIA, S. (1930): «Der Affe des Archilochos und die Brautwerbung des Hippokleides», *Philologus* 39: 1-22.
- MACAN, R. W. (1895): *Herodotus. The Fourth, Fifth and Sixth Books*, 2 vols., Macmillan, London.
- MCGREGOR, M. F. (1941): «Cleisthenes of Sicyon and the Panhellenic Festivals», *TAPA* 62: 266-287. <https://doi.org/10.2307/283057>.
- MCQUEEN, E. I. (2000): *Herodotus. Book VI*, Bristol Classical Press, London.
- MOLES, J. (2002): «Herodotus and Athens», E. J. BAKKER, I. J. F. DE JONG, J. VAN WEES (eds.), *Brill's Companion to Herodotus*, Brill, Leiden, pp. 33-52. https://doi.org/10.1163/9789004217584_003.
- MÜLLER, C. W. (2006): «Die dreizehn Freier der Agariste», *Legende, Novelle, Roman. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur der Antike*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 225-276.
- MÜLLER, K. O. (1824): *Die Dorier* I, Verlag von Josef Max, Breslau.
- MURRAY, O. (1993): *Early Greece*, London, Fontana Press [2nd ed.].
- NENCI, G. (1998): *Erodoto. Le Storie. Libro VI. La battaglia di Maratona*, Mondadori, Milano.
- OGDEN, D. (1997): *The Crooked Kings of Ancient Greece*, Bloomsbury, London.
- OLSON, S. D. (2018): «χειροψία and the *aulos*: How Hippocleides danced away his marriage», *Glotta* 94: 259-263.
- ORMAND, K. (2014): *The Hesiodic Catalogue of Women and Archaic Greece*, Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139547352>.
- PAPAKONSTANTINOU, Z. (2010): «Agariste's Suitors: Sport, Feasting and Elite Politics in Sixth-Century Greece», *Nikephoros* 23: 71-93.
- PEKRIDON-GORECKI, A. (1989): *Mode im antiken Griechenland. Textile Fertigung und Kleidung*, Beck, München.
- POWELL, J. E. (1938): *A Lexicon to Herodotus*, Cambridge University Press, Cambridge [reimpr. Olms, Hildesheim, 1977].
- RHYS DAVIDS, T. W. (1880): *Buddhist Birth-Stories*, Trübner & Co., London.
- SCHRADER, C. (1977-1989): *Heródoto. Historias*, Gredos, Madrid.
- SCOTT, L. (2005): *Historical Commentary on Herodotus Book 6*, Brill, Leiden. <https://doi.org/10.1163/9789047407980>.

- SKINNER, J. (2018): «Herodotus and his World», T. HARRISON, E. IRWIN (eds.), *Interpreting Herodotus*, Oxford University Press, Oxford, pp. 187-222. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198803614.003.0009>.
- STRASBURGER, H. (1955): «Herodot und das perikleische Athen», *Historia* 4: 1-25 [= «Herodotus and Periclean Athens», R. S. MUNSON (ed.), *Herodotus, Volume 1, Herodotus and the Narrative of the Past*, Oxford University Press, Oxford, 2013, pp. 295-320].
- STURM, F. (2014): «Rechtswahl bei Agaristes Heirat – Zu Herodot *Historien* VI 126-131», *Fundamina* 20.2: 898-906.
- SWIFT, L. (2019): *Archilochus. The Poems*, Oxford University Press, Oxford.
- THOMAS, R. (1989): *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511597404>.
- VIDO, S. DE (2011): «Il matrimonio di Agariste (Hdt. vi, 126-131). Ancora sui pretendenti», M. LOMBARDI, C. MARANGIO (eds.), *Antiquitas. Scritti di storia antica in onore di Salvatore Alessandrì*, Congedo, Galatina, pp. 67-76.
- WECOWSKI, M. (2014): *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*, Oxford University Press, Oxford. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199684014.001.0001>.
- WESSELMANN, K. (2011): *Mythische Erzählstrukturen in Herodots ‘Historien’*, De Gruyter, Berlin.
- WEST, S. (2015): «Agariste’s Betrothal: the adaptability of a cautionary tale», *Lucida intervalla* 44: 7-45.

FELLINI-SATYRICON, LIBERA RIDUZIONE DAL ROMANZO DI PETRONIO ARBITRO: UMA LEITURA CONJUNTA

Gelbart Souza Silva - Cláudio Aquati

Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» (Brasil)

gelbart.silva@gmail.com - claudio.aquati@unesp.br

RESUMO

Este trabalho busca realizar uma leitura conjunta do *Satyricon*, de Petrônio, um dos primeiros romances da literatura ocidental conhecido desde meados do século I d.C., e da produção ítalo-francesa *Fellini-Satyricon*, do diretor de cinema italiano Federico Fellini, estreada em 1969. Apontaremos reflexões que nos auxiliem a compreender um pouco mais sobre como e em que medida uma ampla variedade de gêneros literários, discursos e linguagens agenciados para a formação desse crítico e criativo romance antigo romano se aproximam, se transpõem, se reorganizam e se transformam no discurso filmico moderno de Fellini, também muito criativo e crítico da realidade da qual emerge.

PALAVRAS-CHAVE: Petronius, *Satyricon*, *Satyrica*, Fellini, *Fellini-Satyricon*.

FELLINI-SATYRICON, A FREE ADAPTATION OF PETRONIUS ARBITER'S NOVEL: A COMPARATIVE READING

ABSTRACT

This work aims to undertake a comparative reading of Petronius' *Satyricon*, one of the earliest novels in Western literature, dating back to the mid-1st century A.D., and the Italian-French production *Fellini-Satyricon*, directed by Italian filmmaker Federico Fellini and premiered in 1969. We will offer reflections that may contribute to a deeper understanding of how, and to what extent, a wide variety of literary genres, discourses, and languages employed in the shaping of this critical and creative ancient Roman novel are echoed, transposed, reorganized, and transformed within Fellini's modern cinematic discourse, which is likewise creative and critical of the context from which it emerges.

KEYWORDS: Petronius, *Satyricon*, *Satyrica*, Fellini, *Fellini-Satyricon*.



*Fellini-Satyricon*¹, do diretor de cinema Federico Fellini, com 129 minutos de duração, estreou em 4 de setembro de 1969, no XXX Festival de Veneza (Kezich, 2006: 286). Enquanto seu subtítulo, *Libera riduzione dal romanzo di Petronio Arbitro*, liga-o matricialmente ao *Satyricon*, de Petrônio, supostamente escrito por volta do ano 60 d.C., sua narrativa, cujo espaço se identifica com o da Roma antiga, apresenta uma longa perambulação de satisfação dos instintos de estômago e sexo de duas personagens principais, Encólpio e Ascílto, eventualmente acompanhadas por outras duas, Gitão e Eumolpo.

Nessa conexão entre Cinema e Literatura, para o estudante Encólpio, certas características da personagem literária mantiveram-se na fita de Fellini, a qual mostra claramente em seu discurso, na abertura do filme, que não tem ascendência familiar nem procedência social: «La terra non è riuscita a inghiottirmi nella voragine! Non m'ha inghiottito il mare, pronto a prendersela anche con gli innocenti! Sono sfugito alla giustizia. Sono scampato al circo. Mi sono perfino macchiato le mani di sangue (...)» («A terra não conseguiu me engolir no turbilhão! Não me engoliu o mar, pronto a se encrespar também com os inocentes! Fugi da injustiça. Escapei do circo. Acabei até mesmo por manchar minhas mãos de sangue»; *Fellini-Satyricon*, cena 1.1-9)². Sua orientação sexual é variável, descomplicada e feliz, como mostram diversas circunstâncias. Por exemplo, primeiro, em seu discurso na abertura, ele diz: «Ti amavo, Gitone: ti amo ancora... Non posso dividerti con altri, perché tu sei parte di me, sei me stesso, sei la mia anima, e l'anima mia ti appartiene» («Eu amava você, Gitão: ainda amo você... Não posso dividir você com outros, porque você é parte de mim, é eu mesmo, é a minha alma, e a minha alma pertence a você»; *Fellini-Satyricon*, cena 1. 1-9). Além disso, ele não apenas se relaciona com Gitão no alto do bordel, mas, também, parece ter um pequeno flerte com a mulher que se acomoda a seu lado no banquete de Trimalquião; além disso, na casa dos nobres, relaciona-se a três, isto é, com uma moça e Ascílto. Em outro momento, diz: «Caro Minotauro, ti amerò se mi farai salva la vita» («Caro Minotauro, vou amar você se me salvar a vida»; *Fellini-Satyricon*, cena 51.952), e tenta relacionar-se com Ariadne, mas é achacado pela impotência.

O companheiro de jornada de Encólpio é Ascílto, que, alheado da moral, ambíguo, ora é oponente, ora é parceiro. Diferentemente da personagem petroniana, cuja última participação dá-se em Petron. 98.6³, este acompanha Encólpio até os últimos momentos do *Fellini-Satyricon*.

¹ *Fellini-Satyricon* é mais conhecido no Brasil como ‘Satyricon de Fellini’. *Satyricon* é o título de outro filme italiano, do diretor Gian Luigi Polidoro, que, tendo estreado também em 1969, meses antes do filme de Fellini, ganhou judicialmente o direito a esse título.

² A autoria das traduções para a língua portuguesa cujo autor não for referido é de nossa responsabilidade. As falas de *Fellini-Satyricon* vão referidas segundo as cenas indicadas por Zanelli (1970).

³ O texto petroniano, bem como sua localização, é o estabelecido por A. Ernout (1950). A eventual tradução para a língua portuguesa é a de C. Aquati (2021).

Por sua vez, Gitão, vértice de um triângulo amoroso que se completa com Ascíto, com cerca de 16 anos, figura como delicado, belo, desfrutável, volátil. Segundo a opinião de Vernacchio, «è bello e carnoso» (*Fellini-Satyricon* cena 3.124). Despertando concupiscência em todos, causa muitos transtornos a Encólpio. No mesmo episódio de Vernacchio, é muito disputado pela plateia masculina, a qual se oferece para comprá-lo do chefe da trupe, que encarece, e esclarece, suas prendas:

- Signore, questo giovane è la mia sposa. Un cittadino libero venderebbe la sua sposa? Egli è saggio, ordinato, in casa mi fa trovare accesso il fuoco: io l'ho addestrato alla grande arte della scena, e vedrai come farà bene le parti di donna; Elena di Menelao, e la fida Penelope, e Cornelia: insomma, un tesoro così non ha prezzo.
- Senhor, este jovem é a minha esposa. Um cidadão livre venderia a sua esposa? Ele é inteligente, organizado, em casa deixa sempre o fogo aceso para mim: eu o adestrei na grande arte da cena, e o senhor verá como faz bem as vezes de mulher; Helena de Menelau, e a fiel Penélope, e Cornélia: em suma, um tesouro assim não tem preço (*Fellini-Satyricon*, cena 3.131).

Contudo, enquanto a personagem petroniana permanece com o namorado até os últimos instantes da narrativa, o Gitão felliniano encerra sua participação no episódio de Licas, retido pelo comandante responsável pela morte do imperador.

O Eumolpo filmico, bem diferenciado do petroniano, além das invenções próprias de Fellini, como sua relação com o Jardim das Delícias, abrange características não somente da personagem do *Satírico* como de outras do livro, tais quais as do retórico Agamêmnon. Também, não repete certas ações que seu correspondente literário pratica: por exemplo, não conta a história da Matrona de Éfeso; não do de Petrônio) nem de eventos em que o Eumolpo petroniano não se encontra, como o banquete de Trimalquião. O Eumolpo de Fellini concentra as discussões artístico-literárias subjacentes ao filme, que, então, estão claras no episódio da pinacoteca e em suas reclamações acerca de Trimalquião. De resto, Eumolpo assume discursos de outras personagens petronianas, como se verá. Parte da vituperação dirigida à Fortunata no *Satírico* é ele quem no filme que a recebe. Como a vertente humorística, intensa no *Satírico*, quase não se apresenta no *Fellini-Satyricon*, a recitação dos poemas épicos de Eumolpo (cuja recepção na obra literária dá-se a pedradas) minimiza-se a uma breve *performance* no banquete, pouco antes da desavença com Trimalquião; além disso, desaparecem de seu discurso as *fabulae milesiae* ‘O garoto de Pérgamo’ (Petron. 85.1 a 87.9) e ‘A Matrona de Éfeso’ (Petron. 111.1 a 112.8).

Um dos principais questionamentos de Fellini era o de que a Roma antiga conhecida pelo grande público não passava de ficcionalização, e que, por onerosa que fosse, era aparentemente de representação grosseira, a julgar por sua imagem na mídia cinematográfica. Para ele, não só os filmes de baixo orçamento, praticamente feitos em série – os chamados filmes de ‘sandália e espada’, como *Ercole*, *Sansone*, *Maciste e Ursus gli invincibili* (de Giorgio Capitani), *Il gladiatore che sfidò l'impero* (de Domenico Paolella), *Il magnifico gladiatore* (de Alfonso Brescia) –, mas também os de grandes proporções, sobretudo produzidos por Hollywood, como *Spartacus* (de Stanley Kubrick), *Ben-Hur* (de William Wyler), *The Robe* (de Henry Koster), atendiam a uma versão utilitária, simplista, mercadológica de militarismo e imperialismo, aos

quais comparece, a maior parte das vezes, um protagonista heroico do quilate de Hércules, Jasão, Ulisses, sem, contudo, faltarem personagens históricas idealizadas, como Júlio César, Aníbal, Espártaco.

A Roma antiga que se encontra no *Fellini-Satyricon* é igualmente fictícia, mas está longe de figurar como uma cidade invencível, de gigantes edificações ao pé das quais o homem é transformado em ser minúsculo. A recriação de Fellini, mais que se basear no *Satíricon*, vai ao encontro de sua concepção e constrói os ambientes segundo a grandeza dos que nele habitam. O cenário de Fellini é montado com base em dados que a custo se obtêm da obra de Petrônio, constituídos de descrições internas – que, vistas muito de perto, não deixam ângulos ou pistas para determinar onde e quando se passa a ação (mas polemicamente supostas no Sul da Itália nos tempos que se avizinharam do principado de Cláudio e Nero) – e de descrições externas, sem edificações. Por exemplo, veem-se internamente os cenários das termas, do teatro, do bordel, a casa dos nobres, antes e depois de seu passamento: brotando da pura invenção de Fellini, nada há de realismo histórico e pouco se identifica com o que o senso comum conhece da Roma antiga. O mesmo se pode dizer das tomadas externas, que apresentam apenas paisagens naturais de campos, matagais, montes, areais, rios e mar: *Fellini-Satyricon* é um filme sobre a Roma antiga no qual não se vê o Fórum, o Circo Máximo, as escadarias dos palácios imperiais; ou, como diz a chamada americana do filme, aproveitando-se disso: «Rome. Before Christ. After Fellini» («Roma. Antes de Cristo. Depois de Fellini»). Assim, a importância do cenário reside nos detalhes que fornecem chaves de leitura para cada cena e para o conjunto. Por exemplo, o que significa aquela touca de látex que Vernacchio veste? Aquela barquinha do bordel? A constante exibição de olhos, quer em rostos, quer em pinturas e máscaras? E as ânforas, inúmeras, do episódio da Matrona de Éfeso?

Se os cenários não estão comprometidos com a Roma antiga de fato e se, em relação à fábula do *Satíricon*, acrescentam-se muitas recriações de Fellini, evidencia-se que o filme não é exatamente sobre a Roma antiga ou o *Satíricon*, mas sobre o comportamento do ser humano em ampla perspectiva. Nesse sentido, Oliveira (2013: 8) elucida que «Fellini comentou que corria o risco de estar certo ao sugerir que a decadente Roma Antiga se parece muito com o mundo no qual ele estava vivendo em 1980: uma mania obscura de aproveitar a vida, a mesma violência, a mesma falta de princípios, o mesmo desespero, a mesma fugacidade».

Por certo, Fellini apoia-se na obra antiga e vai realizando, de forma metafórica, uma representação detalhada do comportamento humano, partindo de um objeto distanciado do mundo contemporâneo, seja no tempo, seja no *modus vivendi*. Conforme afirma Gayton (2025: 2), «Fellini's *Satyricon* stands not just as a reflection of the ancient Roman world with all of its savagery, excesses and sublime sensitivities, but rather as a reflection of the world which Fellini himself inhabited in the late 1960's» («o *Satyricon* de Fellini não se destaca como um reflexo do mundo antigo com toda a sua selvageria, excessos e sublimes sensibilidades, mas como um reflexo do mundo que o próprio Fellini habitou no final da década de 1960»). Aqui, o ser humano plasticamente não se confunde com o homem moderno: é outro, ser distanciado, que é mostrado; é um homem transformado em objeto de análise e reflexão. Mas da comparação com o homem contemporâneo, parece natural e inevitável

surgir a reflexão: *ecce homo*. Vários índices apontam para essa leitura acerca do significado abrangente do *Fellini-Satyricon*. O filme, fragmentário e aparentemente inconsistente, vai ganhando sentido somente com as tentativas de compreensão de certos procedimentos, certos detalhes que aos poucos nele se inserem, sozinhos ou concatenados com algum outro conjunto de informações. O filme explica-se lenta mas ininterruptamente, e, por isso, é obra para se ver e rever no detalhe.

Nele, é muito frequente o destaque de rostos ou máscaras (esculpidas, pintadas, carregadas como estandartes etc.) que transitam como que congelados ou que olham fixamente para a câmera, parecendo inquirir a assistência, ou que olham para o nada do horizonte infinito, o que, em última instância, provoca questionamentos: por que os olhos antigos se dirigem com tanta curiosidade para os olhos modernos? Ou: para onde levam seu olhar, em que pensam os donos desses olhos? Embora os rostos pareçam inexpressivos, eles refletem a dificuldade que a modernidade tem de os mensurar, avaliar nos limites dos pensamentos deles. Esse procedimento é uma via de mão dupla, pois enquanto os rostos do passado e seus olhos são observados, eles também observam os olhos que do futuro os fitam. Assim, ubíquos no filme, esses rostos e olhos são marcas da falibilidade do diálogo entre os antigos e os modernos – o que não ocorre entre o *Fellini-Satyricon* e o *Satyricon* –, e a articulação desse dado à construção fragmentária do filme assinala a incompletude do passado, impossível de ser totalmente compreendido pelos modernos, o que aponta para a particular inadequação do produtor que apresente como definitiva esta ou aquela visão sobre esse passado, aqui, em particular, sobre a Antiguidade; ou, como observa Oliveira (2013: 8), «essa fragmentação, que se reflete em nossa compreensão do mundo Antigo, no fundo nos permitiria aumentar nossa percepção em relação ao mundo contemporâneo que nos cerca». Noutros termos, em sua revisão fílmica do *Satyricon* de Petrônio, Fellini não busca fidelidade histórica: ele transforma a Roma antiga em um cenário simbólico, no qual projeta sua própria visão da modernidade, utilizando a narrativa antiga como ponto de partida para refletir sobre questões da vida contemporânea. Como dirá F. S. Fitzgerald em *O grande Gatsby*: «Mas seus olhos, um pouco desbotados pelo passar do tempo, suportando o sol e a chuva por muitos anos, continuam a contemplar com melancolia o terreno coberto de escória» (Fitzgerald, 2011: 19).

Evidentemente, há várias maneiras de abordar o *Fellini-Satyricon*, em meio a tantas vozes das culturas, da religião, dos gêneros, dos comportamentos com que o diretor trabalha. Se, por um lado, Fellini se interessa pela sátira social e cultural, ocupando-se de costumes e crenças e da mensagem positiva ou negativa que deseja legar, por outro, ele preocupa-se com a construção de seu filme, com a organização de seu discurso e com a inteligência das imagens que mobiliza.

Fellini não transpôs linearmente em imagens uma obra que fora concebida para as letras, mas também não recriou o *Satyricon* no cinema sem retomar certos aspectos procedimentais e estruturais petronianos.

Quanto ao aspecto procedural, a penetrante observação do narrador petroniano Encólpio (ótimo exemplo está na *Cena Trimalchionis*) traduz-se pela flexível e sinuosa câmera de Fellini por meio da qual se examina o bordel – atentando-se para o fato de que a narrativa de Petrônio se realiza em primeira pessoa e a de Fellini, em terceira. O bordel que Fellini visita por dentro traz à lembrança o Subura, bairro

mal afamado dos arredores de Roma, da baixa prostituição, habitado em condições miseráveis pela população mais pobre. E visto como ícone da vida na Roma cotidiana, é natural, também por esse motivo, que Petrônio fosse escolhido por Fellini para reportar a Roma antiga segundo sua própria perspectiva, interesse que aparece desde *La dolce vita* e segue, pelo menos, até *Roma*.

Como a passagem de Encólpio e Ascílto pelo bordel na obra petroniana é rápida e sem grande destaque, talvez fruto da própria fragmentação do romance, Fellini recria-a, ampliando seu alcance e focalizando detalhadamente aspectos que amiúde os estudos da Antiguidade recuperaram acerca de tal cenário, além de acenar para a diversa contextura da sexualidade humana. Embora pareça subterrâneo, o ambiente do bordel constrói-se enquanto Encólpio e Gitão sobem suas escadas, que não se saberia indicar de onde e como surgem, apontando-se, além disso, para elementos da multiplicidade de culturas e etnias que vicejavam na Roma antiga (e, claro, ainda vicejam hoje), e também para outras realidades por meio das quais se veem pessoas que cozinham, sofrem e causam acidentes, brincam, discutem, brigam, criam animais (cavalos, cabras, porcos), comem, defecam, cantam, lavam roupas, tocam instrumentos musicais, entre muitas outras ações. Metáfora da psicanálise, em viagem o olhar atravessa estreito portal para expandir-se nas mais diversas direções que constituem a alma do homem.

Longe de moralismos, é uma visão realística, pois não condena nem louva qualquer costume, procedimento, ato, atitude, mas deixa patente a impossibilidade de olvidá-los. É tão evidente o mesmo ocorrer ao homem moderno que a autoidentificação é imediata: se a vida cotidiana é a mesma, haverá também muitas outras semelhanças ocultas nesse passado que ora se examina.

Fellini aproveitou-se daquilo que é tido como estranho, extravagante, excessivo, excêntrico (como certamente fizera Petrônio) para dar relevo à discussão que promovia na sociedade. Mas não se pode atribuir valores intrinsecamente negativos ou positivos a tais elementos, pois nem sempre traz prejuízos à sociedade algo que tenha pouco trânsito, e nem por isso é doentio. Esconder ou deformar a realidade é deletério, não avança em direção às reais necessidades humanas. Conhecer para desmistificar. Assim, se é certo entender-se que Fellini fala do homem de sempre, a sexualidade humana aqui é impressionante porque se constrói ligada ao que convencionalmente se considera depravação e vício, ou ao grotesco (em Fellini, um recurso igualmente estruturante, como o fora em Petrônio): exibem-se, nesse aspecto, mulheres e homens de todas as idades, mesmo crianças. Nada há na Antiguidade que não se repita na Modernidade. Alguns seres, de surpreendente aparência, são monstruosos, velhos, gordos, e fogem àquilo que, também convencionalmente, chama-se beleza. Com uma pintura exacerbada, uma forma insólita, corpos à mostra, alguns têm comportamento arredio, afoito, sadomasoquista; outros têm movimentos repetitivos da cabeça, da língua, dos olhos. Outros correm, dançam, permanecem presos, estáticos. O episódio, assim, para além da questão da multiplicidade do sexo, do ato sexual e dos gêneros, liga-se a uma ideia de lidimar o mundo romano da Antiguidade, desde há muito falseado por um cinema simplista.

Com base na sempre lembrada expressão de Fellini – a de que fizera um filme de ficção científica do passado –, visitar o bordel do *Fellini-Satyricon*, universo

complexo com uma variedade de detalhes digna de um quadro de Bruegel, como *Torre de Babel*⁴, é, proporcionalmente, empreender, de fato, uma viagem interplanetária se se atenta para que o tempo que volta de longe é quase tão estranho para nós como é o futuro desconhecido, ou, mal comparando, para o que diz o mote de *Star Trek*, seriado de televisão dos EUA criada por Gene Roddenberry, que alcançou grande sucesso de público à época do *Fellini-Satyricon*: «Space: the final frontier. These are the voyages of the Starship Enterprise. Its five-year mission: to explore strange new worlds. To seek out new life and new civilizations. To boldly go where no man has gone before»⁵.

No contexto de assuntos polêmicos da época de Fellini, sem dúvida se encontra a sexualidade, que hoje se mostra mais disponível à discussão. Por certo, é um tema evidente e predominante no *Fellini-Satyricon*, no qual se interligam as questões de impotência de Encólpio, seus diversos relacionamentos e parceiros. Está na trajetória dessa personagem, portanto, em suas relações com os companheiros, em todas as suas ações. Está nas entrelinhas do filme, como os índices de ostentação fálica incontestável antes e depois do episódio do Hermafrodita. Antes: episódio de Vernacchio (o mestre da trupe usa uma touca de látex com cor e formato de uma glande); episódio da Matrona de Éfeso (ânforas de boca para baixo espalhadas, perfil das carpideiras, faixa de pano pendente à cintura do crucificado, pés e nariz do cadáver, fogo votivo que o encomenda). Depois: episódio do Minotauro (menir ereto, antes da luta com o mascarado e depois da cura de Encólpio; menir caído, à morte de Ascílto; tocha de Encólpio; marco decorado; porrete do Minotauro; desenhos no labirinto), episódio do Jardim das Delícias (vaso de pescoço longuíssimo; toco de madeira espinhoso ao lado de um objeto que se assemelha a uma vulva), episódio de Enotea (a torre da maga; os fornos sem fogo).

Eis o homem, afeito naturalmente a seus desejos de sexo (e de estômago, claro), mostra Fellini sem moralismo. Para Encólpio, não é o dinheiro que conta, como talvez conte para Eumolpo que, embora sempre preocupado com o vil metal, nunca, contudo, o obtém. Também não conta o poder, esboçado no episódio de Licas, de que decorre o desfile de guerra e resulta no suicídio dos nobres: de todo esse movimento, resta, quando a consistência da narrativa consegue mantê-lo coeso, a cena de amor a três entre Ascílto, Encólpio e uma moça, possivelmente escrava daquela

⁴ Pieter Bruegel (c. 1525-69), *Torre de Babel*. <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bruegel/babel.jpg>.

⁵ Ver https://www.imdb.com/video/vi1682948121/?ref_=tt_v_i_1. (<https://www.imdb.com/title/tt0060028>). Na versão brasileira do seriado, o texto é lido e interpretado pelo conhecido locutor Antônio Celso. Sem contar a questão da diferença em relação à *performance* da versão americana de partida, em que se mescla a locução do ator William Shatner, que interpretou o Capitão James T. Kirk no seriado e a música de abertura, é possível esboçar toda uma crítica – que o presente ensaio não tem como escopo – a essa suposta tradução do texto em inglês, a começar, pelo menos, já do adjetivo ‘strange’, tido como ‘novos’, certamente um eufemismo em português.

casa. Fellini não faz crítica social ou moral contra sua época; não se ocupa de que seja ela decadente ou não, inovadora ou não. Não enxerga corrupção sexual, moral, de ambição pelo dinheiro ou pelo poder, pois constata ser assim o homem, sempre, e ser preciso considerar essa natureza. Não há milagre que o transforme em criatura ideal. Enxergar essa realidade facilita lidar com o outro, facilita aceitar a alteridade. Conforme afirma Gayton (2025: 1), «What resulted was a drastic social reevaluation of gender roles and the traditional heterosexual, monogamous relationship» («que resultou foi uma reavaliação social drástica dos papéis de gênero e do tradicional relacionamento heterossexual monogâmico»). Por isso, o retrato humano que se encontra no *Fellini-Satyricon* é belo, porque o filme não o retoca, não o piora, não o melhora, apenas o apresenta para que se o aceite tal como é, e haja uma convivência pacífica com a alteridade.

Fellini vai além e, vinculando o respeito ao outro à ideia de liberdade, critica os sistemas que julga desconsiderarem as semelhanças e desrespeitarem as diferenças entre os seres humanos. Com a clientela aberrante do Hermafrodita, o outro é exposto o mais distanciadamente possível: é preciso arrancar do convívio aquele que não é igual. Religião e práticas mágicas são então focalizadas. O episódio do sequestro e da morte do Hermafrodita, criado integralmente por Fellini em relação ao *Satíricon*, lembra o Menino Jesus e o presépio, tal como se conforma a adoração do jovem jacente no berço, com grande afluxo de pessoas, donativos, presença de animais. A situação dos consulentes para a cura de uma suposta doença dependia, na verdade, apenas de milagres – magia que inutilmente se esperava dos deuses, como repentinamente fossem surgir pernas e braços no homem-tronco exposto ao semideus.

O sequestro poderia ter acarretado a impotência de Encólpio como punição divina, pois, segundo a crença popular, o semideus já transformara habitantes maus de certa cidade em galinhas. E, se o Hermafrodita congrega em si ambivalentemente os dois sexos, por ironia a falha do sexo é punição de Encólpio, que se verificará pela primeira vez na relação com Ariadne⁶, depois da qual ele mesmo, sem ter atendido às expectativas tanto da plateia quanto da parceira, diz a Ascílto, que sobre ele viera tripudiar, haver perdido ‘*la spada*’ (‘a espada’), lógica reiterada por Oliveira (2013: 2): «Paradoxalmente, a estrutura do filme parece mais governada pela mitologia cristã do Novo Testamento (pecado, punição, expiação) do que pelo paganismo».

A ideia de sequestro do Hermafrodita, arroubo impensado dos rapazes, levou-os à fuga tresloucada que resultou em morte, não somente a da própria criança como a do assaltante de que eram cúmplices⁷. Para além da peregrinação dos crentes e necessitados, que sinaliza a ligação da reflexão com aspectos religiosos, em particular o berço da cristandade, verifica-se uma metáfora para um mundo à deriva, com ou

⁶ No episódio de Ariadne, Eumolpo atribuirá a impotência de Encólpio a uma ação punitiva de Priapo.

⁷ Como explicar os golpes de Ascílto, à base de um barrote, não atingirem a cabeça do adversário e não ensanguentarem a ponta da arma usada?

sem religião, pois, mesmo de posse do semideus, Encólpio e Ascilto andam a esmo. E uma série de outros índices sugere a questão da cristandade: a presença da cruz, que no episódio da Matrona de Éfeso toma uma forma que não é aquela concebida como símbolo da Igreja; extremo arremedo da Virgem Maria no episódio da Ninfomaníaca; a imagem de Encólpio no percurso até o Jardim das Delícias vencido a jumento, como na entrada triunfal de Jesus em Jerusalém; o boneco em formato de peixe⁸ que figura pouco antes de sua consulta com Enotaea; o pelicano⁹ que aparece logo após essa consulta; o testamento antropofágico de Eumolpo, referência paródica à Eucaristia. Ainda, segundo Oliveira (2013: 4),

(...) Encólpio comete uma transgressão e sua impotência, o oposto da resurreição da carne, é a punição para a qual ele busca redenção. O casamento de Lichas e Encólpio soa como a paródia de um sacramento pré-cristão. Assim como a visita ao hermafrodita representa o equivalente pagão de uma peregrinação a um santo, adoração pelos crentes que esperam obter um milagre de seus poderes e que nos lembram dos crentes modernos em *Noites de Cabíria* [Le Notti di Cabiria, 1957] e *A Doce Vida*, procurando em vão por um milagre que nunca acontece. A sequência de encerramento, a ingestão do corpo de Eumolpo por seus herdeiros, é uma paródia clara da eucaristia cristã.

Na sequência, dada a fragmentação do *Fellini-Satyricon*, não se pode dizer se a situação de Encólpio, preso no labirinto e à mercê do Minotauro, é decorrente do crime seja de sequestro e morte do Hermafrodita, seja da morte do assaltante,

⁸ Segundo Chevalier e Gheerbrant (1986: 773), «[...] Christ est souvent représenté comme un pecheur, les Chrétiens étant des poissons, car l'eau du baptême est leur élément naturel et l'instrument de leur régénération [...]» («[...] Cristo é visto frequentemente como um pescador e os cristãos seus peixes 'porque a água do batismo é seu elemento natural e o instrumento de sua regeneração' [...]»).

⁹ Segundo Chevalier - Gheerbrant (1986: 738), «Sous le faux prétexte qu'il nourrissait ses petits de sa chair et de son sang, un symbole de l'amour paternel. Pour cette raison, l'iconographie chrétienne em a fait um symbole du Christ; mais il en existe aussi une raison plus profond. Symbole de la nature humide qui, selon la physique ancienne, disparaissait sous l'effet de la chaleur solaire et renaissait en hiver, le pélican a été pris comme figure du sacrifice du Christ et de sa résurrection, ainsi que de celle de Lazarre. C'est pourquoi son image fait quelquefois pendant à celle du phénix. Le symbolisme chrétien se fonde aussi sur la plaie du cœur d'où s'échappent le sang et l'eau, brevages de vie: Réveille-toi, chrétien mort, écrit Silesius, vois, notre Pélican l'arroso de son sang et de l'eau de son cœur. Si la reçois bien... tu serás à l'instant vivant et bien portant» («Sob o pretexto de que alimentava suas crias com sua carne e seu sangue, viu-se no pelicano, ave aquática, um símbolo do amor paternal. Por essa razão, a iconografia cristã o considera símbolo de Cristo; mas também existe uma razão mais profunda. Símbolo da natureza úmida que, segundo a física antiga, desaparece por efeito do calor solar e renasce no inverno, o pelicano é visto como figura do sacrifício de Cristo e de sua ressurreição, assim como a de Lázaro. Por isso sua imagem, por vezes, substitui a da fênix. O simbolismo cristão também se funda na chaga do coração de onde brotam sangue e água, bebidas da vida: 'Despera, cristão morto, escreve Silésio; veja bem: nosso pelicano te espalhe com seu sangue e com a água de seu coração. Se a recebes bem... no mesmo instante retornarás à vida e com boa saúde'»).

ou se ainda essa causa se perde justamente no hiato existente entre os fragmentos narrativos.

Fellini explora o tema mitológico do Minotauro, que parece também se adequar simbolicamente ao *Fellini-Satyricon*, uma vez que

Le mythe du Minotaure symbolise dans son ensemble *le combat spirituel contre le refoulement* (...). Mais ce combat ne peut être victorieux que grâce à des armes de lumière: d'après une légende, ce n'est pas seulement avec sa pelote de fil qu'Ariane permit à Thésée de revenir des profondeurs du labyrinthe, où il avait assommé le Minotaure à coups de poing, c'est grâce à sa couronne lumineuse, dont elle éclaira les détours obscurs du palais (Chevalier - Gheerbrant, 1986: 634).

O mito do Minotauro simboliza em seu conjunto *o combate espiritual contra a repressão* (...). Esse combate, porém, não pode ser vitorioso senão graças às armas de luz: segundo uma lenda, não é somente com seu novelo de lã que Ariadne faculta a Teseu que volte das profundezas do labirinto, onde ele matara a socos o Minotauro; mas é graças à sua coroa luminosa com a qual ela ilumina os desvãos obscuros do palácio.

Também, o Minotauro não só preserva a vida de Encólpio como também diz que passará a ser seu amigo graças a sua condição de ‘jovem letrado’.

Durante toda a passagem, escuta-se o apupo de uma plateia que observa a luta do alto de um rochedo. O Minotauro explode em gargalhadas tão logo o procônsul, que também assistia ao espetáculo, explica a Encólpio que aquela cidade comemorava a festa do deus Riso, na qual anualmente a municipalidade escolhia um estrangeiro para dele zombar e, naquela oportunidade, esse era ele mesmo. Seu prêmio de participação continuava sendo uma relação amorosa com Ariadne, cujo nome sugere relacionamento com o mito do Minotauro. Toda essa situação é intertextual do romance antigo romano de Apuleio, *O asno de ouro* (Apulée, 1965: 3.1.2 a 3.11.15), no qual o protagonista Lúcio sofre a zombaria de uma cidade nas festividades em honra do deus Riso. Do ponto de vista mitológico, o *Fellini-Satyricon* apresenta Encólpio como um Teseu descaído; Ariadne, sentindo-se ofendida e insultada, exclama «— *Schifoso!*» («— Nojento!»; *Fellini-Satyricon*, cena 51.986), rejeitando agressiva e violentamente Encólpio, o qual, pela primeira vez, revela impotência. Ariadne ostenta, pois, em relação ao *Satírico*, traços da bela e péssima Circe, cuja reação, quando com ela Encólpio falha, é praticamente a mesma de Ariadne, tendo ordenado que seus escravos o surrassem e sobre ele escarrassem (Petron. 132.1-4). Por outro lado, não se pode deixar de notar a proximidade dessa situação com *O asno de ouro* (10.34.5), quando, diante de enorme plateia, forçado a relacionar-se sexualmente com uma mulher, Lúcio-asno desiste e foge.

Essas últimas considerações revelam ainda que, empregando acuradamente muitos elementos não somente do texto de Petrônio, mas, também, de diversas obras, numa multiplicidade de cenas, Fellini transpôs propriamente passagens do *Satírico* para a tela, embora com distanciamento; elaborou passagens novas como criações suas; e introduziu personagens e passagens tanto de outras obras da literatura antiga quanto de obras modernas, sejam elas da literatura ou não.

Dentre as passagens que Fellini elaborou como criações suas, destaca-se o episódio de Vernacchio, exatamente o primeiro do *Fellini-Satyricon*, depois da apresentação de Encólpio e Ascílto. A peça encenada no teatro, aparentemente um mimo romano antigo¹⁰, expõe uma mistura de temas, dos quais sobressaem a história de Múcio Cévola e de um César¹¹ indeterminado. O fato de Fellini começar a trabalhar apoiando-se no teatro pode ligar-se a um procedimento estrutural do *Fellini-Satyricon*, também estrutural para o teatro romano, que ocorreu particularmente nas comédias de Plauto e Terêncio, qual seja, a *contaminatio*. Como se sabe, a *contaminatio* romana consiste em harmoniosamente fundir-se, completa ou parcialmente, duas ou mais obras gregas numa única peça que, assim, torna-se híbrida. Aqui sua face é dupla: interna e externa. É interna porque a *libera riduzione* do *Satíricon* busca empregar no filme muitos dados da obra petroniana com a qual tem o compromisso da adaptação (como se lê no subtítulo do filme); é externa porque traz e emprega elementos alheios a Petrônio.

A *contaminatio* interna do *Fellini-Satyricon* consiste numa reorganização, em nível de espaço, discurso e personagem, dos dados obtidos ao *Satíricon* para reapresentá-los no filme. Não é de solução fechada, pois ela se deslinda a cada nova leitura, à medida da recepção da fita, com incontáveis elementos de interpretação e chaves de leitura. Por exemplo, pode-se apontar o choro de Encólpio no bordel como nova figuração do pranto na cidade litorânea do *Satíricon* (Petron. 80.7-81.1). O tombo do protagonista, empurrado por Vernacchio, é reminiscência do *caue canem* (Petron. 29.1) da *Cena Trimalchionis*, bem como o grande cachorro preto do teatro pode espelhar Cílax, ou ainda lembrar Pérola, que é preta. E as ventosidades de Vernacchio¹²

¹⁰ O mimo, tipo de farsa popular em Roma, investiu em dança, gesticulação e expressão fisionômica (Costa, 1978: 24). Em *Fellini-Satyricon*, esse mimo mostra a mutilação de um homem, que depois, para a mão amputada, ganha ‘teatralmente’ uma prótese graças à intervenção do César (*'habeas manum'*, diz a personagem do imperador), referência à lenda de Múcio Cévola (citado nominalmente), herói que teve a mão direita queimada na guerra dos romanos contra os etruscos. A construção da peça em *Fellini-Satyricon* atende ao que Costa (1978: 28) afirma: «Ao lado do caráter irreverente, esperado no gênero burlesco, causa estranheza no mimo o cunho melodramático, de atrocidade, de que, por vezes, se reveste, em Roma, quando, por exemplo, suplicia e mata em cena um escravo fugitivo, aspecto sádico de que viria a impregnar-se a tragédia de Sêneca».

¹¹ Essa mistura é incongruente, pois Múcio Cévola liga-se a eventos do fim do séc. VI e começo do séc. V a.C., e o termo ‘césar’ se reconhece a partir do fim do séc. I a.C., com Júlio César e, sobre tudo, com principado romano, que se inicia com Augusto. A criação dessa incongruência alimenta a ideia de Fellini acerca da inconsistência da compreensão da Roma Antiga e de sua estropiada reconstrução na mídia cinematográfica. O dado ‘Múcio Cévola’ também não deixa de ser o que se verá como uma *contaminatio* externa.

¹² No nome da personagem, Vernacchio, ecoa *pernàccchia* ou *pernàccchio*, produção do som que, feito pela boca, imita o ruído de uma flatulência. *Pernàccchia* e *pernàccchio* estão etimologicamente ligados ao termo *vernàccchio*, conforme ensina o dicionário *Treccani*: «*pernàccchia* s. f. voce napol., in precedenza *pernàccchio*, da un originario *vernàccchio* che è il lat. *vernaculus* ‘servile, scurrile’, der. di *verna* ‘servo, schiavo’» (<http://www.treccani.it/vocabolario/pernacchia/>).

podem referir aquelas mencionadas por Trimalquião, as quais ninguém deveria seguir durante um jantar, ou aquelas que divertiam Gitão a caminho de Crotona (Jorio, 2000: 118-119).

Trimalquião, no *Satíricon*, é um comerciante e proprietário de terras rico e prepotente. No *Fellini-Satyricon* não se acrescenta ou se altera muito em relação à personagem petroniana. É aqui ignorante e pretensioso tanto quanto na obra literária. A descrição que no *Satíricon* dele faz Hermerote está, pelo menos parcialmente, na voz do dono da casa. Se o Trimalquião de Petrônio apresenta traços que levam a pensar na empáfia de um imperador, de modo geral, e um pouco de Nero, em particular, Fellini ainda vem juntar-lhe outros traços, como aqueles que se veem no Nero infantilizado, personagem da película *Quo vadis* (de Mervyn LeRoy, 1951). A festa do ricaço Trimalquião é um episódio muito ligado à obra literária, mas certamente apresenta diferenças, dentre as quais, pode-se sublinhar a presença de Trifena e também do poeta Eumolpo (que toma o lugar do mestre de retórica Agamêmnon, ausente, e assume parte da tarefa de descrever Trimalquião); a ausência de Ascílto e Gitão; a falta das histórias intercaladas do vidro inquebrável e do lobisomem; e a permanência de Fortunata do começo ao fim. Enquanto, no *Satíricon*, na volta da rua onde procurava por Gitão, Eumolpo é surrado por escravos, que ainda chegam a ameaçá-lo os olhos com espetos de churrasco ferventes sem que Encólpio o defendesse (Petron. 95.8), no *Fellini-Satyricon*, Encólpio assiste com desdém à surra que Trimalquião aplica ao poeta quando manda que o joguem no forno. A história ‘A Matrona de Éfeso’, no *Fellini-Satyricon*, é contada aqui por Hermerote – é preciso referir que na descrição do Hermerote felliniano entram traços do *cinaedus* de Petrônio (do episódio de Quartila, Petron. 21.2) –, enquanto no *Satíricon* o fora por Eumolpo (Petron. 111.1 a 112.8), no episódio de Licas. Falta ao episódio felliniano a escrava da Matrona, por meio da qual, na obra literária, instaurara-se importante vínculo intertextual com a *Eneida*.

Certas contribuições do *Satíricon* muitas vezes são detalhes que justificam algumas ações e situações do filme. O manto com que Encólpio surra Ascílto lembra aqueles que são motivo das confusões do mercado, no *Satíricon* (Petron. 12.1-15.9). A cena em que Eumolpo acaricia leve e rapidamente a cabeça de um menino na pinacoteca, episódio que no *Satíricon* é posterior à *Cena Trimalchionis*, sugere a pedofilia de «O garoto de Pérgamo» (Petron. 85.1-87.9). O rato, como metáfora de pessoa desorientada, de que fala Eumolpo no episódio de Ariadne, aparecera no discurso de Hermerote (Petron. 58.9). O estrado flexível da cama de Eumolpo, usado para que ele se relacionasse com a filha de Filomela (Petron. 140.7) reaparece no Jardim das Delícias, na forma de um balanço. Se, por um lado, a disputa entre Encólpio e Ascílto por Gitão é responsável pela separação dos amigos no *Satíricon*, uma vez que, mais ou menos na metade da trama, desaparece a personagem Ascílto, por outro, no *Fellini-Satyricon*, quem desaparece é Gitão, no fim do episódio de Licas. Dão-se esses desaparecimentos praticamente na metade da trama de ambas as obras. O sequestro de Encólpio, por Licas e Trifena, embora presente nas duas obras, diverge bastante de uma expressão para outra, pois principalmente são diferentes as finalidades da viagem não só de Licas, mas, também, de Encólpio e seus companheiros; no *Satíricon*, o que ocorre é um reencontro, pois supomos que Licas já conhecia Encólpio



(o que deve ter acontecido nas partes perdidas), enquanto que a batalha do convés e o naufrágio faltam ao *Fellini-Satyricon*, a luta greco-romana de Encólpio e Licas, seu posterior casamento e o próprio fechamento do episódio, com a decapitação de Licas, são criações fellinianas¹³. A passagem pelo Sul da Itália é comum às duas obras, mas distanciam-se muito de uma narrativa para outra, distinguindo-se os eventos abordados, embora o *Fellini-Satyricon* recupere dados, como o fato de Ariadne manter traços de Circe, o balanço do Jardim das Delícias lembrar a cama de Eumolpo (que continua reumático, mas não se sabe se fingidamente) e Enotea estar presente. Em Fellini, quando morre Asclito, Encólpio faz-lhe um elogio fúnebre, cujo alvo, em relação ao *Satíricon*, fora Licas, morto no naufrágio do navio.

A *contaminatio* externa consiste no emprego de dados oriundos de outras obras, seja qual for sua proveniência, se da literatura, da pintura, do cinema ou de outras artes. Uma vez que o *Satíricon* é muito alusivo e que de sua construção participam intertextualmente muitas obras literárias¹⁴, Fellini não deixa de adotar esse mesmo procedimento, referenciando, entre outras, duas obras da máxima importância para a literatura: *O grande Gatsby* e *A divina comédia*. A primeira é reconhecida como intertexto do *Satíricon*. F. Scott Fitzgerald cogitou denominá-la *Trimalchio* ou *Trimalchio in West Egg* (Fonseca, 2017: 16). O *outdoor* dos olhos do Dr. Eckleburg – elemento muito destacado na interpretação do romance e imageticamente importante já desde sua representação ilustrada na capa da primeira edição em 1925 – também é muito significativo nas películas que tiveram por base o livro norte-americano. Vem sugerido na produção de 1926, de Herbert Brenon, como se pode ver em trailer remanescente¹⁵, e aparece diretamente nas películas de 1949, 1974, 2000 e 2013, dirigidas, respectivamente, por Elliott Nugent, Jack Clayton, Robert Markowitz e Baz Luhrmann. Fellini recupera e explora esse dado construindo a intertextualidade ao longo de seu filme, pois investe muito nos *close-ups* nos olhos das personagens, na focalização de muitas máscaras (transportadas como estandartes, desenhadas, esquematizadas, esculpidas, retiradas da natureza etc.) e, iconicamente, numa imensa escultura com que se deparam Encólpio e Gitão quando escapam do teatro de Vernacchio, que muito se aproxima da descrição do *outdoor* de Fitzgerald, inclusive nos traços que, circulando os olhos, sugerem óculos:

Mas, acima da terra acinzentada e dos espasmos da poeira soturna que pairam infinitavelmente sobre ela, pode-se perceber, após um momento, os olhos do Doutor T. J. Eckleburg. Os olhos do doutor são azuis e gigantescos: as retinas têm um metro

¹³ Mas a morte dessa personagem fica patente em ambas obras, pois, no *Satíricon*, Encólpio a reencontrará quando avista seu cadáver na praia, depois do naufrágio (Petron, 115.11).

¹⁴ Entre outros exemplos, o *Satíricon* dialoga com *Iliada*, *Odisséia*, *Eneida*, *Farsália* e com poemas de Horácio e Ovídio. Também visita o iambo grego, a tragédia grega, o mimo, o romance grego, os contos milesianos, assim como a filosofia e tragédia de Séneca (Schmeling, 2011: *passim*).

¹⁵ *The great Gatsby (Tudo pelo dinheiro)*, de Herbert Brenon, 1926, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c_3bob4nPdM&ab_channel=HypedFor.

de diâmetro. Eles não surgem de nenhum rosto, mas de trás de um par de enormes óculos amarelos apoiados em um nariz inexistente. É evidente que algum oculista espertalhão colocou-os ali a fim de engrossar sua clientela no bairro de Queens e então ele próprio afundou-se em uma cegueira eterna ou esqueceu-se de que havia colocado os olhos ali e se mudou para longe. Mas seus olhos, um pouco desbotados pelo passar do tempo, suportando o sol e a chuva por muitos anos, continuam a contemplar com melancolia o terreno coberto de escória. (Fitzgerald, 2011: 19).

Merce destaque o engenho poético de Fellini que, ao referir Fitzgerald, retoma uma tradição cinematográfica ligada ao *Satyricon* e constrói tão criativa intertextualidade, para o que os termos do romancista norte-americano, ‘eternal blindness’ e ‘solemn dumping ground’, são imprescindíveis.

Outra referência muito importante é a do episódio do bordel em relação a *A divina comédia*, de Dante Alighieri, que corrobora a ideia de que Fellini não olha apenas para a Antiguidade, mas para todo o gênero humano.

Logo que sobem as escadas do bordel, pouco antes de passarem a caminhar por seus insondáveis recônditos, Encólpio e Gitão encontram um reservatório d’água (como uma *piscina* de uma *domus* romana) no qual um barqueiro conduz uma pequena balsa com três passageiros. A figura de um desses passageiros remete ao poeta romano Virgílio, o guia de Dante na viagem pelo Inferno, segundo o traço de Gustave Doré (ver Alighieri, 1892: 38, 56).

Na multiplicidade de elementos característicos do *Fellini-Satyricon*, aquela *piscina* remete ao rio Aqueronte, e o barqueiro, a Caronte. Além disso, antes de Encólpio e Gitão dirigirem-se ao alto do edifício, onde passarão uma noite amorosa, a câmera de Fellini faz uma ampla tomada do bordel, de baixo para cima, quando se vislumbra a estrutura de pirâmide do bordel, a qual, entendemos, remete à pintura *Dante e seu poema*, de Domenico di Michelino¹⁶, em que, além do poeta, de Florença e da imagem do Inferno, ao centro o pintor inclui a imagem do Purgatório, que Fellini identifica com o bordel, visto internamente. O impacto dessa remissão não é pequeno, a julgar pelo contraste e conflito que suscita. Fellini, destacando não o Inferno propriamente dito, mas o Purgatório, sinaliza que, desde sempre, quer na Antiguidade, quer na contemporaneidade, o homem, não sendo santo nem demônio, vive tão somente segundo sua natureza e possibilidade. Além disso, na cimeira do bordel, no alto do qual Fellini sonda o céu, unem-se Encólpio e Gitão em noite de amor, comparação com Adão e Eva no Paraíso, sempre aludindo ao topo do Purgatório de Domenico di Michelino. Ainda, na tradição da ilustração de *A divina comédia*, a forma do bordel felliniano liga-o ao desenho do mapa do inferno, na ilustração de Boticelli¹⁷, mas colocando-o de ponta-cabeça: um inferno, portanto, invertido.

¹⁶ Ver em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Michelino_DanteAndHisPoem.jpg.

¹⁷ Ver em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_1%27Enfer.jpg.

Assim, em Fellini, o homem, embora vaidoso e fraco, tem seu lugar não exatamente no inferno desesperançado, mas naturalmente numa espécie de purgatório, que não o condena definitivamente, contudo lhe dá chances de recuperação. A inserção do motivo do mundo dos mortos no *Fellini-Satyricon*, da condenação do homem à danação eterna, certamente não é gratuita, uma vez que, por um lado, artisticamente não falta a referência a uma catábase de Encólpio à *Cena Trimalchionis*, do *Satyricon*, e, por outro, biograficamente, nem sempre houve um relacionamento pacífico entre o diretor italiano e a Igreja Católica. Nessa *libera riduzione*, percebe-se cuidado detalhadíssimo de Fellini, que, se por um lado guarda muito de perto o texto de Petrônio, por outro mobiliza muito de sua própria criação.

O episódio dos nobres, criação de Fellini, embora comungue relativamente pouco com o *Satyricon*, se se considera o contato específico com a letra do texto petrôniano, liga-se à questão do suicídio na Antiguidade romana, forçado ou não, pois entendemos que esse episódio apresenta estreita vinculação à história de Roma, e particularmente à esfera de poder do imperador Nero, referindo-se não somente ao caso do próprio escritor Petrônio Árbitro, descrito pelo historiador Tácito, em *Anais* 16.17-20, como também do senador Trásea Peto no ano de 66 d.C., igualmente anotado por Tácito, em *Anais* 16.34-35. Segundo Fialho (2004: 76),

(...) nos capítulos 34 e 35, acompanhamos os derradeiros momentos de Trásea. Pouco antes de saber a sentença, ele está nos seus jardins, o que demonstra serena impasibilidade perante a decisão que outros tomavam sobre o seu destino. É a atitude do *sapiens* estoico: Trásea sabe que não pode adiar a morte, se o seu momento for aquele, e espera-a *aequo animo*, embora pressinta decerto a inevitabilidade da condenação, pois sabe o tempo em que vive e o *princeps* que o governa.

A deposição do imperador, recriação felliniana, que pode ter relação com a conspiração de Pisão, é fator que reforça uma remissão de Fellini a esses elementos históricos. Mas, sempre orbitando a época do imperador Nero, entendemos principalmente ser necessário considerar a referência à morte de Sêneca, por suicídio induzido, ocorrida em 65 d.C., também narrada por Tácito, em *Anais* 15.62-64, pois, além de também um suposto envolvimento do filósofo nessa conspiração, junto ao nobre felliniano, participa da cena sua esposa, a qual remeteria à cônjuge de Sêneca, Pompeia Paulina, que historicamente desejava – embora sem sucesso – igualmente cometer o suicídio. Para além disso, a dignidade com que se tratam os escravos e a forma amigável de sua despedida da casa dos nobres aproximaram ainda mais essa cena a Sêneca, em virtude de essas atitudes estarem estreitamente ligadas ao que esse filósofo romano desenvolve em *Epistulae morales ad Lucilium*.

Apesar de Oliveira (2013: 3) afirmar que

o abismo cronológico entre a Antiguidade decadente e o mundo atual será transposto por uma “ponte felliniana” que, como sempre nos filmes do cineasta italiano, não aponta para um final feliz tranquilizante: “mito eterno: o homem de pé sozinho diante do fascinante mistério da vida, todo o seu terror, sua beleza e sua paixão;

aqui, o *Fellini-Satyricon* parece ser menos sombrio que o *Satyricon*, pois, se decididamente não se vislumbra um final feliz tranquilizante, ao menos Fellini aponta para

aspectos positivos e os cultiva de diversas formas. Primeiro, no *Satírico*, não existe uma única personagem que se possa apontar como digna, sem pejorativos humanos. Já o episódio dos nobres, no *Fellini-Satyricon*, muito embora se trate de um duplo suicídio, opõe-se fortemente aos anteriores, nos quais se assistem, consecutivamente, à violenta e sangrenta morte do imperador, à decapitação de Licas e a um desfile de guerra. É possível neste ponto haver uma alusão ao que, no *Satírico*, se desenvolve como a guerra civil de Eumolpo (Petron. 118.6), que, por sua vez, dialoga com o poema de Lucano, *Farsália*. Aliás, nessas guerras, o desfile dos exércitos parece apontar para um pacifismo moderno no *Fellini-Satyricon*, já que marcham os soldados, os quais vão para a frente de batalha, mas não os líderes, que não passam de imagens, estandartes movimentados pelas tropas. Se as origens desses soldados são diversas – observáveis pela indumentária, acessórios e mesmo pelas imagens que arrastam –, elas propugnam uma única ideia: espalhando uma nuvem negra por onde passam, as guerras são sempre as mesmas, e a morte alcança aquele que vai logo à frente a serviço dos que se escondem.

No episódio dos nobres propriamente dito, desde a abertura, francamente singela, vê-se uma mulher negra e uma menina loira em meio a uma plantação de plumas. Ambas de túnica branca, a mulher cuida para que a criança brinque em uma pequena carroça puxada por um jovem cabrito branco. Em seguida, uma garota faz rolar dois aros de metal que se movem em torno de dois pavões. Atente-se que, simbolicamente, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986: 724), o pavão é um animal associado à beleza e à perfeição em razão da harmonia das formas e pela exuberância de suas cores. Como miticamente não se deteriora após a morte, o pavão simboliza incorruptibilidade, imortalidade, capacidade de regeneração e transmutação. Na tradição ocidental, é símbolo da eternidade e da totalidade da alma. Por outro lado, complementando e reforçando uma leitura que se articule com essa simbologia, ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (1986: 191), o círculo é índice da suprema perfeição, união e plenitude que gravita em torno da divindade central, de onde todo movimento parte, criação, recriação e expansão, o que leva à perfeição, eternidade, renovação.

A base do episódio é a serenidade do suicídio na Antiguidade como saída para uma situação política insustentável causada pela perseguição que viria com as mudanças decorrentes da deposição do imperador, que ocorreria no episódio anterior. Aqui figuram muitos índices positivos, como a libertação dos escravos, os quais recebem e dispensam um tratamento digno em todo o episódio, e a presença de muitas etnias (como, de resto, sói ocorrer em todo o filme de Fellini), o que aponta também muito positivamente para um discurso de respeito à alteridade, não de exclusão do outro. O grande afluxo de crianças e o esforço para salvação delas são outros sinais de uma mensagem positiva, corroborada pelos *close-ups* em seus olhos (e também nos olhos dos adultos). Aliás, esse aspecto positivo se desenha claramente no filme como uma esperança no gênero humano, expressa ainda seja pela velha que se apega ao caráter sagrado de sua terra, seja pelo menino que pendura o sino na carroça – como qualquer outro menino que hoje simbolicamente pendurasse uma estrela no alto de uma árvore de Natal. Também vê-se esperança no abraço que a filha,

pequena, dá no pai prestes a se suicidar, perguntando-lhe se era verdade que partiam para um lugar mais bonito que aquele em que viviam e sobretudo pela simplíssima pergunta que ela lhe dirige: «Domani?» («Amanhã?»; à altura de *Fellini-Satyricon*, cena 34.657). A mesma esperança está na partida das crianças, que, acomodadas numa carroça, percorrem – com saída pela direita – uma estrada que parece enveredar pelo céu, cercada de plumas que imitam nuvens. Internamente, como deixar de reconhecer, em oposição a essa viagem ao céu, a catábase – dir-se-ia involuntária – de Encólpio quando se embrenha na *domus Trimalchionis*? E, externamente, o poema de Adriano, «Animula vagula blandula», que não deixa de ser também uma *contaminatio*, recitado pela esposa suicida (*Fellini-Satyricon*, 37.677) assim que se consuma o passamento do marido, também pode ser entendido como um índice de esperança inserido na própria cena do suicídio, dada sua mensagem sobre a imortalidade da alma.

É positivo, também, o momento em que se mostra a relação sexual que se dá depois, nesse mesmo ambiente, quando, à noite, e tudo consumado no que se refere aos nobres, chegam Encólpio e Ascílto, e encontram a escrava negra que ali restara. Essa situação, para além de provocar reflexão acerca da liberdade sexual, torna-se, com Fellini, um ícone da tolerância ao outro, quando se vê tanto a relação hétero quanto a homoafetiva, e tanto a relação entre raças iguais quanto diferentes.

De toda forma, se, desde sua estreia, o *Fellini-Satyricon* é considerado uma obra-prima do cinema, também não é difícil encontrar resistências a ele, seja por causa de suas questões de coesão, seja pelo desejo ingênuo de nele buscar, de forma imediatista, o *Satíricon*, de Petrônio, seu principal ponto de apoio, no qual se lê matéria francamente obscena e linguística e literariamente experimental. Esses elementos figuram no filme, embora este não relate simplesmente, em meio diverso, a mesma história que já se conhece inventada pelo escritor romano; tampouco, evidentemente, o *Fellini-Satyricon* constitui um documentário acerca de como teria sido a vida na Roma antiga. Não se encontram mesmo, como se pode observar, da maneira mais superficial, todos os eventos, as falas, e as personagens organizados segundo o texto antigo, mas, no filme, estão exatamente Fellini e sua idiosyncrasia. Essa resistência ao *Fellini-Satyricon* talvez seja mesmo um risco calculado por Fellini, que, como o Encólpio petroniano, pode indagar: «Quid me constricta spectatis fronte Catones, damnatisque novae simplicitatis opus?» («Por que me olham com o cenho franzido, ó Catões, e condenam uma obra dotada de uma simplicidade inaudita?»; Petron. 132.15). É certo que Fellini se apoia no prestígio, no interesse sempre suscitado pela obra antiga, e é também verdade que o *Fellini-Satyricon* se insere definitivamente na trajetória histórica da obra de Petrônio, o *Satíricon*, e lhe dá um novo alento e o restituí à vida de novas leituras no interesse contemporâneo. Depois de 1969, por sua imbricação, essas são obras lembradas frequentemente em conjunto, e, na história da leitura na cultura ocidental, hoje é imprescindível assistir ao *Fellini-Satyricon* para completar a leitura do *Satíricon*.

Enfim, por intermédio da insistência de todas as suas imagens escuras, suas deformidades, seus rostos paralisados, sua carência de nexos ao longo da narrativa, do estranhamento, o *Fellini-Satyricon* debate-se com a grande dificuldade, talvez impossibilidade, que é explicar, recuperar a Antiguidade. Esta é um mistério diante

do qual o homem moderno se depara e, somente à custa de muito esforço, apenas obtém um parcial e muito fragmentário panorama, além do que, ainda carente de organização. Com o extremo cuidado de não assumir um certo discurso moralizante em relação ao ser humano de todas as épocas, de futuro mais que aleatório, caótico, o *Fellini-Satyricon* apresenta o homem, sempre como o mesmo, em todos os tempos. É uma questão de liberdade aceitá-lo sem impositivamente querer modelá-lo.

Em Fellini, narrativamente há um evidente contraste, uma severa oposição, entre o começo, já a julgar pela pouca luz e pelas cores turvas aplicadas, assim como pela sombra que é Encólpio no início – visto somente por meio de sua silhueta diante de um muro eivado de garatujas –, e o fim do filme, pela luminosidade e pelas cores brilhantes com que ele aparece na cena que imediatamente antecede à tomada final. A abertura, com o monólogo de Encólpio, funciona como o prólogo do teatro antigo, o que ainda reforça a ideia do emprego da *contaminatio* em muitas ocasiões para a construção da película. A linguagem simbólica, aparentemente confusa, do muro do início – signos de difícil compreensão, desenhos de gladiadores, uma mulher ‘prosperosa’ (como de Ariadne diria Zanelli¹⁸), um peixe, um falo, palavras –, opõe-se à linguagem organizada nas ruínas de muros no desfecho final, mas ainda de forma fragmentária.

Nessa reorganização, Fellini parece dizer metaforicamente que a Antiguidade, que ele se negara a descrever com uma precisão para ele meramente imaginária, não está perdida, mas está ainda por descobrir e interpretar. Disso falara Encólpio, de início, quando discursava: «La terra non è riuscita a inghiottirmi nella voragine! Non m'hà inghiottito il mare, pronto a prendersela anche con gli innocenti! Sono sfuggito alla giustizia. Sono scampato al circo» («A terra não conseguiu me engolir no turbilhão! Não me engoliu o mar, pronto a se encrespar também com os inocentes! Fugi da injustiça. Escapei do circo»; *Fellini-Satyricon*, cena 1. 1-9). A chave de leitura aqui passa por uma metonímia: a fala é de Encólpio, mas o discurso é da Antiguidade. É ela que se dirige ao espectador moderno, dizendo que, sob o risco de deformá-la, não é lícito que seja violentada com interpretações pragmáticas, utilitaristas: «Mi sono perfino macchiato le mani di sangue; per ridurmí qui, senza un soldo, bandito dalla patria, abbandonato!» («Acabei até mesmo por manchar minhas mãos de sangue; para acabar aqui, sem um centavo, banido da pátria, abandonado!»; *Fellini-Satyricon*, cena 1.1-19). A mídia cinematográfica – nas representações dos filmes ‘sandália e espada’, por exemplo – promoveu essa violação, com o fascismo, como quando Mussolini se apropriara de um particular recorte da visão da Roma antiga para justificar a suposta glória de seu regime e a presença da Itália na II Guerra Mundial, contra o que, aqui, 25 anos depois, Fellini se posicionaria nas palavras de

¹⁸ «Ariadne is a big brunette, an Eastern type, with great black eyes, earrings, dressed in veils» («Ariadne é uma morena corpulenta, um tipo oriental, com grandes olhos negros, brincos, vestida em véus»), Zanelli, 1970: 233.

Encólpio: «E chi m'ha dannato a questa solitudine? Un giovane segnato da tutti i vizi: degno del bando, per sua stessa ammissione; Ascilto!» («E quem me condenou a esta solidão? Um jovem marcado por tudo que é defeito: digno de banimento, por sua própria admissão: Ascilto!»; *Fellini-Satyricon*, cena 1.1-19).

Fellini pacificamente já figurara no filme: na marcha da guerra de um lado as trevas da guerra real – seu símbolo é a fumaça negra e o corvo – e, do outro, como se tivesse um brilho solar, proveniente de uma glória estapafúrdia, a guerra idealizada no estandarte de uma tropa que desfila.

Na cena final do muro em ruínas, mas com desenhos facilmente reconhecíveis, cores claras e bem definidas, Fellini aponta inequivocamente para sua fonte petroniana, a qual é incapaz de lhe fornecer as explicações e os nexos com que fechar sua narrativa, mesmo porque felizmente a narrativa do homem, que subjaz à narrativa da adaptação da obra literária, encontra-se em aberto, apontando para um futuro de multiplicidade racial, sexual, cultural. Isso é belo e poético no *Fellini-Satyricon*, da mesma maneira como nele se veem muitas figuras belas e delicadas, com a precisão futurística dos traços da âncora e de uma espécie de radar no convés do navio de Licas (a sugerir uma nave espacial); a disposição das crianças e das cores das paredes da casa dos nobres; os desenhos traçados em quadrados concêntricos nas termas e no labirinto; as buzinas modeladas em espiral, a leveza da forma do novo navio no qual pela última vez embarca Encólpio, que lembra o traço de Oscar Niemeyer, arquiteto brasileiro que projetou os edifícios de Brasília, capital do Brasil.

Nessa última passagem, Fellini retoma sintomaticamente imagens que representam o filme como um todo e mostra uma ideia de fragmentação que não remete apenas ao estado lacunoso do texto latino hoje, mas, também, ao próprio estatuto humano das personagens – todas – do *Satírico*. E sobretudo aponta não somente para a própria Antiguidade como também para o futuro que é a nossa sociedade moderna. Enquanto vai-se cumprindo o testamento de Eumolpo, alusão possível à Eucaristia, cristã, que também não se saberia dizer se é apenas do filme ou se já estava também em Petrônio, Fellini, não sem uma melancólica trilha sonora, devolve Encólpio à Antiguidade de Petrônio, à pintura, reportando-se, de forma espiralar, à cena da parede repleta de grafitos da frente da qual o retirara e onde o vimos pela primeira vez tomar forma e alentar seu discurso em busca do sexo.

RECBIDO: mayo 2025; ACEPTADO: julio 2025.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. (1892): *The vision of Hell, Purgatory, and Paradise by Dante ALIGHIERI illustrated by Gustave DORE translated by the Rev. H. F. CARY, M.A.*, Cassell, London. <http://www.gutenberg.org/files/8789/8789-h/8789-h.htm> [20/07/2023].
- APULÉE (1965): *Les Métamorphoses* (Texte établi et introd. par D. ROBERTSON et traduit par P. VALLETTE), Les Belles Lettres, Paris.
- BOTICCELLI, S. (2018): *O mapa do Inferno*. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l%27Enfer.jpg [22/03/2024].
- BRENON, H. (1926): *The Great Gatsby*, EUA, Famous Players-Lasky, mudo, p&b. <https://www.imdb.com/title/tt0016938/> [22/04/2024].
- BRUEGEL, P. (2018): *Torre de Babel*. <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bruegel/babel.jpg> [22/03/2024].
- CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A. (1986): *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, noms, noms*, Robert Laffont / Jupiter, Paris.
- COSTA, A. (1978): *Temas clássicos*, Cultrix, São Paulo.
- DI MICHELINO, D. (2018): *Dante and his poem*. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Michelino_DanteAndHisPoem.jpg [20/04/2024].
- FIALHO, M. DO C. - JIMÉNEZ, A. P. - FERREIRA, J. R. (2004): *O retrato literário e a biografia como estratégia de teorização política*, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- FITZGERALD, F. S. (2011): *O grande Gatsby*, L&PM, Porto Alegre.
- FONSECA, J. C. L. DA (2017): *Figuras carnavaлизadas na «Cena Trimâlchionis», de Petrônio e em Trimâlchio, de F. Scott Fitzgerald* [Tese (Doutorado em Letras)], Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho», Araraquara.
- GAYTON, D. R. (2016): «Fellini's Satyricon, and The Sexual Revolution of the Hippie Counterculture», *Gaytonia*. <https://gaytonia.org/fellinis-satyricon-and-the-sexual-revolution-of-the-hippie-counterculture> [24/08/2025].
- JORIO, A. DE (2000): *Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity*, tr. Adam KENDON, Indiana University Press, Bloomington.
- KEZICH, T. (2006): *Federico Fellini: His Life and Work*, Faber and Faber, New York.
- OLIVEIRA, R. A. DE (2013): «Satyricon Felliniano», *Cinema italiano*. <https://cinemaitalianorao.blogspot.com/2013/03/satyricon-felliniano.html> [02/05/2018].
- PÉTRONE (1950): *Le Satyricon* (Texte établi et traduit par Alfred ERNOUT) [3^e ed.], Les Belles Lettres, Paris.
- PETRÔNIO (2021): *Satíricon* (Tradução, notas e posfácio de Cláudio AQUATI), Editora 34, São Paulo.
- RODDENBERRY, G. (1966): *Jornadas nas estrelas [Star Trek]*, Desilu Productions, color. <https://www.imdb.com/title/tt0060028/> [01/05/2024].
- SCHMELING, G. (2011): *A Comentary on the Satyricon of Petronius*. Oxford University Press, Oxford.
- TRECCANI (2018): «Pernacchia», *Vocabolario on line*. <http://www.treccani.it/vocabolario/pernacchia/> [10/03/2024].
- ZANELLI, D. - FELLINI, F. (1970): *Fellini's Satyricon*, Ballantine, New York.



CONOCIMIENTO Y GOBIERNO DE SÍ MISMO EN LA SÁTIRA 2, 7 DE HORACIO*

Mariano Zarza 

FaHCE (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación) - UNLP (Universidad Nacional de La Plata) - CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) (Argentina)

mzarza@fahce.unlp.edu.ar

RESUMEN

En la *Sátira 2, 7*, los roles están invertidos, ya que el satírico no es el poeta Horacio, sino su esclavo Davo, quien le dice a su amo que pueden serle adjudicados todos los vicios que había señalado en los poemas anteriores como parte de la sociedad. Creemos que al darle voz a este personaje para burlarse de sus propios defectos, el poeta demuestra que tiene autocritica, lo que lo habilitaría a juzgar a los demás. Por otro lado, teniendo en cuenta el contexto político de Roma del año 30 a. C., cuando fue publicado el libro segundo de las *Sátiras*, proponemos la interpretación de que este poema puede estar dirigido de manera sutil a los poderosos de ese momento como Octavio y Mecenas, a quienes Horacio estaría aconsejándoles que, antes de gobernar la ciudad, deben conocerse y gobernarse a sí mismos.

PALABRAS CLAVE: sátira, autoconocimiento, *libertas*, esclavitud, *auctoritas*.

KNOWLEDGE AND SELF-GOVERNMENT IN HORACE'S *SATIRE 2, 7*

ABSTRACT

In *Satire 2, 7*, the roles are reversed, since the satirist is not the poet Horace, but his slave Davus, who tells his master that he can be blamed for all the vices he had pointed out in the previous poems as part of society. We believe that by giving to his character a voice to mock his own flaws, the poet demonstrates his self-criticism, which would enable him to judge others. On the other hand, considering the political context of Rome in 30 BC, when the second book of *Satires* was published, we propose the interpretation that this poem may be subtly directed at the powerful ones of that time, such as Octavian and Maecenas, whom Horace would be advising that, before governing the city, they should know and govern themselves.

KEYWORDS: satire, self-knowledge, *libertas*, slavery, *auctoritas*.



Durante gran parte del siglo XX y lo que va del XXI, se ha llevado a cabo de manera casi ininterrumpida el debate acerca del grado de adhesión de los poetas auguesteos al gobierno de Augusto. Por un lado, los que creen que esos poetas apoyaban al *princeps*; por otro, los que hablan de esos poetas como opositores. Santirocco (1995: 227) ha demostrado que ambas posturas pecan de lo mismo: creer en la preexistencia de una ideología, y que a partir de ella los poetas escribieron su obra literaria, ya sea apoyando u oponiéndose a esa ideología¹. Este autor, en cambio, presenta a estos poetas como seres activos, que formaron parte del armado de la ideología augustea, a la que se adherían en gran medida, aunque también se sentían con la libertad necesaria para (si bien siempre de manera muy sutil) aconsejar al *princeps* e incluso para expresar alguna opinión contraria².

Para el estudio de la obra de Horacio en particular acerca de esta cuestión, la crítica suele centrarse en el estudio de las *Odas*, puesto que en ellas ve de manera manifiesta las referencias a la política augustea. Con respecto a las *Sátiras*, no han sido muy tenidas en cuenta, seguramente por el hecho de que, como señala Santirocco (1995: 232), están ausentes los temas políticos; sin embargo, como advierte este autor, no significa que estén exentas de ideología³. En el presente trabajo, nos proponemos analizar una de las sátiras, la 2, 7, en la que consideramos que, de manera muy sutil, el poeta estaría involucrándose en el diálogo político con los poderosos de ese entonces como Octavio y Mecenas⁴. Como ha explicado Oliensis (1998: 6-7), en la poesía

* El presente trabajo fue realizado en el marco de nuestra Beca de Postgrado Doctoral, «Horacio y el poder romano a través del tiempo: el tópico de los “buenos hermanos” en *Odas*, *Sátiras*, *Epístolas* y *Epodos*», financiada por el CONICET (01/04/2023-31/03/2028), y del proyecto grupal PI+D H998, «La representación del tiempo en la literatura latina: orígenes, ciclos, edades», cuyo organismo financiador es la UNLP (01/01/2023-31/12/2026).

¹ En general, estas interpretaciones de la crítica se deben a que leen los textos antiguos desde la postura ideológica moderna a la que se adhirieron: «en síntesis, la interpretación horaciana ha sido influída por la política de nuestro siglo, y más particularmente sus Βασιλικὰ μέλε que fueron valorizadas, devaluadas o desvirtuadas según los criterios de vencedores o vencidos» (Buisel, 1998: 22).

² A modo de ilustrar esta línea moderada de la crítica de estas últimas décadas en la que se sitúan autores como Santirocco (1995), Galinsky (1996) y en la que también nos ubicamos nosotros, citamos las siguientes palabras de Buisel (1998: 22): «en los últimos años los estudios horacianos tienden a combinar la filología tradicional con los aportes de la lingüística y el análisis del discurso con sus diversas voces para lograr una mejor comprensión del texto, sus afiliaciones culturales o políticas y lo que se ha denominado *oppositional ideology* en sus textos, ya sea para afirmarla o negarla; resulta así un Horacio más matizado y complejo en el que el replanteo de su relación con la *res publica*, los hombres que la condujeron y su expresión literaria se vuelve un desafío».

³ Además, recordemos que el primer libro de *Sátiras* fue publicado en el 35 y el segundo en el 30, años en los que Horacio escribió y publicó los *Epodos* (en el 30), un volumen con poemas totalmente políticos, como por ejemplo el 7 y el 16, de manera que la afirmación de que en las *Sátiras* no aparece la política ni la ideología es en principio sospechosa.

⁴ Para esta interpretación del poema en términos políticos y no meramente estéticos (y filosóficos), seguimos a Habinek (1998: 4-5). Además, este autor anuncia que, a diferencia de Barchiesi y Conte, que «estetizaron lo político», él pretende en su estudio hacer lo contrario: politizar lo estético (Habinek, 1998: 9).

de Horacio siempre hay un «sobrelector» (*overreader*), es decir, alguien que escucha esa poesía, más allá de que el poeta no se esté dirigiendo a él directamente; y añade de que en muchos casos ese «sobrelector» puede ser Mecenas y también Octavio, incluso en una obra tan temprana como los *Epodos* y, podríamos agregar, también en las *Sátiras*.

Veremos que en la *Sátira 2, 7* los roles están invertidos, pues el que habla es el esclavo Davo y el que escucha sus críticas es el poeta satírico Horacio. A lo largo de este trabajo, iremos destacando algunos pasajes en los que creemos que la relación entre Davo y Horacio podría verse como un reflejo de la relación entre Horacio y sus amos Octavio y Mecenas. Con el juego de cambio de roles, Horacio estaría sugiriendo que así como su esclavo Davo puede hablarle descaradamente y llevárselo a la reflexión y autocrítica, él podría llevar a hacer lo mismo a sus amos Octavio y Mecenas.

Desde ya, aclaramos que, en primer lugar, somos conscientes de la diferenciación entre el autor real y el poeta satírico⁵, aunque no por eso habría que tomarlos como figuras totalmente contrapuestas⁶; por otro lado, nuestro interés no reside en el Horacio real, sino en la construcción poética que el autor Horacio realiza en sus textos sobre sí mismo y sobre personajes como el esclavo Davo, Mecenas y Octavio, sin importar si lo que se cuenta sobre ellos es real o no⁷.

EL ESCLAVO SATÍRICO

Con este subtítulo pretendemos hacer un juego de palabras con lo que ocurre en este poema: por un lado, el esclavo Davo toma el rol de poeta satírico; por otro lado, su amo, Horacio, que había sido el poeta satírico que predicaba sobre los demás en el libro primero, será calificado por Davo como un esclavo de sus pasiones y de otras personas superiores a él, como Mecenas. La sátira se inicia con la aparición de Davo, quien se presenta como amigo de su amo («amicum domino») y le confiesa que lo ha estado escuchando desde hace tiempo, «iamdudum ausculto» (*Sat. 2, 7, 1*;

⁵ Aquí será útil recordar la diferenciación entre poeta satírico y autor real de Anderson (1982: 3-10), quien explica que, cuando aparece en sus poemas, el autor utiliza distintas «máscaras».

⁶ Para toda esta cuestión, compartimos la postura tomada por Oliensis (1998: 1-2): «it is because Horace's poetry is itself a performance venue that I make no clear, hard-and-fast distinction between the author and the character "Horace." Horace is present in his personae, that is, not because these personae are authentic and accurate impressions of his true self, but because they effectively construct that self».

⁷ «My concern, then, is with the way Horace conducts his life in and by means of his poetry. My approach is thus “biographical” in a particular sense: I am interested not in the light Horace's poetry can shed on his extrapoetic life but in the life that happens in his poetry» (Oliensis, 1998: 3).

⁸ Lo más probable es que lo que ha estado escuchando Davo hayan sido las diecisésis sátiras anteriores. *Vid.* Evans (1978: 309-310) y Sharland (2005: 108).

«hace tiempo te escucho⁹»), y que ahora desea hablar él, «cupiens tibi dicere servus / pauca¹⁰ reformido» (*Sat.* 2, 7, 1-2; «deseo decirte algunas cosas, pero lo temo, pues soy tu siervo»). Su amo le contesta que, ya que son las fiestas saturnales¹¹, «libertate Decembri» (*Sat.* 2, 7, 4; «la libertad de diciembre»), puede aprovechar esa libertad para decirle lo que quiera¹².

Consideramos que ya aquí podríamos ver un paralelismo entre la relación de Davo con Horacio y la de Horacio con Octavio y Mecenas. Basta con citar tan solo algunos de los poemas en los que el poeta habla de su vínculo estrecho con estos personajes, como por ejemplo en la *Sátira* 1, 6, en la que recuerda la amistad que se formó luego de su primer encuentro con Mecenas, «abeo; et recovas nono post mense iubesque / esse in amicorum numero» (*Sat.* 1, 6, 61-62; «me voy; y me llamas luego de nueve meses y ordenas que esté entre el número de tus amigos»). A su vez, el propio Horacio suele bromear acerca de lo que ya sus contemporáneos rumoreaban acerca de su relación casi servil¹³ con Mecenas y Octavio, como ocurre entre los versos 32-34 de la *Sátira* 2, 7, en los que comenta Davo que si, comenzada la noche, le llegara a Horacio una invitación tardía de parte de Mecenas, «iussurit ad se / Maecenas serum sub lumina prima venire / convivam» (*Sat.* 2, 7, 32-34; «en el caso de que Mecenas te ordenara que, como invitado tardío, vayas junto a él a un banquete bajo la primera luz»), no dudaría en dejar plantados a sus huéspedes para participar de ese banquete. Así, pues, vemos que Davo, un esclavo, paulatinamente presenta la imagen de su amo como si este fuera el esclavo; en este caso, un esclavo de Mecenas, dispuesto a satisfacerle sus caprichos en el momento que sea¹⁴. Sin embargo, tanto

⁹ Citamos el texto latino según la edición de Wickham - Garrod (1912). Todas las traducciones nos pertenecen.

¹⁰ Creemos que «pauca» está usado irónicamente, puesto que a continuación Davo le dirá no pocas cosas a su amo.

¹¹ Celebradas del 17 al 23 de diciembre, similares a nuestro carnaval. Más allá de la bibliografía específica sobre esta festividad (Dolansky, 2021: 488-503; Freudenburg, 2021: 114-115), recordemos en primer lugar la obra *Saturnales* de Macrobio (especialmente, 1, 7-11).

¹² Segundo Freudenburg (2021: 268), la libertad sugerida aquí se refiere específicamente a la libertad de discurso: *vid. OLD*, «libertas 7». Recordemos que la esclavitud en Roma implicaba la falta de derechos y la sujeción al dominio de otra persona (Wirszubski, 1950: 1), de manera que esta oportunidad que tenían los esclavos para hablar libremente durante las fiestas saturnales era algo único en el transcurso de un año.

¹³ Es la opinión que expresa Hellegouarc'h (1963), para quien Horacio en *Sat.* 1, 6 (y también en la 1, 9 con el pelmazo) se empeña en resaltar su vínculo de *amicitia* con Mecenas, a la que presenta como una relación desinteresada, tal como la había definido Cicerón (*vid. Hellegouarc'h*, 1963: 42-48), cuando la realidad era que su vínculo era el de *ciliens - patronus* (Hellegouarc'h, 1963: 56).

¹⁴ Queremos resaltar la problemática que se genera a partir de estos dichos de Davo acerca de la sujeción de Horacio al dominio de Mecenas, puesto que entran en conflicto con la definición básica de *libertas* que, *a priori*, recibiría un hombre libre como Horacio: «*libertas* therefore consists in the capacity for the possession of rights, and the absence of subjection» (Wirszubski, 1950: 1). *Vid.* también Arena (2012: 14).

Horacio como Davo, a quienes *a priori* se los califica como esclavos de sus respectivos amos, se presentan al mismo tiempo como amigos de ellos, con la libertad necesaria para decirles en determinados momentos todo lo que deseen.

Con respecto a cuáles son esos momentos para decir lo que desean, vemos que, en el caso de Davo, esto ocurre en el día de las saturnales, el día en el que los esclavos tenían plena libertad, pues los roles estaban invertidos. Consideramos que, en el caso del poeta, un equivalente de esa festividad podría ser su obra poética¹⁵, en la que (a pesar de ser de origen humilde y tener como padre a un liberto, como recuerda en algunos poemas como *Sat. 1, 6*) gozaría de la libertad¹⁶ necesaria para expresar sus opiniones acerca de los temas políticos o de cualquier otro asunto y para poder realizar tanto adulaciones como así también consejos y críticas a las figuras de autoridad¹⁷. Dicho todo esto, queremos destacar algunos pasajes más de la *Sátira 2, 7* sosteniendo la idea de que lo que podamos llegar a ver como un cambio de roles entre Davo y Horacio podría entenderse como un cambio de roles entre Horacio y las figuras de autoridad como Octavio y Mecenas, a quienes el poeta, de manera muy sutil¹⁸, estaría enviándoles un mensaje.

¹⁵ Para esta interpretación, seguimos los estudios de Bajtin (1965) sobre la carnavalización, en los que asoció los temas del carnaval en la literatura con otros elementos que observó en estos géneros y que identificó como afines o precursores de la novela moderna. A su vez, somos deudores del estudio de Sharland (2005), quien estudia las sátiras horacianas desde la óptica bajtiniana.

¹⁶ Wlosok (2000: 83) ha destacado la libertad de la que gozaban los poetas augusteos, siempre y cuando no fueran totalmente hirientes contra algún personaje importante; Wlosok (2000: 87) señala que, en todo caso, los límites a esa libertad tenían que ver con una cuestión literaria, pero no política, como por ejemplo atenerse a cierta normativa heredada de la escuela calímaquea. En esa misma dirección va George Steiner (2002), quien explica que los poetas son libres y que, en todo caso, los carentes de libertad son los teóricos, críticos y comentaristas que interpretan determinada obra del pasado según la ideología de su presente que quieren defender o atacar: «el texto primario (el poema, el cuadro, la obra musical) es un fenómeno de libertad. Puede ser y puede no ser. La respuesta hermenéutico-crítica, la puesta en acto ejecutiva por medio de la interpretación, la visión o la lectura son las cláusulas dependientes de esa libertad» (Steiner, 2002:186).

¹⁷ Sobre la *auctoritas*, *vid. Pina Polo* (2011: 68).

¹⁸ En este punto, conviene mencionar algunos ejemplos de este proceder de Horacio en particular y de los poetas augusteos en general, quienes tanto para alabar al *princeps* como también para criticarlo actuaban, en general, de un modo muy sutil y con ciertos límites: «die Augusteर den jedoch versagten ihrem hohen Gönner den erwünschten Dienst, beschränkten sich auf rühmende Einlagen, panegyrische Partien oder, im Falle des Horaz, einzelne Oden, und er nahm es hin - ohne Repressionen. Woher nahmen die augusteischen Dichter ihre Festigkeit und den Mut? Aus ihrem Selbstverständnis als Dichter, aus ihrer Auffassung von Beruf und Berufung des Dichters» (Wlosok, 2000: 84). Sin contar los casos de *Odas* como la 4, 5 y la 4, 15 o del *Canto secular*, en los que Horacio es bien explícito en la celebración de Augusto (aunque autores de la «escuela pesimista» como Thomas 2011 niegan incluso en estos textos un elogio sincero y claro del poeta hacia el *princeps*), en otros poemas, normalmente, lo celebra de manera más moderada; por ejemplo, son varios los poemas en los que alaba algún logro o característica del *princeps*, pero luego termina recurriendo a la *recusatio* para proclamarse como un poeta menor que no está capacitado para tratar temas elevados (*vid. Epodo 9; Odas 1, 6 y 3, 3*); también podemos mencionar la *Oda 3, 5*, en la que anuncia que Augusto será considerado un dios, siempre

Por ejemplo, en los versos 42-43, Davo plantea que puede resultar que Horacio no sea tan sabio como había aparentado en el libro primero de *Sátiras*, y que, en cambio, sea más necio que Davo, un esclavo de bajo precio, «quid, si me stultior ipso / quingentis empto drachmis eprenderis?» (*Sat.* 2, 7, 42-43; «¿qué ocurrirá, si eres descubierto como más estúpido que yo, que fui comprado por quinientas dracmas?»). De este modo, Davo desarrolla cada vez más explícitamente la que sería la hipótesis de su discurso, la famosa paradoja estoica de que solo el sabio es libre y todos los necios son esclavos: «Μόνος ὁ σοφὸς ἐλεύθερος καὶ πάντες οἱ ἀφρονεῖς δοῦλοι¹⁹».

Al igual que en el verso 21, Horacio parece molesto por las acusaciones y hace gestos de amenaza; Davo le pide que se tranquilice, ya que pasará a contarle las enseñanzas que recibió a través del portero de Crispino, ese filósofo estoico del que Horacio se había burlado en el libro primero²⁰, «aufer / me voltu terrere; manum stomachumque teneto, quae Crispini docuit me ianitor edo» (*Sat.* 2, 7, 43-45; «deja de aterrarme con tu rostro; retén tu mano y tu cólera, mientras yo revelo las cosas que me enseñó el portero de Crispino»). En este juego de cambio de roles, destacamos que Davo utiliza «aufer», un verbo que era común de parte de un amo hacia su esclavo (Freudenburg, 2021: 274), y además «teneto», un imperativo futuro.

Algunos autores (como Evans, 1978), que para salvar la imagen del Horacio real han desprestigiado el discurso de Davo, señalan por ejemplo que el discurso de este esclavo no tiene ningún valor no solo por el hecho de que el que habla es un esclavo, sino también porque las enseñanzas que transmite las consiguió de una muy mala fuente, del filósofo Crispino, y para colmo no directamente de este, sino de su portero. Ante esto, debemos hacer algunas aclaraciones: en primer lugar, recordamos que si bien Crispino, al igual que otros filósofos como Estertinio, fueron objeto de burla por parte de Horacio en otras sátiras, esas burlas se referían a ellos en calidad de poetas, pero no como moralistas, ya que, como señaló Oltramare (1926: 130), en ese caso no habría tenido sentido citarlos como fuentes de autoridad; por otro lado, el hecho de que Davo diga que esas enseñanzas las escuchó a través del portero de ese

y cuando venza a los partos y britanos. Por otro lado, podemos mencionar otros poemas en los que el poeta aconseja o incluso expresa alguna opinión contraria dirigida al *princeps*; para el primer caso, citamos la conferencia de Pöschl (1996) sobre la *Oda* 3, 24, en la que señala que el poeta, a pesar de que en ningún momento se dirige directamente a Augusto, parece estar dándole una serie de consejos acerca de lo que debería hacer si es que quiere expulsar definitivamente la codicia de Roma. Para el segundo caso (poemas en los que el poeta exprese alguna opinión contraria a la del *princeps*, aunque siempre de manera muy sutil), podemos citar el análisis de Santirocco (1995: 238) sobre la *Epístola* 2, 1, en el que explica que el interés que tiene el poeta en realizar una crítica negativa sobre el teatro consiste en que de ese modo puede expresar una opinión contraria a la de Augusto, quien era un reconocido aficionado a ese género, y así demostrar su independencia intelectual.

¹⁹ *Vid. Cic. Parad.* 5.

²⁰ *Vid.* Oltramare (1926: 127-137 y 147) acerca de la autoridad innegable que tenían en Roma los predicadores Plocio Crispino (*Sat.* 1, 1, 120; 1, 3, 139; 1, 4, 14), Estertinio (*Sat.* 2, 3) y Fabio Máximo (*Sat.* 1, 1, 14 y 1, 2, 134), de los que Horacio se burla por su dogmatismo estoico y los considera unos charlatanes.

filósofo, creemos que se debe a que de este modo Horacio estaría creando una nueva imagen en espejo: el portero que ha estado escuchando a Crispino sería el equivalente al esclavo Davo que, como anunció al comienzo de esta sátira, ha estado escuchando al poeta Horacio, quien a la vez sería un *alter ego* de Crispino, de manera que, teniendo en cuenta estos paralelismos, no tendría tampoco sentido desprestigar la figura de Crispino, pues en ese caso Horacio estaría desprestigiando su propia imagen de autor. Dicho esto, consideramos que es de una importancia medular para entender esta sátira que tomemos el discurso de Davo seriamente; como vimos, es el día de las saturnales, es el día en el que los que normalmente no tienen voz tienen la posibilidad de expresarse. Por último, podríamos pensar que así como el portero ha estado escuchando a Crispino y Davo ha estado escuchando a Horacio, del mismo modo Horacio habría estado escuchando a Mecenas y Octavio en diversas situaciones; si bien podemos pensar que Horacio intervendría en esos encuentros, el momento y lugar en el que podría expresarse extensamente sería en su actividad como poeta. Además, ya expusimos nuestra interpretación de que las fiestas saturnales podrían entenderse como un reflejo de la propia obra poética de los poetas, de modo que darles importancia a los dichos de un esclavo durante esa fecha sería el equivalente a darle la importancia correspondiente a un libro de poesía de un autor como Horacio.

Con respecto a las enseñanzas que desarrolla Davo, vemos que la primera es sobre el adulterio, un tema tratado por Horacio en *Sat. 1, 2*. Tanto los estoicos como los epicúreos²¹ y cínicos rechazaban el adulterio; aquellos, por una cuestión moral y estos, por los riesgos que implicaba, por lo que aconsejaban satisfacer las necesidades sexuales de la forma más práctica posible, ya fuera a través de la autosatisfacción²² o pagando por las prostitutas de menor precio²³. Davo se vanagloria de cumplir con este precepto y describe, de manera metafórica, toda su actividad sexual. A la vez, se burla de Horacio, quien parece que no aprendió nada de lo enseñado por él mismo en *Sat. 1, 2*, puesto que, según Davo, siempre se mete en problemas al ir detrás de las mujeres casadas, además de que no llega a gozar totalmente del acto sexual porque está obligado a hacer todo a escondidas, «caput obscurante lacerna» (*Sat. 2, 7, 55*; «tu cabeza bajo una capa oscura»), a diferencia de Davo, cuyo goce es completo en sus relaciones abiertas y sin preocupaciones con prostitutas, «sub clara nuda lucerna» (*Sat. 2, 7, 48*; «desnuda bajo la clara lámpara»). Por último, le señala que, al cometer adulterio y despojarse de todas sus insignias propias de un caballero romano, como su anillo, «anulo equestris» (*Sat. 2, 7, 53*; «el anillo ecuestre»), termina convirtiéndose en una especie de esclavo, «prodis ex iudice Dama» (*Sat. 2, 7, 54*; «de juez

²¹ Especialmente, el filósofo y poeta Filodemo de Gadara, citado como autoridad sobre el tema en *Sat. 1, 2, 121*.

²² *Vid.* la anécdota de Diógenes Laercio sobre Diógenes de Sinope masturbándose en público (*Diog. Laert. 6, 69*).

²³ Lucilio también da el mismo consejo en sus *Sátiras* (Ramage, 1974: 42).

pasas a parecerse a Dama»), y a continuación describe las humillaciones a las que se expone como adulterio y los posibles castigos que como un esclavo podría recibir de parte del «dominus» (v. 66), es decir, del marido engañado, «metuens induceris atque / altercante libidinibus tremis ossa pavore. / quid refert, uri virgis, ferroque necari / auctoratus eas, an turpi clausus in arca, / quo te demisit peccati conscientia erilis, / contractum genibus tangas caput?» (*Sat. 2, 7, 56-61*; «temiendo eres conducido adentro y estremeces tus huesos por los placeres, con el pavor disputando. ¿Qué importa si marchas entre látigos como un gladiador a ser quemado y asesinado por la espada, o si marchas encerrado en un torpe cofre, al que te hundió la cómplice del delito de su ama, para que te toques la cabeza contraída a tus rodillas?»). Con respecto a la posibilidad de entender estas acusaciones dirigidas en parte a las figuras de autoridad en Roma, Freudenburg (2021: 266) recuerda que Mecenas había sido señalado como adulterio, y cita algunos testimonios como los de *Macrob. 2, 4, 12* y *Sen. Epist. 114, 6*.

El verso 68 presenta dos verbos con los cuales queda más claro aún que en esta sátira se han invertido los roles: «evasti» («has escapado»), que suele usarse para hablar de la huida de un esclavo; a continuación, Davo dice en primera persona «credo» («creo»), un verbo que fácilmente podríamos encontrar en boca de un poeta o de un filósofo. No quedan dudas, el satírico en este poema es el esclavo, y en el verso 70 llega al clímax al usar la palabra «servus» para referirse a su amo Horacio, «o totiens servus» («oh, esclavo tantas veces»), puesto que Davo ha reflexionado sobre el hecho de que si Horacio llegara a escapar de un marido engañado, lejos de arrepentirse y cesar en su vicio, volvería a caer en él una y otra vez. Queremos destacar que aparece la imagen de las cadenas²⁴, al decir en los versos 70-71 que ni siquiera las bestias regresan a su prisión después de haber escapado²⁵, «quae belua ruptis, / cum semel effugit, reddit se prava catenis?» («¿qué bestia insensata regresa, rotas las cadenas, cuando ya ha huido?»).

Luego, Davo, presentando una idea claramente estoica²⁶ (Lejay, 1911: 557; Freudenburg, 2021: 280), le recrimina a Horacio que, si no existiera peligro, cometería el acto ilícito con tal de satisfacer su deseo, «iam vaga prosiliet frenis natura remotis» (*Sat. 2, 7, 74*; «ya la errante naturaleza se apresurará saltando, una vez quitados

²⁴ *Vid.* también vv. 20, 31 y 59.

²⁵ Esta comparación con los animales y su superioridad en muchos aspectos sobre los humanos era del gusto de los filósofos cínicos (*vid. Diog. Laert. 6, 24*), y podemos encontrarla en otros poemas de Horacio, como en el *Epozo 7, 11-12* (*vid. Lejay, 1911: 546*; *vid. Watson, 2003: 278*). Comparaciones de este tipo también podemos encontrarlas en *Juv. 15, 159-171* y en *Sen. Oed. 640*.

²⁶ Pero no cínica ni epicúrea, ya que estas escuelas rechazaban el adulterio solamente por los peligros que presentaba, pero no por considerarlo moralmente malo (Rudd, 1966: 192). Por otro lado, creemos que esta idea estoica del bien, que tiene que darse tanto desde la acción como desde la intención, puede vincularse con el intelectualismo moral de Platón y con su contraargumentación ante las conclusiones de Glauco sobre el mito del anillo de Giges (*Resp. 2, 359a-360d* y *10, 612b*).

sus frenos»); es decir, lo único que lo hace abstenerse del adulterio es el temor a un posible castigo y no el hecho de que lo considere un mal en sí mismo, ni desde la acción ni desde la intención²⁷. Sin embargo, no deja de ser irónico que Davo predique esto y se ponga como ejemplo diciendo que él es un ladrón («fur», v. 72), pero que «sabiamente» («sapiens», v. 73) no roba cuando considera que puede resultar descubierto, de modo que él también estaría actuando de manera hipócrita como, según su parecer, hizo Horacio en las sátiras anteriores.

A continuación, Davo desarrolla lo dicho en el verso 70, en el que llamó «servus» a su amo. En el 75 resalta la paradoja de que Horacio se considere un «dominus» frente a Davo, «tunc mihi dominus» («¿caso tú eres mi amo?»), cuando la realidad es que Horacio está dominado por el poder de muchas cosas y de muchas personas («rerum imperiis hominumque»²⁸). Con respecto a las cosas que dominan a Horacio, Davo se refiere a los vicios que mencionamos antes como el adulterio y los que se presentarán un poco más adelante, como el gusto excesivo por el arte y la glotonería (vv. 95-111); en cuanto a las personas que dominan a Horacio, Davo ya dio a entender que fue en alusión al dominio de Mecenas sobre el poeta y, si bien no lo menciona explícitamente, podemos agregar al propio Octavio.

Para sostener nuestra hipótesis de que todo lo que Davo le dice a Horacio podría interpretarse como un discurso que Horacio le estaría dirigiendo indirectamente a los poderosos Octavio y Mecenas, podemos citar algunos poemas como por ejemplo la *Oda 3, 1*, en la que el poeta advierte que incluso los que se consideran *dominus* de otros pueden estar dominados por otras personas o por vicios y pasiones: «sed Timor et Minae / scandunt eodem quo dominus, neque / decedit aerata triremi et / post equitem sedet atra Cura» (*Carm. 3, 1*, 37-40; «pero el Temor y las Amenazas suben al mismo lugar que el señor, y la sombría Preocupación no se aleja de la trirreme de bronce y se sienta detrás del jinete»). Sobre estos versos en particular, algunos autores de la llamada «escuela pesimista»²⁹ han interpretado que aquí la crítica estaría dirigida contra Mecenas, quien era poseedor de una trirreme³⁰. Si

²⁷ Esto había sido confesado por el propio Horacio en *Sat. 1, 2*, en la que desaconsejaba el adulterio no por considerarlo moralmente malo, sino por los peligros que implicaba. Para un estoico, esta actitud era reprochable, ya que el adulterio era condenable moralmente, no solo si llegaba a darse en la acción, sino también si uno tenía la intención de hacerlo (Sharland, 2005: 116).

²⁸ Es interesante lo que explica Freudenburg (2021: 280-281) sobre este verso, que generalmente el sustantivo *imperium* es utilizado para referirse al poder de los dioses o de otros personajes poderosos y, si tienen al lado una palabra en genitivo, esta siempre es sintácticamente un genitivo objetivo (*vid. Carm. 3, 1, 5-6*); en cambio, en el pasaje en cuestión, «rerum hominumque» (v. 70) son genitivos subjetivos de «imperiis» y el objeto dominado por ellos es el que se hace llamar «dominus» de Davo: Horacio.

²⁹ También conocida como «Nueva Crítica», surgida en Harvard en la década del '60, siguiendo el legado de la obra de Ronald Syme (1939), propone un programa revisionista que encuentra ironía, hipocresía y rasgos negativos en todas sus lecturas.

³⁰ Esta es la interpretación de Nisbet: «RN sees here a hint of Maecenas, who might have retained a trireme after service at Actium... There he takes *pauper* as Horace and the owner of the

bien aceptamos la posibilidad de que aquí pueda estar dirigiéndose a Mecenas (o, más bien, a las personas ricas y poderosas en general), queremos aclarar que nuestra postura no coincide con la de este grupo de críticos, ya que ellos consideran que Horacio y el resto de los poetas augústeos escribían bajo las órdenes de Augusto y que, de manera sutil e irónica, dejaban entrever en muchos de sus poemas todo su inconformismo con la ideología augústea. Por nuestra parte, como ya señalamos al comienzo, consideramos, al igual que Santirocco (1995), que Horacio y los demás poetas del círculo de Mecenas no escribieron a partir de una ideología preestablecida, sino que ellos mismos fueron los creadores de estas ideas, en conjunto con los políticos como Augusto y Mecenas, y que así como podían expresar una idea defensora de las políticas de Augusto, también podían expresar un consejo³¹ o una crítica.

Volviendo al pasaje en cuestión de la *Sátira 2, 7*, Davo trata de encontrar una palabra que se adecue de la mejor forma al vínculo que existe entre él y su amo: piensa en «*vicarius*» (v. 79) y en «*conservus*» (v. 80), como si Horacio fuera un compañero de esclavitud; finalmente, lo describe como una marioneta de otros³², «*duceris ut nervis alienis mobile lignum*» (*Sat. 2, 7, 82*; «como una marioneta, eres conducido por hilos ajenos»).

Después de haber desarrollado esta imagen de Horacio como un esclavo de sus pasiones y de otras personas, Davo presenta una descripción claramente estoica de cómo debe ser el verdadero *sapiens* (vv. 83-88). El *sapiens* debe ser «*sibi imperiosus*», es decir, tener control sobre sí mismo; si logra hacer esto, nada podrá aterrarlo³³, ni la pobreza ni la muerte ni las cadenas. La perfección de este *sapiens* está representada con la imagen empedocleana de la esfera, «*totus, teres atque rotundus*» (*Sat. 2, 7, 86*; «completo, pulido y redondo»), y esa perfección consiste en que nada de lo que sea externo a él lo afecta, de manera que la fortuna se encuentra vencida ante su fortaleza, «*in quem manca ruit semper fortuna*» (*Sat. 2, 7, 88*; «contra quien la fortuna corre siempre defectuosa»).

tireme as Maeçenas» (Nisbet - Rudd 2004: 18). Otro autor en esta misma línea es Maleuvre (1995), quien piensa que las «*Odas romanas*» guardan un mensaje críptico, cuyo principal postulado es que Roma, bajo el gobierno de Augusto, se dirige hacia la catástrofe.

³¹ A propósito del papel de los poetas augústeos como consejeros del *princeps*, citamos las siguientes palabras tomadas de la última conferencia que dio Viktor Pöschl, sobre la *Oda 3, 24* (1996: 242): «Horaz stilisiert sich hier als Ratgeber des Kaisers, und ich nehme an, daß er dies auch wirklich gewesen ist: Ratgeber, und nicht nur Propagandist, obwohl eine strenge Scheidung zwischen Ratgeber und Propagandist gar nicht möglich ist. Der gute Ratgeber wird immer auch ein Propagandist sein, der gute Propagandist auch ein guter Ratgeber. Ich nehme an, daß dies auch Horaz gewesen ist. Augustus hatte das Glück, in Horaz, Vergil, Maeçenas und Agrippa gute Ratgeber zu haben, und verstand es, auf sie auch wirklich zu hören».

³² Freudenburg (2021: 281-282) recuerda las fuentes estoicas de esta metáfora del hombre gobernado por sus pasiones como si fuera una marioneta movida por cuerdas.

³³ Esta descripción del *sapiens* nos recuerda, por ejemplo, al *sapiens* del inicio de *Carm. 3, 3, 1-8*.



En la última sección de esta sátira (vv. 88-115), Davo presenta otros vicios de Horacio, de lo que se sirve para contrastarlo con la descripción del *sapiens* que acaba de dar. Entre los versos 89-94, vuelve a burlarse de la posición servil que ocupa Horacio al relacionarse con las mujeres, al punto de que llegue a entregarles grandes sumas de dinero, «quinque talenta» (*Sat.* 2, 7, 89; «cinco talentos»), a pesar de que, como el *exclusus amator* de la elegía erótica, de parte de ellas recibe solamente malos tratos.

Entre los versos 95-101 se menciona el otro vicio en el que cae Horacio, el de ser excesivamente aficionado al arte³⁴, pues suele quedar como hipnotizado ante las pinturas de Pausias. Davo señala que a él también le gusta el arte, en particular las pinturas de gladiadores; sin embargo, le indigna que a Horacio lo consideren un juez calificado en esa materia y a él, un simple holgazán. A continuación, le echa en cara su glotonería y el hecho de que parece no haber aprendido nada del discurso sobre la frugalidad que él mismo junto al campesino Ofelo presentó en *Sat.* 2, 2, y que como consecuencia ya no puede caminar, pues los pies se han rebelado contra el cuerpo vicioso, «illusique pedes vitiosum ferre recusant / corpus» (*Sat.* 2, 7, 108-109; «y los pies, ultrajados, rechazan llevar un cuerpo vicioso»). Davo nuevamente se pregunta qué diferencia hay entre su esclavitud y la esclavitud de Horacio, quien sería capaz de vender grandes propiedades a cambio de darse un gran banquete (vv. 102-111). Del vocabulario utilizado en estos últimos versos, Freudenburg (2021: 286) destaca las palabras con muchas sílabas («perniciosius» 104, «impunitior» 105, «inamarescunt» 107), a través de las cuales Davo manifiesta su exasperación. Por nuestra parte, queremos destacar que algunas de estas palabras, así como también las de otros pasajes de esta sátira, son adjetivos en grado comparativo, como si Davo constantemente estuviera poniéndose en comparación con Horacio y preguntándose por qué este es su amo, si al fin y al cabo ambos tienen características típicas de un esclavo («perniciosius» 104, «impunitior» 105, y antes «constantior» 18 y «stultior» 42).

El último ataque que le lanza Davo a su amo es el de que no es capaz de estar solo consigo ni una hora, «non horam tecum esse potes» (*Sat.* 2, 7, 112), y que siempre está deseando escapar de sí mismo³⁵. Freudenburg (2021: 287) señala un juego entre el sustantivo común «hora³⁶» y el nombre propio del poeta *Horatius*, como si Davo, en el cierre de la sátira, quisiera dejarnos en claro que todo su discurso se dirigió contra el famoso poeta Horacio que todos conocemos. Por último, señalamos que en el final se revela cuál es el «dominus» mencionado en el verso 93 («urget dominus mentem») que domina la mente de Horacio: «cura atra / comes atra» (vv. 114-115), es decir, la sombría Preocupación, ya sea a la muerte, a la soledad, al tedio, ese vacío

³⁴ *Vid.* Cic. *Parad.* 5, 37-38, pasaje en el que también se desarrolla esta cuestión.

³⁵ *Vid.* Lucr. 3, 1057-1070 sobre el hombre rico pero miserable que no puede escapar de sí mismo. Por su parte, Horacio en *Carm.* 2, 16, 19-20 replicará esta imagen, «patria equis exul / se quoque fugit?»

³⁶ Esa palabra ya había aparecido en el verso 10 acerca de Prisco, un *alter ego* de Horacio, «clavum ut mutaret in horas».

que Horacio intenta llenar con vino o durmiendo o alejándose de todo en su villa sabina. Al parecer, esta última acusación es la que más le molesta a Horacio³⁷, pues a continuación reacciona violentamente³⁸ y de manera abrupta termina la sátira, sin que conteste a las acusaciones de Davo; solamente lo amenaza con arrojarle una piedra o una flecha y mandarlo a hacer trabajos forzados en el campo (vv. 116-118).

«CONÓCETE A TI MISMO»

La 2, 7 ha sido considerada la más inclusiva de todas las sátiras de Horacio (Rudd, 1966: 194), puesto que retoma temas ya tratados en las anteriores: inconsistencia (6-20 - *cf. Sat. 1, 3, 1-24*), descontento (22-29 - *cf. Sat. 1, 1, 1-22*), servilismo (29-42 - *cf. Sat. 1, 6, 45-94*), adulterio (46-84 - *cf. Sat. 1, 2*) y gula (103-115 - *cf. Sat. 2, 2*). En ellas la crítica partía del poeta satírico hacia otros; en la 2, 7, en cambio, es el propio poeta el que recibe las críticas a través de la voz de su esclavo, Davo. Varios autores en el siglo XX (Lejay, 1911: 539-579; Kiessling - Heinze, 1921: 318-334; Evans, 1978) se han preocupado por defender la reputación de Horacio y han atacado las críticas que realiza Davo en esta sátira, negando que la mayoría de ellas fueran ciertas, ya que no se correspondían con el Horacio real. Autores como Lejay (1911: 539-579), Kiessling - Heinze (1921: 318-334) y Evans (1978) han cuestionado, por ejemplo, la acusación de que Horacio fuera un adulterio y un glotón. Evans (1978: 311) señala que en las sátiras anteriores no había dejado entrever nada de eso; incluso, en el final de *Sat. 1, 6* había dicho que comía moderadamente. Con respecto a la acusación de que fuera un aficionado al arte, Lejay (1911: 558-559) comenta que esto estaba lejos de la realidad, y que era, más bien, una especie de tópico literario, inspirado de cerca por el pasaje de la *Paradoja 5, 37-38* de Cicerón. Como señalamos al comienzo, consideramos que lo central en esta sátira no es la cuestión de si lo que afirma Davo es verdad o no (algo imposible de demostrar, además), sino que lo que importa es el hecho de que el autor Horacio le cede su voz a un personaje para que le eche en cara todos sus vicios (o posibles vicios, más allá de que Horacio los haya llevado a cabo o no) y todos los lectores los conozcamos. Es decir, dentro de la ficción del poema queda claro que el poeta satírico no se toma muy bien todo lo que le dice Davo y termina reaccionando de mal modo; pero el autor real Horacio sí hace una autocrítica y se anticipa a cualquier acusación de hipocresía que le puedan haber llegado a inculcar sus contemporáneos o los lectores futuros por las sátiras en las que se presentaba como un juez de la sociedad.

³⁷ «Davus a touché à une plaie secrète» (Lejay, 1911: 555).

³⁸ Justamente algo que había censurado en *Sat. 1, 3, 133-136*, en la que imaginó a un predicador estoico explotando de ira, es decir, un falso *sapiens*.

Por otra parte, también se ha cuestionado la presentación por parte de Davo de las ideas estoicas de Crispino, puesto que en su desarrollo aparecen incoherencias o postulados que no son propiamente estoicos, sino más bien epicúreos o cínicos. Por todos estos motivos, es decir, tanto por las incoherencias de Davo en sus acusaciones contra Horacio así como también por su débil exposición de las enseñanzas estoicas de Crispino (de quien además, como ya hemos visto, no ha recibido directamente las enseñanzas, sino que las recibió a través de su portero), uno de los críticos citados, Evans (1978: 312), llegó a la conclusión de que esta sátira, la anteúltima del volumen, presenta una especie de decadencia, como si Horacio ya hubiera superado este género y estuviera deseoso de dejarlo atrás y pasar a uno más serio como el de las *Odas*³⁹. Creemos que este autor no tiene en cuenta que Horacio nunca abandonó de manera abrupta ningún género; siempre de un modo u otro en las *Odas* y en las *Epístolas* reaparece el Horacio de las *Sátiras* y también el de los *Epodos*⁴⁰. Por otro lado, lejos de una decadencia en el género sátira, como afirma Evans, consideramos que Horacio en la 2, 7 llegó al apogeo de ese género, puesto que logró algo primordial para todo satírico⁴¹: cumplir con la máxima socrática⁴² del γνῶθι σαυτόν, es decir, ser autocríticoy alcanzar el autoconocimiento para después tener el derecho de señalar los defectos ajenos: «Once we have understood ourselves and laughed or at least smiled at our mistakes, then we are entitled to express our amusement at others' mistakes» (Anderson, 1982: 38).

³⁹ Recordemos que en el año 35 a. C. se publicó el primer libro de las *Sátiras*, en el 30 los *Epodos* y el segundo libro de las *Sátiras*; en el 23 los tres primeros libros de las *Odas* y en el 13 el cuarto; con respecto a las *Epístolas*, el primer libro fue publicado en el año 20 y el segundo en el 14 a. C.

⁴⁰ Por citar tan solo algunos ejemplos de ese Horacio satírico que nunca dejará de aparecer, podríamos mencionar las formas en las que suele presentar la *recusatio* en las *Odas*: a pesar del tono serio de la mayoría de ellas, es inevitable ver cierta ironía en algunas *recusationes* como la del final de la 3, 3, en la que luego de 68 versos, el poeta anuncia que no corresponde que siendo un poeta lírico trate temas tan elevados. Lo mismo podemos decir acerca de la influencia de la filosofía cínica en su obra, que había sido de gran importancia al componer las *Sátiras*; incluso en las *Odas* se vale de imágenes tomadas de estos filósofos, como por ejemplo la de algunas enfermedades como analogía de inmoralidades (*vid.*, por ejemplo, *Carm.* 2, 2, junto con el comentario de Nisbet-Hubbard, 1978: 44-45) o la creación de imágenes grotescas como la figura presentada al comienzo del *Ars poetica*.

⁴¹ Lucilio, el creador del género, ya había hecho algo similar en el libro 30 al darle voz a un personaje para que le marcará sus defectos (Ramage, 1974: 46). Y lo mismo ocurrirá tiempo después con Persio en su cuarta *Sátira*, en la que los personajes que hablan y reflexionan sobre la importancia de la autocritica son Sócrates y Alcibiades, y en un momento (vv. 23-24) citan una frase popular representativa de este tema: «ut nemo in sese temptat descendere, nemo, / sed praecedentis pectatur mantica tergo» («¿qué gran verdad es que nadie intenta descender al fondo de sí mismo; nadie, pero todo el mundo ve la alforja del que va adelante y no la que lleva en sus espaldas!»). *Vid.* también Juv. 11, 21-38.

⁴² Esta máxima se desarrolla especialmente en el *Primer Alcibíades*, diálogo en el que Sócrates le dice a su amante que antes de pretender gobernar en la ciudad y dar un discurso ante todos, debe conocerse a sí mismo. La insistencia sobre la importancia del conocimiento de uno mismo, más allá de que uno sea alguien poderoso y tenga total autoridad frente a los demás, la podemos observar también en la anécdota que cuenta Dión Crisóstomo sobre el encuentro entre Diógenes de Sinope y Alejandro Magno (Dio Chrys. *Or.* 4, 57-59).

También hemos visto que una fuerte crítica realizada por Davo fue la del servilismo de Horacio con Mecenas y, podríamos suponer, con Octavio. Más allá del grado de verdad de esta acusación, lo que nos interesa destacar al respecto es que tanto en esta sátira como, por ejemplo, en la 1, 9 («la del pelmazo»), Horacio se permite bromear sobre sí mismo y sobre los rumores que ya sus contemporáneos difundían acerca de su servilismo para con Mecenas y Augusto; es decir, Davo en esta sátira destaca la necesidad de Horacio y su posición servil ante los vicios y ante personas poderosas, de manera que, según la sentencia estoica, debería ser considerado un esclavo; a su vez, hay que decir que, al ser capaz de realizar toda esta burla contra sí mismo, el autor Horacio demuestra que él no es para nada un necio, sino más bien un sabio que conoce el mundo y se conoce a sí mismo, por lo que, según esa misma sentencia estoica, merece ser considerado un hombre libre.

Por último, queremos citar a Wlosok (2000), quien también ha señalado la autocrítica que solían hacer tanto Horacio como Virgilio, en particular en lo referido a su labor como poetas, siguiendo los preceptos de la escuela calimaquea: «dieses Gebot der Formstrenge verlangt die totale Durchformung des poetischen Kunstwerkes bis ins letzte Detail von Sprache und Vers, die nur durch äußerste Sorgfalt in der künstlerischen Gestaltung, genaue Kenntnis und Beachtung poetischer Techniken und Konventionen, durch ständige Selbstkritik und unermüdliches Feilen erreicht werden kann» (Wlosok, 2000: 86-87). Esta autora, además, comenta la costumbre que tenían los poetas augusteos de compararse con el *princeps* y con Mecenas⁴³: «besonders Horaz unternimmt es, die Bereiche der Poesie und der Politik, des Dichters und des Herrschers oder mächtigen Patrons (in seinem Falle des Maecenas) und mit ihnen die jeweiligen Aufgaben und Funktionen voneinander und gegeneinander abzugrenzen, einander gegenüberzustellen und zugleich zu parallelisieren. So wird der Dichter zu einem geradezu Éleichwertigen Gegenüber des Mächtigen» (Wlosok, 2000: 84). Teniendo en cuenta estas ideas de la autora alemana, podríamos concluir que estos poetas, que se comparan con los personajes que ocupaban cargos políticos como Augusto y Mecenas, al insistir sobre lo importante que es realizar una autocrítica de su obra poética para que así resulte una obra perfecta, del mismo modo les estarían aconsejando a los poderosos lo importante que es que tengan autocrítica para así poder alcanzar la perfección en su gobierno.

CONCLUSIONES

Muchos autores suelen destacar la *libertas dicendi* de Lucilio⁴⁴, el creador de la sátira, y, por el contrario, la pérdida o, al menos, la atenuación de esa *libertas* en

⁴³ Por citar tan solo un ejemplo, recordemos que el adjetivo que utiliza Horacio en la *Oda* 3, 30 para proclamarse como el primer poeta que introdujo los versos eólicos en Roma es «*princeps*» (*Carm. 3, 30, 13*), el mismo título que le había sido asignado a Augusto en el 27 a. C.

⁴⁴ *Vid.*, por ejemplo, Ramage (1974: 41), Rudd (1986: 2) y Freudenburg (2001: 3-4).

el Horacio satírico, especialmente el del segundo libro, puesto que sus críticas se dirigen hacia personajes para nada destacados de la sociedad, a diferencia de Lucilio, quien se atrevía a hacerlo contra políticos como Quinto Cecilio Metelo o Cayo Servilio Cepión⁴⁵. Por nuestra parte, luego de haber estudiado los dos libros de *Sátiras* y, en particular, la 2, 7, reafirmamos nuestra hipótesis de que esa *libertas dicendi* y críticas a la *auctoritas* política está presente en Horacio, aunque de un modo más sutil y refinado⁴⁶. En el caso puntual de la 2, 7, podemos decir que, así como el esclavo Davo toma el rol del satírico y lleva a Horacio a reflexionar sobre la importancia de hacer una autocritica antes de señalar los vicios de los demás, el poeta Horacio (quien ya vimos que fue considerado por Davo como una especie de esclavo de Mecenas) indirectamente estaría dirigiéndose hacia los poseedores de la *auctoritas* política de ese momento en Roma, Octavio y Mecenas, para recordarles, del mismo modo que había hecho Sócrates⁴⁷ con Alcibíades y Diógenes de Sinope con Alejandro Magno, que antes de gobernar sobre los demás es fundamental la autocritica, el autoconocimiento y el gobierno sobre uno mismo.

Como hemos postulado, todo esto el poeta lo hace de manera muy sutil. Una de nuestras propuestas a lo largo de este trabajo fue la de que así como las satirales era el momento en el que los esclavos se podían expresar con libertad, la poesía y cualquier obra literaria podría ser entendida del mismo modo; es decir, cuando los poetas como Horacio escribían su obra tenían la libertad para decir lo que quisieran, incluso para aconsejar o reprocharle algo a su amo. Sin embargo, esto no quiere decir que Horacio fuera un esclavo de Augusto, pero sí al menos que ocupaba una posición inferior a él, aunque de todos modos podía expresar sus opiniones y participar en el armado de la ideología augustea. Horacio, al hacer este juego de cambio de roles, juega y se burla de sí mismo al ponerse como esclavo y a Davo como amo, pero a la vez se burla sutilmente de Octavio y Mecenas, a quienes estaría colocando en el rol de esclavos siempre y cuando no hagan una autocritica y aprendan a gobernarse a sí mismos.

RECIBIDO: septiembre 2025; ACEPTADO: septiembre 2025.

⁴⁵ «Horace's "freedom," and thus his "freedom to speak," would always look terribly pale in comparison to that of Lucilius» (Freudenburg, 2001: 51).

⁴⁶ Así lo explica Rudd (1966: 195-196). Por su parte, Freudenburg (2001: 44), mediante una metáfora culinaria, presenta la misma idea: «Horace serves subtlefare».

⁴⁷ Anderson (1982: 41) dedica todo un capítulo a la gran influencia de Sócrates sobre el Horacio satírico, y llega a decir que aquel influyó en este mucho más que el propio Lucilio: «in opposition to Lucilian *libertas* he introduced Socratic *sapientia*».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, W. (1982): *Essays on Roman Satire*, Princeton University Press, Princeton.
- ARENA, V. (2012): *Libertas and the Practice of Politics in the Late Roman Republic*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BAJIN, M. (1965): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, edición digital 2018 (trad. Julio FORCAT - César CONROY).
- BALASCH, M. (trad.) (1982): *Sátiras. Juvenal – Persio*, Editorial Gredos, Madrid.
- BUISEL, M. D. (1998): «El planteo horaciano sobre la historia de Roma», *Auster* 3: 19-48.
- CASTILLO, C. (trad.) (2016): *Marco Tilio Cicerón. Las paradojas de los estoicos*, Ediciones RIALP, Madrid.
- DE AZCÁRATE, P. (trad.) (1872): *Platón. Primer Alcibiádes, o de la naturaleza humana*, Editor digital Aquila.
- DOLANSKY, F. (2011): «Celebrating the Saturnalia: religious ritual and Roman domestic life», B. RAWSON (ed.), *A companion to families in the Greek and Roman worlds*, Chichester, pp. 488-503.
- EGGERS LAN, C. (trad.) (1986): *Platón. Didálogos IV. República*, Editorial Gredos, Madrid.
- EVANS, H. (1978): «Horace, *Satires* 2.7: Saturnalia and Satire», *CJ* 73.4: 307-312. <http://www.jstor.org/stable/3297105?origin=JSTOR-pdf>.
- FREUDENBURG, K. (2001): *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FREUDENBURG, K. (2021): *Horace: Satires. Book II*, Cambridge University Press - Yale University, Connecticut.
- GALINSKY, K. (1996): *Augustan Culture*, Princeton University Press, Princeton - New Jersey.
- GARCÍA GUAL, C. (trad.) (2007): *Diógenes Laercio. Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Alianza editorial, Madrid.
- HABINEK, T. (1998): *The Politics of Latin Literature. Writing, identity, and Empire in Ancient Rome*, Princeton University Press, Princeton - New Jersey.
- HELLEGOUARC'H, J. (1963): *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Les Belles Lettres, Paris.
- KIESSLING, A. - HEINZE, R. (1921): *Q. Horatius Flaccus Satiren*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.
- LEJAY, P. (1911 [reimpr. 1966]): *Oeuvres d'Horace*, Georg Olms, Hildesheim.
- LUQUE MORENO, J. (trad.) (1982): *Séneca. Tragedias II. Fedra – Edipo – Agamenón – Tiestes – Hércules en el Eta – Octavia*, Editorial Gredos, Madrid.
- MALEUVRE, J-Y. (1995): «Les ‘Odes romaines’ d’Horace ou Un chef d’oeuvre ignoré de la cacozélie (presque) invisible», *RBPh* 73: 53-72.
- MOROCHO GAYO, G. (1988): *Discursos I-XI. Dión de Prusa*, Editorial Gredos, Madrid.
- NAVARRO ANTOLÍN, F. (trad.) (2010): *Macrobio. Saturnales*, Editorial Gredos, Madrid.
- NISBET, R. - HUBBARD, M. (1978): *A Commentary on Horace: Odes Book II*, Oxford University Press, Oxford.
- NISBET, R. - RUDD, N. (2004): *A Commentary on Horace: Odes. Book III*, Oxford University Press, Oxford.
- OLIENSIS, E. (1998): *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge University Press, Cambridge.
- OLD = GLARE, P. G. W. (ed.) (1968-1982): *Oxford Latin Dictionary*, Clarendon Press, Oxford.

- OLTRAMARE, A. (1926): *Les origines de la diatribe romaine*, Librairie Payot & C^{ie}, Lausanne - Genève - Neuchatel - Vevey - Montreux - Berne.
- PINA POLO, F. (2011): «*Mos Maiorum* como instrumento de control social de la *nobilitas romana*», *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia*, UNR, año 3, nº 4: 53-77. <https://doi.org/10.35305/rpv3i4.121>.
- PÖSCHL, V. (1996): «Tradition und Erneuerung in der Horazode III 24», *Acta Ant. Hung.* 37: 235-243.
- RAMAGE, E. ETAL. (ed.). (1974): *Roman Satirists and Their Satire: The Fine Art of Criticism in Ancient Rome*, Noyes Press, Park Ridge.
- ROCA MELIÁ, I. (trad.) (1986): *Séneca. Epístolas morales a Lucilio*, Editorial Gredos, Madrid.
- RUDD, N. (1966): *The satires of Horace: A study*, Cambridge University Press, London.
- RUDD, N. (1986): *Themes in Roman Satire*, Duckworth, London.
- SANTIROCCO, M. S. (1995): «Horace and Augustan Ideology», *Arethusa* 28: 225-243. <http://www.jstor.org/stable/26309611>.
- SHARLAND, S. (2005): «Saturnalian satire: proto-carnivalesque reversals and inversions in Horace, *Satire 2.7*», *AC* 48: 103-120.
- STEINER, G. (2002): *Presencias reales*, Ediciones Destino, Barcelona.
- SYME, R. (1939): *The Roman Revolution*, Oxford University Press, Oxford.
- THOMAS, R. (2011): *Horace: Odes Book IV and Carmen Saeculare*, University Press, Cambridge - New York.
- WATSON, L. (2003): *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford University Press, Oxford.
- WICKHAM, E. - GARROD, H. (1912): *Q. Horati Flacci Opera*, Oxford University Press, Oxford.
- WIRSZUBSKI, C. (1950 [reimpr. 1968]): *Libertas as a Political Idea at Rome during the Late Republic and Early Principate*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WLOSOK, A. (2000): «Freiheit und Gebundenheit der augusteischen Dichter», *RhM* 143: 75-88. <http://www.jstor.org/stable/41234444>.

RECENSIONES

Liborio HERNÁNDEZ GUERRA, *El sacerdocio romano en Hispania en época imperial. Estudio prosopográfico del flaminado*, Punto Rojo Libros, Sevilla, 2024, 432 pp.

La presente obra es un meritorio intento de conocer el colectivo de los sacerdotes y sacerdotisas del flaminado de época imperial en Hispania. Los flámines y las flamínicas son los sacerdotes y sacerdotisas de tradición romana vinculados al culto imperial, cuya función cultural está claramente definida, dado que se dedicaban al culto de los emperadores –flamines– y de las emperatrices –flaminicae–, al igual que de los miembros de la familia imperial (L. Hernández, pp. 15 y 414).

El autor del estudio es un gran conocedor de la epigrafía romana de Hispania como fuente documental de su Historia Antigua. Baste señalar, entre sus publicaciones más destacadas, los libros *Inscripciones romanas en la provincia de Palencia*, Diputación, Valladolid (1994); *Epigrafía romana de unidades militares relacionadas con Petavonium (Rosinos de Vidriales, Zamora): estudio social, religioso y prosopográfico*, Centro Buendía, Universidad de Valladolid, Valladolid (1999); *Epigrafía de época romana de la provincia de Salamanca*, Centro Buendía, Universidad de Valladolid, Valladolid (2001); *Los libertos de la Hispania romana. Situación jurídica, promoción social y modos de vida*, Universidad de Salamanca, Salamanca (2013); *Inscripciones romanas de libertos hispanos*, Universidad de Valladolid, Valladolid (2016); *Epigrafía, Religión y Sociedad Hispanorromana*, Universidad de Valladolid, Valladolid (2017); *La mujer liberta en la sociedad hispano-romana durante el Imperio*, Universidad de Salamanca, Salamanca (2018).

El estudio de L. Hernández que ahora comentamos se basa en los testimonios de la epigrafía

de la Península Ibérica relacionados con el flaminado de época imperial. El grueso de la obra consta de tres capítulos: I. *El flaminado provincial* (pp. 13-191), II. *El flaminado conventual y municipal* (pp. 192-319), III. *El sacerdocio femenino en Hispania* (pp. 320-413), precedidos de un *Prólogo* (p. 7) y de una *Introducción* (pp. 8-12), y seguidos de las *Conclusiones* (pp. 414-415), las *Abreviaturas* (pp. 416-418) y una *Bibliografía General* (pp. 419-431).

Conviene destacar que de una gran parte de las inscripciones citadas y analizadas en el libro se presentan fotografías, o en algunos casos dibujos, distribuidas a lo largo de la obra en 118 figuras. En cada una de las inscripciones que conforman el estudio, se ofrecen los datos epigráficos relativos a los aspectos más relevantes del documento. Se recogen, en general, los datos sobre el lugar del hallazgo y el lugar de conservación, la datación del documento, la lectura e interpretación del texto según se requiera en cada título, un estudio prosopográfico sobre el personaje citado, el texto y la bibliografía de las inscripciones analizadas. La obra está ampliamente documentada con numerosas citas bibliográficas, 1294 notas a pie de página, que dotan el estudio de referencias bibliográficas sumamente útiles para posteriores estudios de detalle.

De gran utilidad son los 15 Anexos incluidos en el libro, en los que el autor ofrece cuadros esquemáticos, que ayudan a una mejor comprensión de los datos analizados. En el capítulo I (*El flaminado provincial*) aparecen el «Anexo I. Flamines del culto imperial de la provincia Bética» (pp. 58-62), con 27 flamines atestiguados; «Anexo II. Flamines provinciales de la Hispania Citerior. Flamines provinciales de la Tarraconense» (pp. 142-156), con 80 personajes registrados; «Anexo III. Flamines provinciae del culto imperial de

la provincia de Lusitania» (pp. 188-191), con 18 antropónimos de *flamines*. En el capítulo II (*El flaminado conventual y municipal*) se incluye el «Anexo IV. *Flamines* conventuales de la Hispania Citerior. *Flamines* conventuales de la Tarraconense» (pp. 194-195), con 5 personajes; «Anexo V. *Flamines* locales provincia *Bætica*» (pp. 225-229), con 38 *flamines* atestiguados; «Anexo VI. *Flamines* del culto imperial de la provincia Hispania Citerior. *Flamines* locales provincia *Tarracensis*» (pp. 286-301), con 90 *flamines* recogidos; «Anexo VII. *Flamines* locales *provinciae Lusitaniae*» (pp. 316-319), con 24 antropónimos atestiguados de *flamines*. En el capítulo III (*El sacerdocio femenino en Hispania*) se presenta el «Anexo VIII. Flamínicas del culto imperial de la provincia Bética» (p. 329), con 5 flamínicas atestiguadas; el «Anexo IX. Sacerdotisas del culto imperial de la provincia de Hispania Citerior. Flamínicas provinciales de *Tarracensis*» (pp. 343-344), con 12 sacerdotisas recogidas; el «Anexo X. *Flaminicae* del culto imperial de la provincia Lusitana» (355-356), con 7 flamínicas atestiguadas; el «Anexo XI. Sacerdotisa conventual de Tarraconense» (p. 356), con un antropónimo de flamínica; el «Anexo XII. Sacerdotisa conventual de Lusitania» (p. 358), con una flamínica atestiguada; el «Anexo XIII. *Flaminicae* del culto imperial de la provincia Bética» (pp. 394-397), con 36 flamínicas recogidas; el «Anexo XIV. Sacerdotisas del culto imperial de la provincia de Hispania Citerior. Sacerdotisas locales provincia *Tarracensis*» (402-403), con 13 flamínicas; el «Anexo XV. *Flaminicae* locales de Lusitania» (412-413), con 9 flamínicas atestiguadas. Señalemos además que en la obra se incluyen cuatro Láminas conteniendo el porcentaje de casos atestiguados de *flamines* y flamínicas en las provincias Bética, Tarraconense y Lusitana (pp. 17, 197, 322 y 358).

La obra de L. Hernández objeto de nuestro comentario es un buen complemento a una larga tradición de estudios que han dedicado una gran atención al culto imperial en el Occidente Mediterráneo y, en particular, en Hispania. Señalemos, entre otros trabajos relevantes, los de Etienne, R. (1958): *Le culte impérial dans la péninsule ibérique d'Auguste à Dioclétien*, E. de Boccard, Paris, la primera monografía sobre el culto imperial en Hispania; Alföldy, G. (1973): *Flamines Provinciae Hispaniae Citerioris*, CSIC, Madrid; Mirón

Pérez, Mª D. (1996): *Mujeres, religión y poder: El culto imperial en el Occidente Mediterráneo*, Universidad de Granada, Granada; Delgado Delgado, J. (1998): *Élites y organización de la religión en las provincias romanas de la Bética y las Mauritánnias: sacerdotes y sacerdicios*, John and Erica Hedges, Oxford; Fishwick, D. (1987-2005): *The Imperial Cult in the Latin West: Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire*, Brill, Leiden-Boston-Köln; Garriguet Mata, J. A. (2002): *El culto imperial en la Córdoba romana: una aproximación arqueológica*, Diputación de Córdoba, Córdoba; Nogales, T - González, J. (eds.) (2007): *Culto Imperial: política y poder, Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: política y poder, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 18-20 de mayo 2006. I. El Culto Imperial: perspectivas y problemas*, L'Erma, Roma.

El tema del culto imperial en Hispania ha suscitado un gran interés en las últimas décadas, en las que han ido apareciendo además no pocos estudios de detalle dedicados a este tema, que hacían necesario la realización de estudios globales actualizados como el que comentamos de L. Hernández. Entre los mencionados estudios de detalle, cabe citar, por ejemplo, Garriguet, J. A. (1997): «El culto imperial en las tres capitales provinciales hispanas: fuentes para su estudio y estado actual del conocimiento», *Anales de arqueología cordobesa* 8: 42-68; González, M. (2002): «La titulatura del flaminado provincial en las provincias hispanas», *Epigraphica* 64: 69-83; Alarcón Hernández, C. (2018): «Una aproximación al culto imperial en Hispania: avances interpretativos», *Revista de historiografía* 28: 183-212, etc.

El cargo de *flamen* se configuró, como indica el autor (p. 16), como un fenómeno político-religioso de una gran proyección pública y, consecuentemente, era desempeñado por los individuos más distinguidos pertenecientes a las familias notables de las élites provinciales de Hispania. De las inscripciones honoríficas dedicadas a *flamines* en toda la provincia de Hispania Citerior pertenecientes a pedestales y estatuas se infiere también el alto prestigio social del flaminado. El ejercicio del sacerdocio por las flamínicas otorgaba a estas, según el autor (p. 415), honor y prestigio en el espacio público de las ciudades de las que eran originarias y, a su vez, la posibilidad de influir en el

progreso social de los hombres de su familia. Como señala acertadamente el autor (p. 320), el papel más activo de las mujeres en el ámbito religioso lo ejercen en el terreno de los cultos cívicos y de forma muy destacada en el imperial. El cargo de flamínica es desempeñado por mujeres de la alta sociedad provincial que no siempre eran las esposas de los flámines.

Veamos algunos casos de detalle referentes a sacerdotisas del culto imperial. Un muy acertado análisis, en mi opinión, de L. Hernández (pp. 326-328), es el realizado acerca de una flamínica forastera del s. II d.C. o principios del s. III d.C., *Cocceia Severa*, probablemente una terrateniente con diversas propiedades al Sur de Norba Caesaria, la cual alcanzó la ciudadanía romana *per honorum* con el Edicto de Vespasiano. En una inscripción en la provincia Bética procedente de la *colonia Augusta Firma Astigi* (L. Hernández, pp. 363-365), de principios o finales del s. II d.C., aparece *Aponia Montana*, una sacerdotisa de las divinas Augustas que pertenecía a una gran familia local de comerciantes de aceite y que en el ejercicio de su sacerdocio realizó importantes donaciones evergéticas. Del análisis de este testimonio se infiere, como señala correctamente L. Hernández (p. 364), que «mujeres de las élites locales . . . debieron competir por alcanzar los cargos sacerdotiales de sus ciudades, asumiendo conductas, como la realización de

promesas evergéticas y la *honoris aemulatio*, que tradicionalmente se habían considerado exclusivas de los hombres». Cabe mencionar un caso en el que la flamínica es una mujer soltera. Se trata de *Postumia C. f. Honorata*, natural de *Barbesula*, atestiguada en un ara funeraria de *Barbesula* (San Roque, Torre de Guadiaro) del s. II d.C., quien fue honrada con una estatua en *Ocurri* (Ubrique), donde accedió al desempeño de «sacerdotisa de las divinas augustas» y de la que L. Hernández afirma que «era joven y no tenía marido ni hijos que asumieran los gastos de sus homenajes» (p. 384).

En suma, nos encontramos ante un riguroso y detallado estudio monográfico, basado en los testimonios epigráficos, sobre la prosopografía de los flámines y las sacerdotisas flamínicas en Hispania en época imperial. El estudio está provisto de fotografías, generalmente de excelente calidad, de una buena parte de las inscripciones estudiadas, y de numerosos cuadros esquemáticos esclarecedores de diferentes aspectos del tema objeto de estudio.

Ángel MARTÍNEZ FERNÁNDEZ 

Universidad de La Laguna (España)

martinezfernandezangel@yahoo.es

Fortunatae nº 42, 2025 (2): 153-155

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2025.42.08>

Christina PAPADAKI, *Στον Έρωτα και στον Πόλεμο. Η Μαγεία στα Ομηρικά Έπη*, Aloste, Athens, 2024, 226 pp.

Este libro a cargo de la Dra. Christina Papadaki se inscribe en la conocida Serie titulada «Καταγραφές Μαγείας από την Αρχαιότητα ως σήμερα» («Registros de la Magia desde la Antigüedad hasta hoy»), dirigida por el profesor Panagiotis H. M. Kousoulis, la cual persigue como objetivo poner en valor la contribución de la magia al desarrollo espiritual de las civilizaciones desde la Antigüedad hasta la actualidad. En esta Serie se han publicado hasta ahora, entre otras monografías dignas de mención, la de Anastasia D. Bakaloudi (2001), *H εξέλιξη της μαγείας από την αρχαιότητα έως τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες (La evolución de la magia desde la antigua Grecia hasta los primeros siglos cristianos)*, Ed. Kedros, Athens, un análisis del proceso evolutivo de la magia desde la antigua Grecia hasta la época helenística, pasando por la época romana y hasta los primeros siglos cristianos; la de Christina Papadaki (2023), *To Σώμα και η Μαγεία (El Cuerpo y la Magia)*, Ed. Aloste, Athens, un estudio en el que la autora se ocupa de los conceptos y prácticas mágicas que tienen como finalidad la protección del cuerpo humano y la preservación de su salud, desde la Antigüedad hasta la actualidad en el Mediterráneo, Europa y Oriente Próximo; de la misma autora (2024), *Ξορκισμένος με τον Απίγανο. Μαγικά φυτά, ιστορία και θρύλοι (Exorcizado con un manojo de ruda. Plantas mágicas, historia y leyendas)*, Aloste, Athens, una investigación breve, pero bien documentada, sobre la hierba conocida como *apíganos*, «ruda», que es una cura y panacea para unos o una hierba mágica para otros, sobre la cual Chr. Papadaki ha recopilado un material valioso de testimonios y fuentes y ha estudiado su historia; también de la misma autora (2024), *Η λατρεία της γης και ο εξενμενισμός της χθονίας στους πολιτισμούς των Αργαίων (El culto a la tierra y el aplacamiento del mundo ctónico en las culturas del Egeo)*, Ed. Aloste, Athens, un estudio sobre las prácticas rituales y mágicas que muestran la relación primitiva del hombre con las fuerzas cosmogónicas de la Tierra y con las deidades del mundo subterráneo en las civilizaciones del Egeo.

El libro que ahora comentamos, consta de un «Prólogo» a cargo del prestigioso arqueólogo

y Éforo emérito de Antigüedades Antonis Vasiliakis, de una «Introducción» (pp. 9-18), de un apartado dedicado a la «*Ilíada*» (pp. 19-104), de otro dedicado a la «*Odisea*» (pp. 105-189), de una «Nota a modo de epílogo» (pp. 191-195) y de una amplia «Bibliografía» (pp. 199-226).

En el apartado sobre la «*Ilíada*», se incluyen los capítulos siguientes: a) Το εργαστήριο του Ήφαιστου και τα όπλα του Αχιλλέα: Η μαγεία της τεχνολογίας («El taller de Hefesto y las armas de Aquiles: La magia de la tecnología», pp. 21-45); b) Η ασπίδα του Αχιλλέα («El escudo de Aquiles», pp. 46-59); c) Ο κεστός μιάντας της Αφροδίτης: το θηλυκό ερωτικό «υπερόπλο» («El cestos μάντας de Afrodita: la “superarma” erótica femenina», pp. 61-76); d) Η αριγάδα (ασπίδα) του Δία και της Αθηνάς («La égida (escudo) de Zeus y Atenea», pp. 77-84); e) Θεραπευτική μαγεία στο στρατόπεδο των Αχιλών («Magia terapéutica en el campamento de los aqueos», pp. 85-95); f) Οι κατάρες και οι όρκοι θεών και ανθρώπων («Las maldiciones y los juramentos de dioses y hombres», pp. 97-104). En el apartado sobre la «*Odisea*», se recogen los siguientes capítulos: a) Ο Πρωτέας και οι μαγικές του φωκίες («Proteo y sus focas mágicas», pp. 107-116); b) Ο «μάγος» ἄνεμος («El “mago” viento», pp. 117-131); c) Κίρκη: η μάγισσα του ερώτα και της γνώσης («Circe: la maga del amor y del conocimiento», pp. 133-159); d) Καλυψώ και Ινώ-Λευκοθέα: οι μάγισσες της αγάπης («Calipso e Ino-Leucótea: las magas del amor», pp. 161-168); e) Ελένη: η παρεξηγημένη μάγισσα-θεά των ομηρικών επών («Helena: la ignorada maga-diosa de los poemas homéricos», pp. 169-177); f) Επιστροφή στην Ιθάκη τα μαγικά πλοία των Φαιάκων («Regreso a Ítaca: las naves mágicas de los Feacios», pp. 179-184) y g) Ο κόσμος της ομηρικής μαγείας («El mundo de la magia homérica», pp. 185-189).

Entre las cuestiones de detalle que nos parecen merecedoras de un comentario más detallado, señalaremos solamente una de ellas por obvias razones de espacio. En el apartado antes mencionado referido a la *Ilíada*, en el capítulo titulado «El κεστός μιάντας de Afrodita: la “superarma” erótica femenina», la autora hace un detallado y correcto análisis sobre la controvertida cuestión del significado y de la finalidad de la expresión homérica κεστός μιάς, que aparece en un extenso pasaje del libro XIV de la *Ilíada* en el que Afrodita

le hace entrega a Hera de su κεστὸς ἴμας, una especie de instrumento mágico con el que puede ver cumplidos sus deseos amorosos y eróticos (*cf.*, p. ej., *Iliada* 14.214-220, que, en nuestra versión, dice así: «de su pecho se desató un cinturón bordado de colores, donde estaban, por ella fabricados, todos sus hechizos: Allí estaba el amor, allí el deseo, allí la amorosa charla, la seducción que roba el sentido incluso de los más cuerdos. Este, pues, se lo puso en las manos y a Hera, llamándola por sus nombres, le dijo: toma ahora, pon en tu seno (τεῷ . . . κόλπῳ, *cf. LSJ*, s.v. κόλπος.1.1) este cinturón bordado de colores en el que se halla todo hechizo fabricado»). Sobre el κεστὸς ἴμας homérico no ha existido entre los estudiosos una interpretación unánime sobre su naturaleza y aspecto, sobre la parte de la persona en la que se portaba y sobre su finalidad. Para la mayoría de los comentaristas antiguos, se trataba de una especie de amuleto “colocado” en el pliegue del peplo (donde se interpreta la palabra κόλπος con este significado) de Hera (*cf.* W. Leaf, Londres 1902; K. F. Ameis y C. Hentze, Leipzig 1885; O. Henke, Leipzig 1902). Para otros, se trataba de un cinturón (*cf.* F. A. Paley, Londres 1884).

Según Chr. Papadaki (p. 65), se podría considerar que este cinturón mágico de Afrodita es incluso una invención de la imaginación popular, pero fuentes griegas escritas posteriores –añade Papadaki (*loc. cit.*)– nos proporcionan una gran cantidad de valiosas informaciones sobre este instrumento mágico. En el pasaje que comentamos, el *kestos himas* designa, según la autora (*loc. cit.*), una especie de «cinturón bordado que se ceña cruzado debajo del pecho», aunque «su descripción –añade la autora (*loc. cit.*)– es ciertamente general e imprecisa, suscitando importantes problemas sobre su forma exacta y sobre su uso y sus propiedades». Parece oportuno recordar aquí que el significado del *kestos himas* homérico había sido ya objeto de estudio en los conocidos trabajos anteriores de C. Bonner (1949), «KESTOS IMAΣ and the Saltire of Aphrodite», *AJP* 70: 1-6; de F. E. Brenk (1977), «Aphrodite's Girdle: No Way to Treat a Lady (the Near Eastern background of the 14th Book of the Iliad)», *Classical Bulletin* 54: 17-20, y, especialmente, de C. A. Faraone (1990), «Aphrodite's KESTOS and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual», *Phoenix* 44 (3):

219-243, citados por Chr. Papadaki (p. 76), y además de C. A. Faraone (2001), «*Aphrodite's Kestos Himas and Other Amuletic Love Charms*», en *Ancient Greek love magic* [2ª ed.], Harvard University Press, Cambridge, MA and London, pp. 97-110 [1999, 1ª ed.], capítulo de libro que reproduce en parte el artículo anterior y que es citado sin indicar el título del capítulo por Chr. Papadaki (p. 76) en la traducción griega del libro de 2004: *Αρχαία Ελληνική Ερωτική Μαγεία* (Papadema, Athens). Chr. Papadaki hace en su estudio sobre esta expresión un acertado examen comparativo con otros instrumentos mágicos que presentan similitudes con el κεστὸς ἴμας homérico, tanto en objetos mágicos del Próximo Oriente del Primer Milenio a.C. (*cf.*, p. ej., pp. 66-68, donde se recoge una tablilla cuneiforme de Ashur, que contiene un conjuro mágico en el que se invoca a Ishtar, una diosa equiparada con Afrodita, en la que elconjuro se basa en nudos y parece estar relacionado con otra clase de conjuros mágicos neoasirios mucho más amplios, los llamados *egalkura*, que a menudo implican el uso de cuerdas anudadas o con cuentas), como en hechizos mágicos griegos posteriores (p. ej., *AP* 5.158, Asclepíades, s. III a.C., donde observamos que se menciona un cinturón de Afrodita con una inscripción bordada con letras de oro; Plutarco, *Moralia*, «Deberes del matrimonio», 139.A.5-6 y 141.C.23; primer libro del *Cyranides*, manual mágico del siglo IV d. C., pero que –como es comúnmente admitido– se remonta al s. I d.C. [*Cyranides*, Libro I, Elementum X, letra K, Kappa, líneas 1-105]; *Isatas* 10.3, *Ezequiel* 3.18-19). Para el texto del *Cyranides*, señalemos las ediciones, no citadas por la autora, de L. Delatte (1942), *Textes latins et vieux français relatifs aux Cyranides: la traduction latine du XII^e siècle, le Compendium Aureum, le De XV Stellis d'Hermes, le Livre des secr̄ez de nature*, Librairie E. Droz, París, 1942, pp. 55-61 (Disponible en: <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/13775>) y, más recientemente, de D. Kaimakis (1976), *Die Kyraniden, Hermes Trismegistus*, Hain, Meisenheim am Glan.

En definitiva, respecto al κεστὸς ἴμας homérico, nos encontramos probablemente, en mi opinión, ante un amuleto erótico, un cinturón mágico de Afrodita (*cf.*, p. ej., *LSJ*, s.v. ἴμας.1.2.a., donde se recoge con este significado su empleo

en el mencionado pasaje homérico, y la traducción de la *Iliada* al español de C. Rodríguez Alonso, Akal, Madrid, 1986; con preferencia a «cinta», cf., p. ej., las traducciones de la *Iliada* de D. Ruiz Bueno, Ed. Hernando, Madrid, 1956 y de A. López Eire, Cátedra, Madrid, 1991, y con preferencia a «correa», cf., p. ej., la traducción de la *Iliada* de E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1991), bordado de colores y ceñido bajo el pecho, elaborado con la finalidad de que la persona que lo porta se pueda asegurar el amor y el deseo sexual de otra persona.

En suma, Chr. Papadaki estudia un buen número de temas de magia atestiguados en las dos epopeyas homéricas, los cuales están relacionados, ya con dioses, como Zeus, Afrodita, Atenea, Hefesto, Tetis, Eolo, Proteo e Ino-Leucótea, ya con magas-diosas (Helena), con ninfas (Calipso)

o con hechiceras (Circe), ya con monstruos (Escila y Caribdis), ya con héroes (Aquilés y Odiseo), o bien, con pueblos míticos (los Feacios). Nos encontramos ante un libro que suscita un gran interés por la gran cantidad de temas de magia del antiguo mundo griego que la autora ha conseguido reunir en la presente publicación. Este estudio no sólo contribuye a un mejor conocimiento de la magia en la Antigüedad griega, sino que, a su vez, plantea problemas de gran interés que Chr. Papadaki deja abiertos a futuras y prometedoras investigaciones.

Ángel MARTÍNEZ FERNÁNDEZ 

Universidad de La Laguna (España)

martinezfernandezangel@yahoo.es

Fortunatae nº 42, 2025 (2): 156-158

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2025.42.09>

Hernán RUIZ DE VILLEGAS, *Fábulas de Esopo. Introducción, edición crítica, traducción anotada e índices a cargo de Laura Jiménez Ríos*, Instituto de Estudios Humanísticos - Centro de Estudios Clásicos - Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Alcañiz - Lisboa - México, 2024, CLXXXVII + 135 pp.

A finales de 2024 se publicó la edición crítica de las *Aesopi fabulae* del humanista Hernán Ruiz de Villegas (1510-1572). La obra, poco conocida e inédita hasta el siglo XVIII, tradicionalmente ha sido vista como una mera colección de ejercicios escolares, cuya genuinidad y originalidad se pone ahora en valor en esta nueva investigación que proporciona una visión completa y actualizada sobre el escritor burgalés, su entorno, el conjunto de sus obras y el lugar que en ellas ocupan las *Aesopi fabulae*.

Su autora, Laura Jiménez Ríos, es doctora por la Universidad de Cádiz y actualmente profesora en la Universidad de Granada. Como resultado de su tesis doctoral, dirigida por los profesores José María Maestre Maestre y Antonio Serrano Cueto, así como de los múltiples trabajos que ha dedicado al estudio de la fábula neolatina, nace el volumen XXV de la «Serie Textos» de la prestigiosa Colección de Textos y Estudios Humanísticos *Palmyrenus*, fruto de una labor editorial conjunta entre el Instituto de Estudios Humanísticos de Alcañiz, el Centro de Estudios Clásicos de la Universidad de Lisboa y el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Autónoma de México.

Si se atiende a la paginación del libro, *a priori* se pueden ver ya de forma clara dos partes bien diferenciadas: el estudio introductorio (pp. XIX-CLXXIX) y la edición crítica con traducción de la obra de Ruiz de Villegas (pp. 1-117) e índices (pp. 121-132). La obra va precedida de un prólogo (pp. IX-XIV) a cargo de Eustaquio Sánchez Salor, profesor Emérito y Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Extremadura, cuya lectura personal y análisis eruditio ensombrecen cualquier intento de reseñar este libro.

La introducción es, en realidad, un exhaustivo estudio filológico (pp. XIX-CLXXIX) que cuenta con un total de diez apartados. En el primero (pp. XIX-XXXII), su autora se ocupa de la figura histórica y de la biografía de Hernán Ruiz de Villegas:

ahonda en su origen familiar y su descendencia, en sus años universitarios por Europa, en las relaciones con sus contactos y amigos (Juan Luis Vives, Luisa Sigea, Guillermo Budé o Juan de Verzosa, entre otros), y en su vuelta a España. Todo ello lo realiza a partir de los textos del burgalés y de documentos de índole diversa, como matrículas universitarias, pleitos, actas capitulares del cabildo de la Catedral de Burgos o su propio testamento. En parte, la importancia del análisis de este conjunto de noticias reside en la existencia de dos Hernán o Fernando Ruiz de Villegas coincidiendo en el Burgos de la primera mitad del XVI, cuestión sobre la que la Jiménez Ríos logra avanzar conclusiones importantes fundamentadas en el elenco de testimonios estudiados y de documentos que no se habían tenido en cuenta en estudios anteriores. En el segundo apartado de la introducción (pp. XXXIII-XXXVIII) la autora expone y examina las obras conservadas de Ruiz de Villegas tanto impresas como manuscritas, en las que identifica dos claras tendencias: la modernidad literaria europea que se respira en sus escritos de juventud, de corte erasmista, frente al tradicionismo de sus valores en la última etapa de su vida, motivado, quizás, por la necesidad de un mecenazgo garante de su estabilidad económica. Se evidencia que tocó géneros tan dispares como el encomiástico, el satírico, el didáctico, la conversación filosófico-moral de estilo horaciano y la poesía bucólica, que es el tipo de composición por el que mayor reconocimiento ha recibido. Llama la atención, además, que habiendo nacido y muerto el autor en el siglo XVI, la *editio princeps* de sus obras se imprima en Venecia en 1734, unas décadas después de que el deán alicantino Manuel Martí descubriera el manuscrito que las contenía en la biblioteca del marqués de Villatorcas (*ca.* 1700), bajo el título *Ferdinandi Ruizii Villegatis Burgensis quae exstant opera, Emmanuelis Martini Alonensis Decani studio emendata*. Jiménez Ríos atribuye el hecho de que su obra no se publicara antes a que Ruiz de Villegas no tenía afán de renombre literario, sino que sus composiciones eran fruto del placer que sentía por la escritura. Tras estos dos apartados en los que la autora hace un trabajo verdaderamente detectivesco, el tercero (pp. XXXIX- XLIV) está dedicado a la fábula grecolatina en su más amplio sentido, y centrado, sobre todo, en la recepción de este género universal en el Renacimiento, especialmente en Italia y España. En efecto,

la autora es consciente de la complejidad inherente a la historia de la fábula esópica y de la dificultad de sintetizar la cuestión; magistralmente expone en unas páginas la difusión de este género durante la Edad Media para llegar a explicar las dos vertientes que la literatura fabulística sigue en el Renacimiento; luego, realiza un breve recorrido por las primeras traducciones de las fábulas de Esopo al latín en la Italia del *Quattrocento*, en el que se destaca que, aunque en la España del siglo XV las versiones latinas más populares que circularon entre los estudiantes de humanidades habían sido las de Lorenzo Valla y la de Walter el Inglés, fue la edición en prosa de Aldo Manuzio (1505) la que alcanzó un éxito y difusión casi inmediatos, pues, además de la traducción latina, incluía el texto griego de la *Vida* de Esopo y el de las fábulas. Jiménez Ríos destaca aquí que la fábula, con independencia de su origen oriental o grecolatino, llega al Renacimiento español en traducciones vernáculas, insertas, por ejemplo, en obras como el *Libro del buen amor* o *El Conde Lucanor*. Ya en el cuarto epígrafe (pp. XIV-L) se ocupa del valor y la fortuna que la fábula tiene como ejercicio escolar propio de las escuelas medievales y en la tradición humanística, trascendiendo en el fenómeno de la *tractatio*. Se expone la estrecha relación que este género mantiene con los *progymnasmata* y la retórica, a la que está ligada como mecanismo al servicio de la instrucción intelectual y, a la vez, de la educación moral; manifiesta que los maestros de los siglos XV y XVI estimulaban a sus alumnos en su lectura con ambos sentidos, modificando los textos a su antojo para adiestrar la facultad de la *inventio* y alcanzar el *sermo* perfecto. En cuanto al fenómeno de cómo hay que tratar y amplificar la fábula (*tractatio*) la autora explica las diferencias que se dan entre los dos métodos más recurridos: el abreviado y el ampliado, y destaca que de los dos tratamientos aconsejados en los manuales de retórica Ruiz de Villegas recurre siempre a la forma ampliada, bien añadiendo epítetos, bien ampliando la narración con diálogos o descripciones. El quinto apartado es el más extenso de toda la introducción (pp. LI-CXX), carga con un buen peso de la investigación y constituye propiamente el estudio lingüístico y literario de las *Aesopi fabulae* de Ruiz de Villegas; en él encontramos cinco epígrafes de contenido en los que Jiménez Ríos establece las características y peculiaridades de la obra, revisa el tejido de los versos al trasluz del concepto

de *imitatio* y del llamado “latín de laboratorio”. A continuación, presenta las fuentes, tanto clásicas como del mundo medieval y contemporáneo, con el fin de establecer si el trabajo de Ruiz de Villegas es una versión de las composiciones en griego de Esopo o de alguna de las numerosas traducciones latinas que circularon durante el siglo XVI, así como el grado de imitación con respecto a los modelos clásicos. En el estudio de las fuentes se justifica el empleo de una metodología fundamentada en la delimitación y el establecimiento de los calcos –textuales y contextuales–, pues al tratarse en muchos casos de versos hilvanados a partir de *iuncturae* extraídas de un poeta junto con los clichés de otros y los consecuentes cambios morfológicos, se hace viable establecer un patrón. Por medio de ejemplos y citas Jiménez Ríos pone de manifiesto que los autores clásicos más utilizados por el humanista burgalés son Virgilio y Ovidio, e igualmente señala los autores cristianos y medievales de los que se ha servido en las fábulas, aunque incide en que estos últimos no son especialmente influyentes en esta obra. Sin embargo, la que sí resultó decisiva para Ruiz de Villegas fue la edición aldina de 1505: las tablas comparativas y la multitud de ejemplos significativos objeto de análisis en esta sección del libro evidencian la fuerte dependencia y deuda de este autor con la edición del veneziano Aldo Manuzio (aunque también hay vestigios de uso, en menor medida, de las *Fabulae Aesopicae* de Lorenzo Valla). No obstante, el burgalés ha tenido que recurrir a amplificaciones, sustituciones, adaptaciones morfológicas y variaciones léxicas con vistas a trasladar el texto en prosa a sus versos y adaptarlo a la estructura del hexámetro; se propone así mejorar las composiciones literarias y elevar el tono poético de la fábula, y en no pocas ocasiones se aleja de esta fuente con la clara intención de embellecerla y amplificarla, y así constituir nuevos modelos escolares; en este afán, la autora detecta que el humanista burgalés ha hecho uso también de los compendios enciclopédicos del francés Ravisio Textor, especialmente del *Specimen Epithetorum* o de la *Officina*. En cualquier caso, los ejemplos aportados por Jiménez Ríos suscriben la idea de que las alteraciones que presenta la obra con respecto a sus modelos la perfilan como un ejercicio escolar, en tanto que se ponen a prueba el vocabulario y las construcciones aprendidas en la escuela, y a la vez como

un ejercicio literario de versificación de un texto en prosa. El subapartado más extenso dentro de este epígrafe lo constituye el análisis de la estructura y de los temas tratados en las fábulas, y también la identificación de las fuentes de cada una de las composiciones que ensamblan la obra. Para el comentario independiente de las treinta y ocho fábulas se sigue un mismo patrón: título, identificación tipológica, temática y resumen del contenido, y análisis de la estructura. El sexto apartado (pp. CXI-CXXV) es en sí mismo un exhaustivo estudio métrico-estadístico del hexámetro de Ruiz de Villegas, ilustrado con múltiples tablas que evindencian la asimilación de los rasgos del hexámetro latino clásico en sus composiciones, estudio característico de la escuela humanística de Cádiz. El séptimo apartado (pp. CXXXVII-CLIX) se centra en la edición veneciana de 1734 y sus avatares, la problemática de la edición realizada por el deán Martí y su convulsa historia, tomando como punto de partida para su reconstrucción el intercambio epistolar entre los principales participantes del proyecto editorial: el deán Martí, Juan Basilio Castelví y Gregorio Mayans. El capítulo se cierra con un apartado dedicado a los ejemplares de 1734 localizados y cotejados por la autora, así como a las diferencias detectadas entre ellos. En el octavo apartado (pp. CLXI-CLXIV) establece los criterios filológicos adoptados para la edición del texto latino, fijada a partir de la edición dieciochesca y de algunos comentarios manuscritos, y explica la naturaleza de los aparatos de fuentes, del aparato crítico y de la traducción. Concluye el estudio introductorio con la bibliografía (pp. CLXV-CLXXVIII) y con una serie de anexos (pp. CLXXIX-CLXXXVII), en los que se recogen textos e imágenes de relevancia dentro del estudio.

Como comenté al principio, el segundo gran bloque de esta investigación lo constituyen la edición crítica de las *Aesopi fabulae* y la traducción española con notas (pp. 3-117). Tras una página dedicada a las siglas y abreviaturas (p. 3), se recogen las treinta y ocho fábulas escritas en hexámetros dactílicos. Se presenta el texto latino en las páginas impares y el español con las notas aclaratorias en las pares, respetando el orden en el que cada fábula aparece en la edición veneciana. Al tratarse de una edición bilingüe es posible ir cotejando la traducción de Jiménez Ríos con el texto latino. En este sentido, de la traducción cabe

valorar el cuidado en la elección del léxico, la flexibilidad en el tratamiento de las estructuras sintácticas y la fidelidad al texto de Ruiz de Villegas, que la autora vierte al español sin desvirtuar el texto latino. En las páginas impares, la edición del texto se hace con un triple aparato de fuentes: el primero contiene una breve referencia a la fuente griega de los relatos; el segundo establece *loci paralleli* con aquellos pasajes de las *Aesopi fabellae* de Aldo Manuzio en los que el autor se inspira para comprender estos poemas escolares, y el tercero constituye el aparato de fuentes clásicas que ha tenido presente a la hora de redactar sus fábulas. Las notas aclaratorias que acompañan a la traducción ayudan a comprender algunos pasajes mediante la contextualización, o bien establecen similitudes con otras fuentes de menor impacto en la obra o aclaran conceptos relevantes para la comprensión de la fábula. La investigación se cierra con los índices del libro, que son cuatro en función del criterio con el que se han elaborado: un índice de primeros versos latinos (pp. 121-122), de personajes que aparecen en las fábulas y sus epítetos (pp. 123-126), de nombres propios (pp. 127-132) y el general (pp. 133-135).

A parte de los aspectos que ya he resaltado, la importancia de esta publicación –que además brilla por su esmerada redacción, expresión cuidada y ausencia de errores– reside en que rescata de las tinieblas del olvido las fábulas de Ruiz de Villegas desde una perspectiva actualizada, pues aporta no solo una edición crítica rigurosa y la primera traducción a una lengua moderna, sino también un estudio global del autor y su obra literaria, lo que permite que se divulgue y conozca este texto inédito hasta ahora, constituyendo así una meritoria aportación al conocimiento de la literatura neolatina y de la tradición fabulística en España. Por todo ello, se trata, sin duda, de una minuciosa investigación que puede resultar de interés no solo a los filólogos clásicos, sino también a especialistas y estudiosos de otros ámbitos.

Aday PÉREZ-SANTANA 

Lycée Français International de Tenerife

Jules Verne (España)

aday.perez-santana@mlfmonde.org

Fortunatae nº 42, 2025 (2): 159-161

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2025.42.10>

ARTÍCULOS

«La *pudicitia* y el deseo sexual en la representación de Octavia y Popea. Paradigmas histórico-mitológicos de la femineidad en los *Annales* de Tácito y la *Octavia* de pseudo-Séneca»

Thomas Acevedo Algarbe. Recibido: agosto 2024; Aceptado: octubre 2025.

«La fuerza de la prueba: sobre *verosimile* y *probabile* en la retórica ciceroniana»

Lorelei Cisneros - Marcela Coria. Recibido: septiembre 2025; Aceptado: octubre 2025.

«The Prologue of Plautus' *Menaechmi* and the Opening Scene of Shakespeare's *The Comedy of Errors* (I.1.1-160): A Comparative Analysis»

Anthofili Kallergi. Recibido: septiembre 2025; Aceptado: octubre 2025.

«La decoración de tema pompeyano en la casa de Schliemann en Atenas»

Antonio Ramón Navarrete Orcera. Recibido: junio 2025; Aceptado: julio 2025.

«La contención de los Alcmeónidas, según Heródoto: la boda de Agarista y Megacles»

Ángel Ruiz Pérez. Recibido: julio 2025; Aceptado: julio 2025.

«*Fellini-Satyricon, libera riduzione dal romanzo di Petronio Arbitro; Uma leitura conjunta*»

Gelbart Souza Silva - Cláudio Aquati. Recibido: mayo 2025; Aceptado: julio 2025.

«Conocimiento y gobierno de sí mismo en la *Sátira 2, 7* de Horacio»

Mariano Zarza. Recibido: septiembre 2025; Aceptado: septiembre 2025.

PROCESO DE EVALUACIÓN DE FORTVNATAE Nº 42, 2025 (2)

La Dirección de la revista agradece la inestimable colaboración de quienes desinteresadamente han accedido a participar en el sistema de evaluación ciega, realizando el trabajo de lectura y valoración anónima de los artículos que han llegado a esta redacción para optar a ser publicados en el presente número.

INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE FORTVNATAE Nº 42, 2025 (2)

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la redacción de la revista hasta su publicación (pasando por el proceso de selección, lectura, evaluación, maquetación y corrección de pruebas) es de 4,17 meses. Cada artículo es estudiado por un revisor (o dos, si fuera el caso), miembro del Consejo de Redacción, y, mediante el sistema de evaluación por pares ciegos, se asigna a dos evaluadores externos (o tres, si las características del artículo lo requerieran), adscritos a universidades nacionales, internacionales o a otras instituciones académicas o de investigación. No se excluye que los evaluadores puedan eventualmente formar parte del Consejo Asesor y Científico de la revista.

Estadísticas:

- N.º de artículos recibidos para esta edición: 11
- N.º de artículos aceptados: 7
- N.º de artículos rechazados: 0
- N.º de artículos reservados para el siguiente número: 4
- N.º de artículos reservados del anterior número: 0
- Promedio de evaluadores por artículo: 2,55
- Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 1,42 meses
- Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 2,75 meses

El 100% de los materiales remitidos a FORTVNATAE ha sido aceptado para su publicación.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna