

# **CURSO DE CULTURA CLÁSICA**

## **2009**

**Elena Redondo Moyano (ed.)**

ARGITALPEN ZERBITZUA  
SERVICIO EDITORIAL

[www.argitalpenak.ehu.es](http://www.argitalpenak.ehu.es)  
ISBN: 978-84-9860-523-5

emun ta zabal zazu  
  
Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea



CURSO DE CULTURA CLÁSICA  
2009



# CURSO DE CULTURA CLÁSICA 2009

Elena Redondo Moyano (ed.)

emón ta zahar zazu



Universidad Euskal Herriko  
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN  
ZERBITZUA  
SERVICIO EDITORIAL

© Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua  
Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco

ISBN: 978-84-9860-523-5

L.G./D.L.: BI-686-2011

Bilbao, enero, 2011

[www.argitalpenak.ehu.es](http://www.argitalpenak.ehu.es)

## ÍNDICE

Introducción .....	9
Panhelenismo y cosmopolitismo en el pensamiento griego antiguo <i>Javier Aguirre Santos</i> .....	13
Algunas consideraciones sobre el asesinato de Julio César en la tradición occidental <i>Antonio Duplá Ansuátegui</i> .....	21
Algunos aspectos de la vida cotidiana en la comedia griega <i>María José García Soler</i> .....	33
<i>Imperator Caesar Augustus</i> según la «Vida de los Césares» de Suetonio <i>Isidora Emborujo Salgado</i> .....	49
El género epistolar en la Antigüedad tardía: las <i>Cartas</i> de San Jerónimo <i>María Teresa Muñoz García de Iturrospe</i> .....	61
La novela erótica griega: <i>Dafnis y Cloe</i> de Longo <i>Elena Redondo Moyano</i> .....	71





## INTRODUCCIÓN

Entre los días 1 y 7 de julio del año 2009 se impartió el «Curso de Cultura Clásica» dentro de las I Jornadas de Extensión Cultural de la Facultad de Letras, que contaron con el apoyo financiero de la Caja Vital, del Vicerrectorado del Campus de Vitoria, de la Facultad de Letras y de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Sección del País Vasco.

Estas Jornadas se organizaron con la idea de abrir las puertas de la citada facultad a un público más amplio, no sólo a los estudiantes de nuestro centro, sino también a los de todo el Campus de Álava; no sólo a estudiantes, sino también a los profesores de Enseñanzas Medias y, por último, al público vitoriano interesado en la cultura clásica en general. El objetivo que nos propusimos quienes en ellas participamos fue hacer divulgación de calidad para los no iniciados, además de contribuir al reciclaje de los profesores de Enseñanzas Medias en las materias relacionadas con la cultura clásica.

Esta idea se pudo realizar gracias a diversos profesores y profesoras del Departamento de Estudios Clásicos de la Facultad de Letras que respondieron a la invitación de participar en este proyecto al que se unió un filósofo amante de lo griego, profesor de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. A todas ellas y a todos ellos les agradezco el esfuerzo que hicieron para que este Curso de Cultura Clásica saliera adelante en un mes como el de julio, en el que toda la comunidad educativa acusa el cansancio del curso recién finalizado.

Debido al interés que algunas de estas conferencias suscitaron, solicité una Acción Especial que el Vicerrectorado de Investigación concedió. Gracias a ella ve la luz esta publicación.

El profesor del Departamento de Filosofía Javier Aguirre Santos expone en su conferencia titulada «Panhelenismo y cosmopolitismo en el pensamiento griego antiguo» la evolución de la forma de considerar al individuo en su relación con la comunidad a lo largo de la historia de los griegos. Si en la época arcaica la libertad y autonomía del individuo se hallaban constreñidas por sus deberes para con los dioses y la comunidad, en la época clásica diversos factores generan un cambio de valores que se aprecian particularmente en la concepción de los sofistas (Antifonte), entre los cuales se aprecia una relación más relajada entre el hombre particular y su comunidad; en Sócrates, que propone valores objetivos, pero situados en el interior del individuo, hecho que le dota de una autonomía particular y en Aristóteles, que culmina el proceso iniciado por Platón. Estas corrientes de pensamiento, unidas al cambio político que supuso el imperio de Alejandro, desembocan en un importante desarrollo de los valores de cosmopolitismo y

filantropía, que se convierten en rasgos típicos del hombre helenístico y en referencia fundamental de importantes escuelas filosóficas de la época helenística e imperial: la cínica y la estoica.

El profesor del Área de Historia Antigua Antonio Duplá Ansuátegui en su trabajo titulado «Algunas consideraciones sobre el asesinato de Julio César en la tradición occidental» comenta el significado político del asesinato de César, primero en su propia época (1. Julio César, el dictador democrático: una figura equívoca) y luego a lo largo de los siglos, haciendo especial hincapié en obras como *Julius Caesar* de William Shakespeare (2. Una biografía magnética de la Antigüedad a la Modernidad) y la homónima de Joseph Mankiewicz (3. Julio César en el cine y la televisión) y en la relación de éstas con los acontecimientos contemporáneos. Finalmente, se realiza un recorrido por la valoración que ha merecido a lo largo de la historia el asesinato de César, a la vez que se reflexiona sobre el distinto sentido del tiranicidio en la Antigüedad y en nuestros días (4. «*Et tu, Brute?* Then fall Caesar: los Idus de marzo y el tiranicidio antiguo y moderno).

La profesora del Área de Historia Antigua Isidora Emborujó Salgado en su «*Imperator Caesar Augustus* según la «Vida de los Césares» de Suetonio», expone la visión del emperador Augusto que se encuentra en la obra Suetonio. Su trabajo se divide en dos partes, una primera (1. El autor y su obra) en la que comentan los escasos datos que se conocen sobre la biografía de Suetonio, su *cursus honorum* y su formación y trabajo como hombre de letras. De su obra *La vida de los doce césares* se analiza el uso que hace de las fuentes y el esquema general que sigue en sus biografías. En la segunda parte (2. *Imperator Caesar Augustus: la Vida del Divino Augusto*) se estudia la obra que dedicó a Augusto, prestando atención a su faceta de hombre público, es decir, al régimen político que con él surgió, los pasos que fue dando para su instauración y los poderes que acumuló, aspectos todos ellos para los que la obra de Suetonio es una fuente imprescindible: a pesar de que no siempre logró ser objetivo, supo aportar el punto de vista que sus contemporáneos tenían sobre la obra política del primer emperador.

La profesora del Área de Filología Griega María José García Soler en la conferencia titulada «Algunos aspectos de la vida cotidiana en la comedia griega» dibuja un cuadro de dos aspectos fundamentales de la vida pública ateniense, la asamblea popular y el sistema judicial, y de otro, igual de relevante, de la vida privada, la gastronomía. De tres obras de Aristófanes, *Acarnienses*, *Tesmoforiantes* y *Asambleístas*, se obtienen datos sobre la hora, el lugar y el protocolo que se seguía en las asambleas. El mal funcionamiento del sistema judicial y el excesivo poder de los jueces son criticados por el mismo autor en *Avispas*, obra en la que se ofrece una parodia de un juicio real que tuvo lugar tres años antes de la representación de esta comedia. La gastronomía aparece en las obras cómicas en sus más variadas facetas: la dieta habitual y los banquetes preparados para ocasiones especiales, escenas de mercado, el vino y su forma de consumo, la figura del cocinero y la del parásito.

La profesora del Área de Filología Latina María Teresa Muñoz García de Iturrospe ofrece en «El género epistolar en la Antigüedad tardía: las *Cartas* de San Jerónimo» una visión panorámica del género epistolar y de las características de las cartas, todo ello dentro del marco retórico que dominaba los estudios de letras en el siglo IV-V en que vivió Jerónimo. Éste se sirvió de la carta para los más diversos propósitos: responder a

una petición, pedir algo, convencer, dar instrucciones, consolar, etc. De entre la colección que se conserva, destacan las cartas «públicas», una especie de tratados en los que se examinaba extensamente un tema que podía interesar a un público amplio (la virginidad, la educación de las niñas, la mejor manera de traducir, la vida monástica, la viudedad, etc.). En toda la producción epistolar se aprecia el uso de este flexible formato para difundir asuntos claves de la doctrina cristiana: aparentemente están dirigidos a una persona particular, pero su pretensión pedagógica y apologética abarca a un público mucho más extenso. Tal como el género requería, las cartas de Jerónimo son un reflejo de su personalidad y muestran su vasta formación intelectual junto con el continuo interés por convencer al público al que van dirigidas, variando para conseguirlo su estilo, que procura adaptarse a las capas de población con menos educación, pero sin caer en lo coloquial.

La profesora Elena Redondo Moyano del Área de Filología Griega expone en su trabajo «La novela erótica griega: *Dafnis y Cloe* de Longo» el medio literario y social (1. Contexto cultural) en que surgió el nuevo género de la novela y hace un estudio de los rasgos específicos que caracterizan a la novela de Longo (2. *Dafnis y Cloe*) en comparación con el resto de las novelas conservadas: la principal influencia que hace variar los tópicos de esta novela es la poesía bucólica, de la que son protagonistas pastores que habitan en un medio rural idealizado. Ello implica que Dafnis y Cloe sean pastores, pero no por nacimiento, sino porque fueron expuestos por sus padres al nacer, de manera que pertenecen también a las mismas clases altas que el resto de los protagonistas de las novelas. Se enamoran mutuamente, como es lugar común en el género novelesco, pero disfrutan de una convivencia imposible en las parejas ciudadanas de otras novelas, que habitan en las ciudades. No existe el motivo del viaje, aunque sí algunos de los peligros que suele conllevar, en concreto, los que proceden del mar, ya que la acción se sitúa en una isla. Las pruebas que tienen que soportar para llegar a su feliz unión, son, en general, menos peligrosas y de menor duración que las que los demás novelistas diseñan para sus personajes. El resultado general (3. Conclusiones) es una obra de arte muy convencional sólo apreciable en profundidad por las capas más cultivadas de la sociedad de la época.



## PANHELENISMO Y COSMOPOLITISMO EN EL PENSAMIENTO GRIEGO ANTIGUO

JAVIER AGUIRRE

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Cuando leemos las obras de Homero, Hesíodo o los poetas líricos arcaicos, percibimos los reflejos de una sociedad muy cerrada, reducida en cuanto a su tamaño y población, que valora su pequeña comunidad o *polis* por encima de cualquier solidaridad humana. En ese tipo de sociedad, la libertad y la autonomía del sujeto particular quedan fuertemente constreñidas por los deberes para con los dioses y la comunidad. Es en este contexto donde debe ser entendida la famosa exhortación apolínea *gnothi seauton*, *Conócete a ti mismo*, o *meden agan*, *Nada en demasía*, fórmulas délficas que tanto éxito han tenido entre los vendedores de autoayuda y que, sin embargo, no hacen sino llamar la atención sobre las precisas limitaciones de la naturaleza humana con respecto a la divinidad, conocimiento que constituye, a su vez, el fundamento de toda vida en comunidad. El respeto a este tipo de exhortaciones protege al ser humano de la caída en la *hybris* (término con que se expresa la desmesura, falta de límites), la peor falta que pueda cometerse, y protege al hombre y a la comunidad, en consecuencia, del posterior castigo de los dioses. En una sociedad de tales características, tan centrada en sí misma por evidentes razones de supervivencia, todavía no se percibe el menor rastro de panhelenismo ni, por supuesto, de cosmopolitismo. Lo que sí se perciben son manifestaciones que parecen reivindicar la subjetividad frente a las fuertes restricciones sociales. Esa tendencia subjetivista la encontramos en notables figuras tan dispares como Safo (la poeta de Lesbos que dedica sus versos a la «Divina Afrodita», versos que nos hablan del amor y del desamor), o Teognis (que en sus versos reivindica la figura de «los hijos de Heracles», aquéllos jóvenes dispuestos a morir por su patria) o Arquíloco (poeta que, por el contrario, se siente ufano y altanero por haber salvado el pellejo aun al precio de tener que abandonar de modo ignominioso al enemigo tracio su escudo). Poetas todos ellos conscientes de sus deseos y de sus pasiones. De cualquier modo, los valores vigentes siguen estando definidos por esas restrictivas relaciones que comentábamos entre el individuo y la comunidad.

Mucho tiempo después, ya en la Atenas del siglo V, puede comprobarse que los valores dominantes de la sociedad siguen estando dentro de los parámetros de la moral tradicional, es decir, de aquellos valores establecidos por la religión y por las normas consuetudinarias. Y sin embargo, durante este siglo diversos factores van a provocar una considerable corriente de fondo que desembocará en un cambio de valores dentro de

la sociedad, al menos de una parte de esa sociedad. Una de las manifestaciones de este cambio la constituye, precisamente, el modo de entender las relaciones entre el ciudadano particular y la ciudad. Figuras protagonistas de ese cambio son los sofistas y también, como reacción a ellos, Sócrates. Es realmente significativo que la nueva actitud frente a la comunidad y frente a los dioses venga de la mano de los sofistas, ilustrados extranjeros procedentes de distintos puntos del mundo griego, ilustrados que no se sienten unidos a la tradición de una *polis* que no es la suya. Ellos son, de hecho, los que en la práctica inauguran en Grecia el espíritu cosmopolita; así, el tracio Protágoras enseña en Olimpia y Esparta, el siciliano Gorgias en Beocia y Tesalia, Hippias, peloponesio, en Sicilia, Trasímaco, natural de Bitinia, en el lejano Mar Negro, en Tesalia, y el ateniense Critias, en Esparta. Todos ellos coinciden en la Atenas de Pericles. Como se sabe, la actividad de los sofistas se centra en desarrollar a cambio de dinero la capacidad oratoria de los jóvenes de buena familia en vistas a su propio éxito dentro del sistema de las instituciones democráticas. Esta es la primera descripción del sofista que Platón ofrece en el diálogo el *Sofista*. La irrupción de la figura del sofista supone, en consecuencia, una cierta ruptura con los valores tradicionales, al abrirse un nuevo contexto donde el éxito particular llega a ponerse por encima del interés de la comunidad. (En este sentido, hay casos sangrantes, como el de Alcibíades, que no duda en cambiar de bando cuando la ocasión le es propicia, aun al precio de convertirse en un traidor. O el caso de Critias, cabeza visible del criminal gobierno de los *Treinta tiranos*, que en el año 404, durante ocho meses en el poder, fue responsable de la ejecución de entre 1500 y 2000 ciudadanos demócratas. Alcibíades y Critias, por cierto, jóvenes atenienses del círculo de íntimos de Sócrates). Pero además, la reivindicación de esta nueva actitud no se manifiesta solamente en la práctica, sino que pretende ser justificada racionalmente. En ese contexto hay que situar debates tan significativos como el generado en torno a la *physis* (naturaleza) y el *nomos* (convención), que no son en gran medida sino la expresión de un debate sobre el lugar del ciudadano, o mejor, del ser humano, frente a la comunidad y sus convenciones. Con el desarrollo de la sofística el hombre aparece por primera vez en la historia del pensamiento como una realidad autónoma frente a los dioses y a las normas tradicionales, al tiempo que se establece un nuevo modo de entender la relación del hombre particular con la comunidad, una relación manifiestamente más relajada y libre de compromisos, con todas las ventajas e inconvenientes que ello acarrea.

En un contexto donde la posición del sujeto queda reforzada con respecto a la comunidad, es comprensible que los tradicionales límites impuestos por ésta se debiliten; y que en consecuencia, de un modo paralelo a como surge cierta reivindicación de la autonomía del ciudadano, surja también una apertura al mundo más allá de los estrechos límites de la *polis*. Es así como germina, por ejemplo, el discurso panhelenista. Ya hemos visto que en su actitud vital los sofistas representan la idea misma de panhelenismo; un panhelenismo que no es nuevo, pero que sí es, por primera vez, consciente y razonado. La preocupación panhelénica de la sofística se manifiesta en hechos tan importantes como la fundación de colonias por toda la Hélade, como es el caso de Turios, en el año 444, de cuya constitución es responsable Protágoras; el nuevo espíritu panhelenista también se refleja en actividades de alto contenido emocional como la lectura pública de epitafios y discursos olímpicos, que la tradición atribuye a los sofistas Gorgias e Hippias. Así, un famoso epitafio de Gorgias llega a afirmar: *Los trofeos conseguidos en lucha*

*contra los bárbaros reclaman himnos, los que se logran en lucha contra los griegos, lamentos fúnebres* (82 D.K., frag. 5b). Plutarco ha conservado un jugoso comentario de Melancio en el que a propósito del panhelenismo gorgiano sale a relucir un problema doméstico: *Cuando el orador Gorgias leyó a los griegos en Olimpia su discurso «Sobre la concordia», Melancio comentó: Ahí tenemos ése dándonos consejos sobre la concordia, él que aún no se ha convencido a sí mismo, a su mujer y a su criada a ponerse de acuerdo en su vida privada. Según parece, Gorgias tenía una cierta atracción por la criadilla y su mujer celos de ella.* (82 D.K., frag. 8a). La noticia recogida por Plutarco, más allá de su interés como simpático chascarrillo, indica la importante presencia cotidiana que la idea de concordia entre griegos tuvo en una época de encarnizada guerra entre *poleis*. Manifestaciones, pues, del espíritu panhelenista. Por supuesto, junto a estas manifestaciones, también es verdad que la unidad griega nunca llegó a materializarse. Exceptuando breves periodos de tiempo y acontecimientos concretos impulsados por la necesidad, las *poleis* griegas nunca estuvieron unidas ni formaron tan siquiera una alianza estable. La unidad se lograría finalmente un siglo después en forma de imperio desde la lejana y casi bárbara Macedonia, de la mano de Filipo y su hijo Alejandro.

En un periodo como el último tercio del siglo V, en el que el debate parece ordenarse en torno a los sentimientos comunitarista y panhelenista, merece ser destacado un autor excepcional que va más allá de las posturas dominantes. Se trata de un personaje oscuro, del que se sabe muy poco, el sofista ateniense Antifonte. Desgraciadamente, tenemos que lidiar con la «cuestión antifontea», porque, de hecho, no sabemos tan siquiera si el orador y el sofista que responden a ese nombre son una y la misma persona o son dos. Obviaremos la cuestión, y nos centraremos en un comentadísimo fragmento del sofista. Antifonte afirma lo siguiente: *(los que son de padres ilustres) los respetamos y honramos. En este aspecto nos comportamos como bárbaros, puesto que por nacimiento somos todos naturalmente iguales en todo, tanto griegos como bárbaros. Y es posible observar que las necesidades naturales son igualmente necesarias en todos los hombres... Ninguno de nosotros ha sido distinguido, desde el comienzo, como griego ni como bárbaro. Pues todos respiramos el aire por la boca y las narices y comemos todos con las manos* (Frag. B, Col. II, 266-299 Hunt). Como complemento de lo afirmado por el sofista en ese fragmento, bien podría valer este otro texto de Antifonte recogido por Artemidoro, y que dice así: *(...) los usos universales difieren mucho de los particulares. (...). Usos universales son los siguientes: criar a los hijos, dejarse vencer por las mujeres [y por el comercio con ellas], permanecer despierto de día, dormir por la noche, tomar alimentos, reposar la fatiga, vivir a cubierto y no a la intemperie. Estos son, en suma, usos universales. A otros los denominamos particulares y nacionales* (Frag 3, Hercher, pp. 14, 1-15). Esta novedosa doctrina universalista y filantrópica de Antifonte no será asumida por el pensamiento contemporáneo ni por el inmediatamente posterior. En el mejor de los casos, tal como hemos visto, algunos pensadores defienden un panhelenismo que se basa en ciertos contenidos fundamentales compartidos por todos los griegos -unos mismos dioses, una misma lengua, un mismo modo de organización social-, pero que sirve precisamente de criterio diferenciador frente a los bárbaros y, en definitiva, para rechazar la idea de igualdad natural entre todos los hombres.

Es éste el escenario en que hace su aparición otro personaje fundamental en la historia del pensamiento griego: Sócrates. Hemos visto que desde la sofística se había

defendido con fuerza la autonomía del hombre frente a los dioses y la *polis*. Tras la crítica relativista de los sofistas, los valores tradicionales habían quedado en entredicho, sin defensa, y una tendencia individualista aparecía sin limitaciones frente a los intereses de la comunidad. Sólo así cabe entender, por ejemplo, los ya mencionados casos de Alcibíades y Critias, o la justificación de la ley de la fuerza expresada en toda su radicalidad por Calicles en la *República* de Platón. Sócrates (a quien, por otro lado, una parte de la tradición ha identificado como sofista, recordemos *Las Nubes* de Aristófanes) se enfrenta a esta situación, y lo hace sirviéndose de la razón misma como medio para reconstruir una moral basada en valores universales; reconstruir, en definitiva, lo que los sofistas habían destruido, utilizando además sus mismas armas. Efectivamente, en varios pasajes de la *Metafísica*, Aristóteles señala como aportación de Sócrates a la ciencia la búsqueda de los universales en el ámbito de la ética. Paradójicamente, una de las consecuencias del reto socrático será el reforzamiento del carácter autónomo del ser humano: por un lado, frente al relativismo ético de la sofística, la moral socrática pretende basarse en valores objetivos. En este punto Sócrates coincide con buena parte de la tradición y, desde luego, con el sentir general del ciudadano medio ateniense (la quema pública de libros de Protágoras o el proceso contra Anaxágoras indican el rechazo frontal de buena parte de los ciudadanos al relativismo y la irreligiosidad mostrada por la ilustración ateniense). Pero hay más: el racionalismo socrático, al querer fundar la moral en normas objetivas, lo hace de un modo audaz: colocando esas normas en el interior del hombre, con lo que se da así un significado más profundo a la noción de *psiché* o alma humana. Y ahí encontramos una situación en cierto modo paradójica: el individualismo, tradicionalmente limitado en la época frente a los férreos deberes para con los dioses y la comunidad (mecanismos ambos externos al individuo), había derivado hacia un notable relativismo moral; frente a ellos, la propuesta socrática parte, como la tradición, del establecimiento de valores objetivos. Pero frente a esa misma tradición, Sócrates no los sitúa fuera del individuo sino en su interior, en forma de voz interior o *daimon*, lo cual reafirma, paradójicamente, el valor de la autonomía del ciudadano particular.

En una época de guerra y de crisis generalizada de valores, Sócrates representa la recuperación de valores éticos absolutos. Podría parecer que la postura del filósofo se integra perfectamente en el sentir de los ciudadanos atenienses, que en su inmensa mayoría asumen, ya lo hemos dicho, la validez de los valores de la tradición, al menos en lo que respecta a los dioses y a las normas de la comunidad. ¿Por qué, entonces, el enfrentamiento de Sócrates con la ciudad de Atenas y la posterior condena a muerte del año 399? La respuesta viene dada, precisamente, por la racionalización socrática de los valores: de un lado, para una religión como la griega, donde el elemento ritual y externo tiene tanta importancia, la interiorización de la moral en forma de *daimon* es un elemento extraño difícilmente asumible; ello supone el primer nivel de conflicto entre Sócrates y la ciudad, el que sirviendo de excusa llevará al filósofo a la muerte. El segundo nivel de conflicto, verdadero origen del proceso en su contra, proviene de la racionalización de la moral aplicada al ámbito de la política: la racionalización de la política choca de lleno con el carácter de las instituciones democráticas atenienses, instituciones de las que podía formar parte cualquier ciudadano ateniense que lo deseara, sin requerir para ello de ningún tipo de habilidad o conocimiento especial. Si tene-



mos en cuenta que Atenas acaba de salir de una agotadora guerra contra Esparta y del gobierno criminal de los *Treinta tiranos*, podemos entender que las continuas críticas de Sócrates a la reestablecida democracia crearan un sentimiento ciudadano de rechazo a su persona mucho mayor de lo que en una situación más relajada hubiera cabido esperar. Al final, los planteamientos de Sócrates resultan tan inaceptables como los más inaceptables planteamientos sofistas. Una vez muerto Sócrates, Platón representa tanto la continuidad como la profundización de la propuesta moral desarrollada por Sócrates. Como su maestro, Platón vuelve su mirada hacia los valores de la tradición, los racionaliza y los despoja de todo contenido irracional e inmoral; y acentúa la interiorización moral operada en Sócrates, al proponer una radical escisión entre cuerpo y alma y convertir a esta última en el sujeto del largo proceso intelectual que culmina en el conocimiento y en la virtud. De ahí su exhortación a la vida ascética o su doctrina de la inmortalidad del alma.

Aristóteles, finalmente, representa la culminación de este proceso de racionalización moral y la consolidación de la autonomía del ciudadano particular: el hombre, que en su esencia es un animal social, un animal de la *polis*, deja sin embargo de ser considerado una simple pieza de la comunidad para aparecer como individuo con valor autónomo. La autonomía del ser humano radica en su racionalidad distintiva, que es una racionalidad lingüística, y en su capacidad para llevar a cabo una vida superior, identificada con la vida teórica dirigida a la reflexión ética. Aristóteles lo expresa del siguiente modo: *Esto es lo propio de los humanos frente a los animales: poseer, de modo exclusivo, el sentido de lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, y las demás apreciaciones. La participación comunitaria en éstas funda la casa familiar y la ciudad.* (*Política*, I 2, 1553a). Podríamos preguntarnos: ¿No constituye en Aristóteles esta racionalidad superior un criterio suficiente para asumir la igualdad de todos los seres humanos, del mismo modo que en Antífonte lo constituían los *usos universales* descritos en el fragmento leído anteriormente? En este punto el Estagirita se nos muestra indeciso. Si atendemos a ciertos pasajes de sus obras, entiendo que el filósofo asume *de facto* la unidad del género humano. Así, en la primera frase del libro primero de la *Metafísica*, afirma que *todos los hombres por naturaleza tienen deseos de saber*, donde *ánthropoi* hace referencia al ser humano en general, y no al *polítés*, ciudadano de la *polis*, término que a lo largo de la obra no aparece en ninguna ocasión. Tal ausencia supone un claro indicio de que, en el ámbito del conocimiento de los primeros principios de la realidad, Aristóteles defiende *de facto* un universalismo en el que quedan disueltas las diferencias entre ciudadanos y extranjeros, libres y esclavos, griegos y bárbaros. Pero además, las referencias aristotélicas a la tendencia natural del ser humano al saber y a la verdad son numerosos; tenemos referencias ya en el *Protrepticus* (fr. 7 Ross), es decir, en su época en la Academia; en *Met.* alfa minor 1, 993a30-b4; en *Rhet.* I 1, 1355a15-18; en *EN* VIII 11, 1143b6-9. Y en general, es el espíritu que domina en su obra dialéctica, es decir, en *Tópicos* y en *Refutaciones sofísticas*. En todos estos pasos Aristóteles expresa su convicción de que todos los hombres tienen cierta aptitud natural hacia la verdad. La naturaleza humana está constituida de tal modo que los humanos poseemos una facultad para alcanzar la verdad. Y sin embargo, en el ámbito de la política el filósofo actúa como un defensor de ciertos intereses particulares de la *polis*, argumentando incluso a favor del carácter *natural* de la esclavitud y en contra de la igualdad entre hombres y mujeres, lo

que no deja de ser paradójico y, en numerosos aspectos, un retroceso con respecto al propio Platón.

Todas estas corrientes de pensamiento son las que van a confluír en el periodo helenístico: por un lado, la actividad política y filosófica de la sofística, que empapa de individualismo una parte de la juventud y, en general, la vida social ateniense. Por otro lado, el proceso de racionalización de los valores llevado a cabo por Sócrates, Platón y Aristóteles, quienes al identificar al hombre con su alma racional acentúan su carácter autónomo. Junto a las nuevas circunstancias políticas y económicas, todo ello lleva a configurar la herencia marcadamente individualista, pero también cosmopolita, de las épocas helenística e imperial.

El paso del viejo sistema de la *polis* al nuevo régimen imperial instaurado por la monarquía macedonia de Filipo y Alejandro supone una importante apertura al mundo bárbaro. La unificación de la mayor parte del mundo conocido supone primeramente la internacionalización de la economía, pero también la extensión de las instituciones macedonias a todo el imperio. Como consecuencia, se produce un importante desarrollo de los valores del *cosmopolitismo* y la *filantropía*, valores prácticamente desconocidos en el pasado, que constituyen, sin embargo, rasgos típicos del hombre helenístico y referencia fundamental de las principales escuelas filosóficas de la época helenística e imperial. Si la doctrina cosmopolita de Antifonte no halla eco en los principales representantes del pensamiento clásico, sí lo hace en los filósofos cínicos y estoicos, tras la caída de la *polis* como estructura autónoma de poder. No parece posible explicar el cosmopolitismo de un Diógenes, Crates, Zenón o, ya en la época imperial romana, de un Epícteto o Marco Aurelio, sin tener en cuenta la desaparición del sistema *político* como forma básica de organización del poder. El alejamiento de los centros de poder que supone la extensión del imperio conlleva la relajación del compromiso del ciudadano con la vida política de la ciudad, y la apertura a un nuevo mundo cuyas fronteras se sienten lejanas. Diógenes Laercio cuenta la anécdota de que Diógenes, el cínico, se hacía llamar a sí mismo *kosmopolités*, «ciudadano del mundo», término todavía sorprendente en su época, por cuanto desde Homero a Aristóteles la noción de ciudadanía siempre estuvo sujeta a los límites de la *polis*. Y de la cínica Hiparquia, pareja del famoso Crates (ese singular personaje que Marcel Schwob describe en sus maravillosas *Vidas Imaginarias*) recoge los siguientes versos pertenecientes a una de sus tragedias: *No es mi patria una sola torre, ni un tejado, mas toda la tierra me sirve de ciudadela y de morada dispuesta a cobijarme*. Es, ciertamente, un nuevo modo de entender el lugar del hombre en el mundo. No obstante, más que el resultado de una elaborada reflexión teórica, el cosmopolitismo cínico cabe situarlo dentro del rechazo generalizado de las convenciones impuestas por la sociedad, una sociedad que ven responsable de buena parte de los males que abruma al ser humano. En este sentido, el cosmopolitismo cínico supone el rechazo de alguna de las peores convenciones humanas, aquellas que hacen distinción entre ciudadanos y extranjeros y entre libres y esclavos.

Más elaborada y, sin duda, filosóficamente más interesante es la doctrina cosmopolita desarrollada por los filósofos estoicos. La idea estoica de la ciudadanía del mundo deriva de la noción misma de *naturaleza*, que en el pensamiento estoico no se identifica con un principio gobernante sino con la totalidad misma del universo, un universo orde-

nado racionalmente y donde las realidades y los procesos particulares no constituyen sino partes sometidas a la totalidad. Esta idea básica recorre todo el pensamiento estoico, desde Zenón y Crisipo, en la Stoa antigua, hasta Epícteto y el mismo Marco Aurelio, personaje de enorme interés, por cuanto reúne en su persona la condición de filósofo estoico y emperador romano. Marco Aurelio, en efecto, representa la culminación de una corriente filosófica cuya influencia va a recorrer todo el pensamiento occidental hasta nuestros días. En referencia a la racionalidad del universo y de sus acontecimientos, el emperador estoico, en sus *Meditaciones*, afirma lo siguiente: *Cuando te irritas por algo, has olvidado que todo ocurre conforme a la naturaleza, que el yerro cometido te es ajeno, y, aparte de eso, que todo lo que sucede siempre sucedió así, y sucederá, y está sucediendo por todas partes (...)*. (XII, 26). Y de ello resulta la propuesta existencial defendida por el estoico, que consiste en identificar la voluntad del individuo con la voluntad universal en una actitud complaciente del mundo, habida cuenta de que el hombre no es sino una parte de esa totalidad racionalmente regida. En otra meditación, el filósofo se expresa del siguiente modo: *Es preciso tener siempre presente cuál es la naturaleza del universo y cuál la mía, cómo es ésta en relación con aquélla, qué clase de parte y de qué clase de Todo; y que nadie te impide hacer y decir lo consecuente con la naturaleza de la que eres parte* (II, 9). Dentro de la totalidad racional que constituye la realidad, el hombre no es sino una parte de la misma, y el conjunto de los seres humanos, una gran comunidad de ciudadanos del mundo. Numerosos son los textos que invitan a esa reflexión: *Si la capacidad intelectual nos es común, también la razón, por la que somos racionales, nos es común. Si es así, también es común la razón que prescribe lo que debemos hacer o no. Si es así, también la ley es común. Si es así, somos ciudadanos. Si es así, participamos de alguna clase de constitución política. Si es así, el mundo es como una ciudad*. (IV, 4). Y también: (...) *el hombre (...) es ciudadano de la ciudad más excelsa [el Universo], de que las restantes ciudades vienen a ser como casas* (III, 11); (...) *cuán grande es el parentesco del hombre con todo el linaje humano, pues no es comunidad de sangre o semilla, sino de inteligencia (...)*. (XII, 26); (...) *torna a recapacitar en la idea de que los seres racionales han nacido los unos en razón de los otros, que el tolerarlos es parte de la justicia, que yerran contra su voluntad, (...) el mundo es como una ciudad* (IV, 3).

Marco Aurelio no deja lugar a la duda: todos los seres humanos conforman una única comunidad universal de la él mismo forma parte. En una meditación, el filósofo afirma: *Mi ciudad y mi patria, en cuanto [Marco Aurelio] Antonino, es Roma. En cuanto hombre, es el mundo*. (VI, 44). Yo, sinceramente, creo que lo que Marco Aurelio quiere expresar es lo mismo, pero expresado al revés, es decir: *Mi ciudad y mi patria, en cuanto hombre, es el mundo*. Y si embargo... *en cuanto [Marco Aurelio] Antonino, es Roma*. Marco Aurelio, en esta breve pero rotunda meditación, pone de nuevo sobre la mesa la vieja aporía que ya había empañado la vieja doctrina panhelenista del siglo V. Porque si la razón humana, de acuerdo con la razón universal, da cuenta de la unidad existente entre todos los seres humanos, la realidad cotidiana, en muchas ocasiones, impone sus dictados en un sentido contrario. *Mi ciudad y mi patria, en cuanto hombre, es el mundo*. Y si embargo... *en cuanto [Marco Aurelio] Antonino, es Roma*. Bien lo pudo aprender el propio Marco Aurelio durante sus años de reinado, entre 161 y 180, periodo en el que tuvo que enfrentarse a prolongadas guerras y a algunos problemas

internos. En cualquier caso, en cuanto emperador, al estoico cosmopolita y filántropo Marco Aurelio no se le planteó la duda a la hora de participar personalmente en las duras campañas en la Germania y el Danubio, o de reprimir a los súbditos díscolos cuando las responsabilidades de su cargo se lo dictaron. En un momento en que la globalización se le presenta al hombre actual como un reto, un ideal y una necesidad, quizás sea esta última reflexión de Marco Aurelio, hombre y emperador, la más útil a la hora de encarar un proceso que, sin duda, no estará libre de dificultades.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- BREDLOW, L. (introducción, traducción y notas), *Diógenes Laertio. Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Lucina, Zamora 2010.
- CALVO MARTÍNEZ, T. (introducción, traducción y notas), *Aristóteles. Metafísica*, Gredos, Madrid 1994.
- CRESPO, E. (introducción, traducción y notas), *Homero. La Iliada*, Gredos, Madrid 2000.
- FERRATÉ, J., *Líricos griegos arcaicos*, Sirmio, Barcelona 1991.
- GARCÍA GUAL, C. (introducción) y PABÓN, J. M. (traducción y notas), *Homero. La Odisea*, Gredos, Madrid 2000.
- GARCÍA GUAL, C., *La secta del perro*, Alianza, Madrid 2005.
- GARCÍA GUAL, C. y PÉREZ, A. (prólogo, traducción y notas), *Aristóteles. Política*, Alianza, Madrid 1986.
- MARCO AURELIO, *Meditaciones*, Alianza, Madrid 2005.
- MELERO, A. (introducción, traducción y notas), *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Gredos, Madrid 1996.
- PABÓN, J. M. y FERNÁNDEZ GALIANO, M. (estudio preliminar y traducción), *Platón. La República*, I.E.P., Madrid 1969.
- PÉREZ, A. y MARTÍNEZ, A. (introducción y notas), *Hesíodo. Obras y fragmentos*, Gredos, Madrid 1978.
- RICO, M. (estudio preliminar y traducción), *Platón. Critón*, I.E.P., Madrid 1957.
- SOLANA, J. (introducción, traducción y notas), *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Círculo de lectores, Madrid 1996.

# ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ASESINATO DE JULIO CÉSAR EN LA TRADICIÓN OCCIDENTAL (1)

ANTONIO DUPLÁ ANSUÁTEGUI

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

*CASIO: Lavémonos en su sangre. ¡Cuántas veces los siglos  
verán representar nuestra escena sublime*

*en lenguas y países por nacer!*

*BRUTO: ¡Cuántas veces será un espectáculo  
la muerte de César, que ahora yace al pie*

*de la estatua de Pompeyo, más mísero que el polvo!*

*CASIO: Y cuantas veces suceda,  
todos dirán de nuestro grupo:*

*«Ellos dieron a su patria libertad».*

W. Shakespeare, *Julio César*, III,1, 111-119

La figura de Julio César ha sido central en la recepción de la historia de la antigua Roma a lo largo de la modernidad occidental (2). De toda su biografía, su asesinato ha sido en particular uno de los momentos que más recreaciones y reflexiones ha provocado.

En este trabajo pretendo hacer un recorrido más o menos rápido por la recepción moderna de ese episodio y comentar su significación política a partir de algunos ejem-

---

(1) El texto recoge básicamente el de la conferencia dictada en el Curso de Cultura Clásica de las I Jornadas de Extensión Universitaria de la Facultad de Letras (UPV/EHU) en julio de 2009. Agradezco a la organizadora del curso, Elena Redondo, la invitación a participar en el mismo. De una bibliografía ingente sobre cualquier aspecto relacionado con la figura de César y su recepción moderna se recogen tan sólo algunos títulos destacados.

(2) Una serie de recientes obras colectivas sobre la figura de César y su recepción en la cultura occidental ofrecen análisis actualizados sobre toda una serie de temas relacionados con el dictador asesinado: R. Chevallier (ed.), *Presence de César*, Paris 1985; G. Urso (ed.), *L'ultimo Cesare. Scritti, riforme, progetti, poteri, congiure*, Roma 2000; M. Wyke, (ed.), *Julius Caesar in Western Culture*, Malden –MA– 2006; M. Wyke, *Caesar: A Life in Western Culture*, London 2007; G. Gentile (a cura di), *GIVLIO CESARE. L'uomo, le imprese, il mito*, Milano 2008; A. Moreno Hernández (coord.), *Julio César: textos, contextos y recepción. De la Roma clásica al mundo actual*, Madrid 2009; M. Griffin (ed.), *A Companion to Julius Caesar*, Oxford 2009. Una síntesis útil del tema se encuentra en Moormann E.M., Uitterhoeve, W., *De Adriano a Zenobia. Temas de la historia clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid 1998.

plos concretos. En realidad, se trata de reflexionar sobre una variante concreta del asesinato político, el tiranicidio, apuntando algunos hitos significativos de la recepción del caso cesariano como puedan ser el drama de William Shakespeare o la película de Joseph Mankiewicz (3). El tema sigue siendo de actualidad y, por ejemplo, se ha recordado en relación con la reciente guerra de Irak. En el año 2003 tuvo lugar en Roma un congreso internacional centrado en la recepción moderna de Julio César, coordinado por la profesora Maria Wyke. Christopher Pelling, Regius Professor of Greek en Oxford y un destacado especialista en Plutarco, aludía allí al asesinato de César, poniéndolo en relación con la situación política del momento y las justificaciones de los estadounidenses y sus aliados para intervenir militarmente en Irak y eliminar al tirano Sadam Hussein (4).

## 1. JULIO CÉSAR, EL DICTADOR DEMOCRÁTICO: UNA FIGURA EQUÍVOCA

La figura de Julio César nos remite inmediatamente al final de la República romana, esto es, al colapso y transformación de un sistema político con cinco siglos de antigüedad a partir de la segunda mitad del siglo I a.e. Ciertamente, la conversión de la antigua ciudad-Estado dominadora del Lacio en una república imperial desde finales del siglo III ya había representado un «turning point» en la historia republicana. A partir de fines del siglo II a.e. los conflictos internos reflejan las transformaciones del Estado y la sociedad romanas, la inadecuación del aparato constitucional republicano para afrontar esos graves problemas y, un factor fundamental de la crisis, la división interna de la clase dirigente romana en torno a las posibles soluciones. El enfrentamiento entre *optimates* y *populares* o, a otro nivel, la comparación entre los análisis y las propuestas avanzadas por un Cicerón o un Salustio reflejan esa profunda división.

La evolución política y militar, pero también socioeconómica, romana va a favorecer la aparición de una nueva figura, inevitable hasta cierto punto, pero fatal para el sistema republicano. Me refiero al individuo sobresaliente, general victorioso, líder político, magistrado en ocasiones con poderes extraordinarios (aunque legales), generalmente con ingentes recursos económicos, y que gozaba de una enorme popularidad. Las figuras de Mario, Sila, Pompeyo, a un nivel algo menor Craso y desde luego, César, personifican dicho fenómeno.

Es precisamente la contradicción, insalvable, entre los principios básicos del sistema republicano, cimentado en la solidaridad interna y el espíritu de grupo de la clase dirigente, y la irrupción de estos individuos todopoderosos, lo que explica el final de la República y el tema que nos ocupa, el asesinato de César.

Desde el punto de vista del sistema político, podemos tomar como guía para dicha «constitución» republicana la caracterización que propone el historiador británico Michael Crawford, en una de las mejores síntesis que conozco de la historia republicana:

---

(3) Dejamos a un lado el tratamiento del tema en la pintura histórica, con obras de Gêrome, Camuccini y otros, y que han influido en la escenografía de las primeras producciones cinematográficas.

(4) Ch. Pelling, «Judging Julius Caesar», in Wyke, M. (ed.), *Julius Caesar in Western Culture*, 3.

«nada alteró el hecho central del gobierno republicano, o sea el mando colectivo de una aristocracia en teoría, y hasta diversos grados en la práctica, dependiente de la voluntad de una asamblea popular. En cierto sentido esta aristocracia se autoperpetuaba, pero sin duda fue perdiendo muchas familias de su seno, a través de los siglos, y admitió otra nuevas, en tanto que perduró un núcleo central compuesto por familias importantes» (5).

La figura, el liderazgo y la posición política de César alteran radicalmente ese hecho central que subraya Crawford, y la respuesta de la aristocracia senatorial más celosa de su poder no puede ser otra que eliminarlo. Cuando César es capaz de cometer irregularidades tales como nombrar un cónsul para un sólo día, reunidos los comicios centuriados no obstante haber tomado los auspicios para celebrar los comicios tributos (6), se entiende lo inaceptable de la nueva situación para la clase dirigente tradicional.

En realidad, se podría decir que los *optimates* son los más lúcidos al analizar la realidad, al ser conscientes de que el régimen de César acaba con su monopolio del poder. Sin embargo, no lo son al no haber advertido que *la res publica* no es ya la tradicional, que han surgido nuevas relaciones sociales y que su liderazgo, el de la *nobilitas*, en realidad había sido sustituido por nuevas relaciones políticas y sociales. Por otra parte, el presunto tirano, es decir César, gozaba de una enorme popularidad entre la plebe de Roma y entre los veteranos, dos elementos a partir de entonces claves para la estabilidad del poder y, consecuentemente, preocupación máxima de los nuevos gobernantes.

Además, los *nobiles*, con Bruto y Casio a la cabeza, habían confiado demasiado en sus propias fuerzas, en su *auctoritas* tradicional, en el *mos maiorum*, pero todo ello en un mundo que había cambiado de forma radical. Reivindicaban la *libertas*, como nos muestran los denarios acuñados por Bruto, con el gorro servil y los puñales del tiranicidio, pero ya no convencían con ello, pues era su *libertas*, la *libertas* aristocrática (7). Por el contrario, la plebe prefería a su líder.

Por su parte, César calcula mal lo inaceptable de su nueva posición en el organigrama político para la *nobilitas* tradicional y el peligro real de una reacción para eliminarle, algo que Octaviano-Augusto, más pragmático e inteligente que César en esta cuestión, cuidará muy bien. De hecho la conformación de un consenso político y social lo más amplio posible será una preocupación constante de Augusto. Es cierto que también lo tiene más fácil, pues los campos de batalla y las proscripciones habían diezmando las filas de esa clase dirigente romana tradicional, la *nobilitas* de rancio abolengo. Así, a partir fundamentalmente de los años treinta tiene lugar un proceso sociopolítico de enorme importancia. Me refiero a la formación de una nueva clase dirigente, ya no exclusivamente romana, sino romano-italica y luego también provincial. Ese proceso está magistralmente reconstruido en *La Revolución romana* de Sir Ronald Syme, obra mag-

(5) M. Crawford, *La República romana*, Madrid 1984, 31.

(6) Cicerón, *Carta a los familiares*, 7,30,1.

(7) Son denarios acuñados por Bruto en 43-42 a.e. (M. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974, 508/3). El autócrata Augusto también utilizará el mismo lenguaje político en *Las acciones del divino Augusto*, cuando diga que devolvió la libertad a la República, oprimida por el dominio de una bandería (*rem publicam a dominatione factionis oppressam in libertatem vindicavi* –RGdA, 1–).

nífica pese a sus limitaciones prosopográficas y una delicia para leer, con su estilo auténticamente taciteo.

En una reciente biografía de Julio César, éste aparece caracterizado desde el propio título como el «dictador democrático» (8). Esta aparente paradoja subraya de manera muy acertada, en mi opinión, las nuevas características de un liderazgo político indiscutible. Se trata de una realidad política, de indudable fortuna posterior, que en la modernidad, especialmente a partir del siglo XIX, se conceptualiza con el término cesarismo, que define un régimen autoritario, de indudable popularidad y con un fuerte componente militar.

De hecho, ya en la propia Antigüedad se planteaba el interrogante sobre la valoración de César y sus logros y excesos. En buena lógica, estas dudas e interrogantes se aplican igualmente a la acción de los tiranicidas. Un autor como Plinio el Viejo nos recuerda (*Historia Natural*, 91-92) que un daño tan grande como el causado al género humano por César, al haber matado un millón ciento noventa y dos mil enemigos en diferentes combates, no era precisamente un motivo de orgullo.

Así pues, ¿César héroe, víctima o villano? La acción liderada por Bruto y Casio, ¿acierto o error? Plutarco, en su comparación entre Dión de Sicilia y Bruto comenta que la tiranía de César sólo lo era de nombre y apariencia, pues no había realizado ningún acto cruel o tiránico. El Estado romano necesitaba la monarquía y la divinidad había asignado ese papel a César. Por esa razón se produjo una reacción tan furiosa de la plebe ante su asesinato. En la comparación citada, Plutarco parece criticar a Bruto por su ingratitude hacia César.

Por su parte, Suetonio, en su biografía del dictador y tras enumerar sus buenas cualidades, afirma: *Sin embargo, predominan sobre éstos (supra, clementia) otros actos y dichos suyos, que hacen pensar que abusó del poder y que fue asesinado con razón. En efecto, no sólo aceptó honores excesivos, como varios consulados seguidos, la dictadura y la prefectura de las costumbres a perpetuidad (Divino César, 76,1)*. No obstante, como nos recuerda Miriam Griffin, poco más adelante el biógrafo latino afirma que sus asesinos pagaron justamente por su crimen (o.c., 89). De Salustio contamos con la presentación positiva que nos ofrece en su *Conjuración de Catilina*, en esa comparación con Catón el Joven en la que ambos destacan muy por encima de sus contemporáneos. Incluso Cicerón, pese a elogiar su eliminación en nombre de la *res publica*, no puede evitar reconocer sus virtudes y méritos (*Filípicas*, 2,116).

Como vemos, en su propia época se planteaba ya el dilema sobre la valoración de su vida, con sus aciertos y errores, y también de su muerte. Un dilema que se mantendrá en la posteridad hasta nuestros días.

## 2. UNA BIOGRAFÍA MAGNÉTICA DE LA ANTIGÜEDAD A LA MODERNIDAD

Julio César ha sido y es «a significant term in western culture», asociado a un punto de inflexión en la historia occidental, «a turning point», en palabras de Maria Wyke,

---

(8) L. Canfora, *César. El dictador democrático*, Barcelona 2000.



especialista en la figura del dictador y su recepción posterior. Los conceptos asociados con él son todos de una relevancia histórica notable: conquista, imperialismo, revolución, dictadura, monarquía o asesinato político.

Como hemos visto brevemente, la polémica en torno a su vida y su obra surgen en su propia época, y así lo muestran las valoraciones recogidas en la biografía de Augusto de Nicolás de Damasco o en las biografías del propio César escritas en época imperial por Suetonio o Plutarco. Como nos recuerda Luciano Canfora, su figura fue rediseñada por Octaviano inmediatamente tras su muerte, reivindicándolo enérgicamente primero, difuminándolo después. En realidad, si seguimos al sabio italiano, el primer ejercicio de manipulación histórica de su figura la lleva a cabo el mismo César, en sus propios *Commentarii* (9).

A partir de ese momento, los distintos episodios de su vida protagonizarán sin solución de continuidad la cultura, la política y la historiografía del Occidente moderno, en función de los intereses e inquietudes particulares de dramaturgos, historiadores o gobernantes de una u otra época.

Si para Petrarca, en su *Trionfi*, César era una víctima de su amor por Cleopatra, Dante, en *La divina comedia*, lo considerará el fundador del imperio romano mundial, modelo para una nueva monarquía universal, y relegará a Bruto y Casio al infierno, junto a otros traidores y desagradecidos como Judas Iscariote. Sin embargo, los humanistas florentinos, y se podría decir el Renacimiento en general, aprobarán el tiranicidio en nombre de la república y la libertad frente al poder absoluto. Otros autores, como Michael de Montaigne, en sus *Essais* de 1578, mostraban su admiración por César escritor, pero rechazaban al César político.

En el siglo XIX, Napoleón Bonaparte, quien escribirá un epítome de los *Comentarios sobre la guerra de las Galias*, rechazaba la supuesta aspiración cesariana a la monarquía y, en buena lógica, criticaba fuertemente su asesinato. Al mismo tiempo, se mostraba particularmente interesado en la particular relación del dictador con el «pueblo». Pero, como dice Christopher Pelling, en ocasiones no se sabe si Napoleón habla de César o de sí mismo. Napoleón III, por su parte, autor de una *Histoire de Jules Caesar* en dos volúmenes (1865-66), defiende la dictadura de César como necesaria para preservar las virtudes de la antigua república.

En el terreno político-militar, cabe señalar las simpatías filocesarianas de gobernantes con ambiciones expansionistas y poder más o menos absoluto, desde la época medieval al siglo XX. Es una nómina que incluye a toda una serie de monarcas y líderes, de Carlos V y Federico el Grande de Prusia a Mussolini.

En el siglo XX no disminuye el interés y, por ejemplo en el terreno de la ficción literaria, encontramos a nuestro personaje tanto como pretexto para efectuar una crítica de la burguesía y el capitalismo (B. Brecht, *Los negocios del señor César*), como de protagonista en distintas novelas históricas a cargo de Th. Wilder, R. Warner y otros autores (10).

(9) L. Canfora, «Cesare scrittore», en G. Urso (ed.), *L'ultimo Cesare*, 32-37.

(10) Sobre César en la novelística del siglo XX, véase A. Cascón Dorado, 2009, «Tres autores en busca del personaje Julio César: Wilder, Brecht, Warner», en Moreno (coord.), *Julio César: textos, contextos y recepción*, 467-91.

En esta recepción posterior de la figura de Julio César, un hito universalmente reconocido como tal es la tragedia *Julius Caesar* de William Shakespeare, estrenada en 1599 (11). Esta obra se integra en los llamados «Roman plays» del autor de Stratford upon Avon, como *La violación de Lucrecia*, *Coriolano*, *Marco Antonio* y *Cleopatra*, *Tito Andrónico* y *Cimbeline*, en los que recrea diferentes momentos de la historia romana. Para algunos estudiosos, se trata de un grupo específico en el conjunto de su obra, que permite analizar su proyección sobre la época isabelina.

En concreto *Julio César*, de 1599, corresponde a los últimos años del reinado de Isabel I, en un momento en el que los dramas históricos eran casi el único método permitido para el debate político. De hecho, en 1599 se establece la censura previa para todas las obras que trataran sobre la historia inglesa. Ello puede explicar la decisión de Shakespeare de abandonar sus «history plays» anteriores y situar en la antigua Roma una pieza que, como muchas otras obras del gran dramaturgo inglés, presenta indudables connotaciones políticas, analizables en relación con la situación contemporánea.

El texto se basa en Plutarco, en particular en las biografías de Julio César y Marco Bruto y, en menor medida, de Marco Antonio, presumiblemente conocidas por Shakespeare a partir de la traducción realizada por Sir Thomas North en 1570. En la tragedia, dadas las limitaciones espacio-temporales, se comprime la acción narrada por el biógrafo griego, centrada en la conspiración y la preparación del asesinato, los Idus de marzo y la venganza de Octaviano y Marco Antonio, que culmina en la batalla de Filipos. Determinados episodios son presentados según las exigencias dramáticas del texto, frente a la realidad histórica y así, por ejemplo, el Senado se reúne en el Capitolio, junto al Foro, en lugar de en el Campo de Marte, en el templo del teatro de Pompeyo, lo que explicaría la presencia de su estatua, a cuyos pies es apuñalado César. Igualmente, mientras los discursos de Bruto y Marco Antonio se pronuncian uno tras el otro, en la realidad tuvieron lugar en días distintos; algo similar ocurre con las muertes de Bruto y Casio, históricamente en batallas y fechas distintas, o en la formalización de la alianza entre Octaviano y Marco Antonio, mucho más tardía.

Shakespeare sigue a Plutarco al presentar a Casio como el auténtico inductor del crimen, de cuya necesidad convence a un Bruto política y moralmente dubitativo, como muestra magistralmente el soliloquio a comienzos del acto II. Si bien podemos hablar de unos personajes centrales con ciertos rasgos definidos, así Bruto idealista, Casio astuto, Marco Antonio oportunista, César vanidoso, etc., en última instancia todos ellos son ambivalentes. El idealista y filosófico Bruto, por ejemplo, tras el asesinato invita a todos a bañar sus espadas en la sangre de César; o el todopoderoso César, en un hallazgo genial de Shakespeare, es sordo, además de supersticioso y vanidoso.

---

(11) Sobre el *Julio César* de Shakespeare, véase especialmente F. Martín Gutiérrez, «Las obras romanas», en VV.AA., *Encuentros con Shakespeare*, Madrid 1985, 113-41; A. Legatt, «Roman Plays», in S. Wells, L.C. Orlin (eds.), *Shakespeare. An Oxford Guide*, Oxford 2003, 231-49; A. Ballesteros González, «Las obras romanas de Shakespeare como paradigma de subversión política en la Inglaterra isabelina: el ejemplo de Julius Caesar», en A. Moreno (coord.), 2009, *Julio César: textos, contextos y recepción*, 365-383; J. Griffin, «Shakespeare's Julius Caesar and the Dramatic Tradition», in M. Griffin (ed.), *A Companion to Julius Caesar*, 371-398.

El tema central de la obra es el poder, en concreto la tendencia a la tiranía y la deposición de un gobernante absoluto, así como el problema de cómo se involucra el individuo en un sistema político determinado. Ahora las maquinaciones políticas dejan paso al análisis de las decisiones morales y de la responsabilidad individual, anticipo de los dilemas morales de obras posteriores como *Hamlet*, el *Rey Lear*, *Otelo* y *Macbeth*. Dentro de los códigos morales que rigen los comportamientos de los distintos individuos, son sus decisiones concretas las que marcan el curso de los acontecimientos, pues como le recuerda Casio a Bruto, «el error no está en las estrellas, sino en nosotros mismos» (*Julio César*, I,2, 138ss.). En ese sentido, el auténtico protagonista es Bruto, contradictorio en su rigidez moral, líder de la conspiración por su *auctoritas*, pero al mismo tiempo responsable de algunos errores fundamentales, como no asesinar también a Antonio y dejarle hablar en el funeral, o algunas decisiones militares erróneas en Filipos.

¿Cabe una lectura analógica aplicada a la Inglaterra isabelina? Los ecos son relativamente evidentes, pues tras varias décadas en el poder, la monarquía inglesa se enfrentaba a diversos problemas, desde un intenso debate intelectual sobre el republicanismo hasta una probable crisis sucesoria. En su estudio sobre nuestra tragedia, Ballesteros establece una sugerente relación entre el Julio César aquejado de sordera y unos Bruto y Casio que no ven la nueva realidad sociopolítica romana y, por otro lado, una reina Isabel, autorepresentada en *The Rainbow Portrait* como la que todo lo ve y lo oye y, en sus últimos años, epítome de tiranía para algunos de sus cortesanos.

Ahí se situaría la reflexión que propone *Julio César*. Podemos pensar en un debate en el que la reivindicación de la libertad frente a la tiranía se enfrentaba a una posible justificación del poder absoluto de César precisamente para la preservación de las libertades republicanas, por la estabilidad del sistema, por el mantenimiento de la paz y para poner fin a las guerras civiles. El republicanismo que podría destilar la obra plutarquea contrasta con la incertidumbre que deriva de la acción de Bruto y Casio contra César. En ese sentido, el sentimiento monárquico de Shakespeare parecería inclinarse en el fondo por la estabilidad y por el rechazo de un cambio de régimen político que pudiera ser nefasto. En la obra, el idealismo ciega a Bruto y toda una serie de decisiones erróneas le llevan a un trágico final. En realidad, tal y como anuncia Marco Antonio en su discurso, el asesinato de César, en lugar de conducir a la libertad y al final de la opresión cesariana, da paso a una nueva y terrible guerra civil (*Julio César*, III, 1, 254-275).

### 3. JULIO CÉSAR EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

La carrera cinematográfica y televisiva de Julio César se inicia en los primeros tiempos del cine, de la mano de Georges Méliès y se extiende hasta el siglo XXI con la serie *Roma* (12). Es interesante recordar cómo Shakespeare y, en particular su *Julio César*, fue uno de los recursos más utilizados por la incipiente industria cinematográfica

---

(12) Sobre la filmografía «cesariana», N. Siarri, «Jules Cesar au cinema», en R. Chevallier (ed.), *Présence de César*, 483-511; más recientemente, R. de España, *El peplum. La Antigüedad en el cine*, Barcelona 1997; E. Sallustro, «Giulio Cesare e l'industria culturale», en G. Urso (ed.), *L'ultimo Cesare*, 113-121.

estadounidense para aumentar la respetabilidad del nuevo medio y lograr acceder a una audiencia de clases medias (13). César está presente en un gran número de películas, desde diferentes perspectivas, con frecuencia a partir de obras literarias anteriores que constituyen la base de los guiones cinematográficos. El político, el conquistador o el amante protagonizan relatos diversos, generalmente con un papel protagonista y desde una visión legitimadora de su poder. Su relación con Cleopatra y su asesinato son episodios preferentes.

En la larga relación de películas rodadas alrededor de la figura de César ocupa un lugar sobresaliente la dirigida por Joseph Mankiewicz en 1953. Su *Julius Caesar* resulta ser una película espléndida y, al mismo tiempo, un *peplum* anómalo (14).

Tras su reciente éxito con *Quo Vadis?* (1951, Mervin LeRoy) y en el contexto de la lucha de los grandes estudios frente al nuevo reto de la televisión, MGM se plantea una nueva superproducción de temática antigua. Rodada entre septiembre y octubre de 1952 en blanco y negro y con gran sobriedad escenográfica (15), y estrenada en marzo de 1953, la película resulta algo muy distinto del *peplum* convencional y más cercana al teatro filmado. Una clave importante del éxito que obtiene, tanto en taquilla como entre los críticos, reside en el casting. Una serie de actores y actrices con amplias carreras teatrales (James Mason, Louis Calhern, Greer Garson, Deborah Kerr, etc.) e, incluso, experiencia en Shakespeare (John Gielgud) constituyen uno de los mayores atractivos del film. Incluso Marlon Brando, una elección poco convencional, resulta un Marco Antonio absolutamente convincente en su discurso ante la plebe en el foro (16). Los protagonistas, siguiendo a Shakespeare y antes a Plutarco, se presentan con su ambivalencia, su egoísmo, su idealismo, su rigidez, o su sentido de la jerarquía. Los discursos, obra del dramaturgo inglés, se ven realizados en la pantalla gracias a la estudiada gestualidad de los oradores, a su dicción, a sus silencios.

El propio Mankiewicz dirá de su obra:

«Queríamos que el público creyese que estábamos en Roma, ahora bien, sin distraerle hasta el punto de que diésemos más importancia a las columnas y a las estatuas que a los hombres». (...) La película era Shakespeare palabra por palabra, y por eso muchos críticos me llamaron anacrónico e inculto. El comité de selección del Festival de Venecia la rechazó alegando que sólo un director de Hollywood podía sacar a Bruto leyendo un libro, permitir que se oyeran las campanas de un reloj y que hablaran de som-

---

(13) R.E. Pearson and W. Uricchio, 1990, «How many times shall Caesar bleed in sport: Shakespeare and the cultural debate about moving pictures», *Screen* 31:3 (Autumn), 243-261.

(14) Sobre Joseph L. Mankiewicz (1909-1993), J.P. Coursodon, B. Tavernier, *Diccionario Akal de 50 años de cine norteamericano*, Madrid 2006, 790-92.

(15) J. Housman, productor de la película, «Caesar is a tragedy of personal and political conflict; its call for intensity and intimacy rather than grandeur, for direct, violent confrontations that do not benefit from a lush, polychrome background» (en Michael Troyan, *A Rose for Mrs. Miniver. The Life of Greer Garson*, Kentucky 2005, 251).

(16) En el trabajo citado en la nota anterior, M. Troyan ofrece mucha información, incluidas numerosas anécdotas, sobre el rodaje; por ejemplo, alude a las dificultades iniciales de Brando con el lenguaje shakespeariano (se dirá que al comienzo hablaba como un paleta tartamudo («stuttering bumpkin», o.c., 252).

*breros y de ángeles, que son, como todo el mundo sabe, algunos de los anacronismos que el dramaturgo cometía a sabiendas en sus obras* (17).

Joseph Mankiewicz no fue un director explícitamente politizado, aunque en dos películas suyas anteriores encontramos referencias a la caza de brujas del senador McCarthy y en 1950, en abierta polémica con Cecil B. de Mille, Mankiewicz había rechazado un juramento de lealtad que se pretendía exigir a la Asociación de Directores de Cine (18). En cualquier caso, el poder como objetivo último, la obsesión manipuladora y la ambivalencia de los personajes, problemas plenamente shakespearianos, son temas omnipresentes en su obra (19).

Además del debate básico sobre el poder y el tiranicidio, la película permite una lectura en clave de la Guerra Fría y los acontecimientos recientes en los Estados Unidos, con un mensaje, en todo caso, multidireccional (20). Ante la pasada experiencia fascista y la reciente muerte de Stalin, puede entenderse el rechazo de la tiranía, representada por la *hybris* de César, y la defensa de la libertad. Pero también se critican las conspiraciones y las amenazas revolucionarias, así como a los líderes demagógicos y manipuladores de unas masas particularmente volubles y pasivas (21). La situación política interna y el protagonismo político de los militares en la sociedad norteamericana es otro aspecto a tener en cuenta, con un general Eisenhower, héroe del poder imperial norteamericano, proclamado presidente en enero de 1953 en las escaleras del Capitolio de Washington.

#### 4. «ET TU, BRUTE? THEN FALL CAESAR!»: LOS IDUS DE MARZO Y EL TIRANICIDIO ANTIGUO Y MODERNO

El asesinato de César constituye un episodio histórico imperecedero, en el que se conjugan todas las relaciones entrelazadas en torno al poder, la libertad y la tiranía. Los antiguos reconocían la legitimidad del tiranicidio, eso es, de la muerte del tirano como deber ciudadano en defensa de la libertad, teniendo como ejemplo a los héroes atenienes Harmodio y Aristogitón, quienes acabaron con la tiranía de los hijos de Pisístrato a fines del siglo VI a.e. Posteriormente, en Roma se asumirá la doctrina griega y será Cicerón uno de los máximos exponentes de la justificación del tiranicidio, en el marco de los

---

(17) De una entrevista realizada por J. Ruiz, en *Casablanca* 14, febrero 1982 (citado en F. Lillo, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid 1994, 75).

(18) El productor John Houseman, cofundador con Orson Welles del Mercury Theatre en New York en 1937, sí era explícitamente radical y antifascista, precisamente en unos años de notoria simpatía por el fascismo italiano en importantes sectores de Estados Unidos (Wyke, M., «Sawdust Caesar. Mussolini, Caesar and the drama of dictatorship», en Id. and M. Bidiss (eds.), *Uses and Abuses of Antiquity*, Bern 1999, 167-86).

(19) Las dos películas citadas son *Murmullos en la ciudad* (1951) y *Operación Cicerón* (1952).

(20) Millar, A., «Julius Caesar in the Cold War: The Houseman-Mankiewicz film», *Literature/Film Quarterly*, 2000, <http://findarticles.com> (18.nov. 2008).

(21) Respecto a la masa, frente a los términos *commoners* o *plebeians* de Shakespeare, Mankiewicz utilizará en su guión *mob*, con una connotación más negativa.

enfrentamientos políticos de las últimas décadas republicanas (22). En su correspondencia elogiará la iniciativa de Bruto y Casio contra César y, más tarde, en un conocido pasaje de *Los deberes*, teorizará sobre el tiranicidio, aceptándolo plenamente (23). Otros autores antiguos, sin las pretensiones teóricas del Arpinate, reconocerán las dificultades de una valoración de la muerte de César. Como hemos comentado al inicio de nuestro texto, Suetonio parece inclinarse por una explicación moral, que justificaría la acción por su abuso del poder. Aunque no explica las razones de los conjurados, viene a decir que los hechos negativos superan a los positivos y, así, su final es justo. En Plutarco, César parece prisionero de sus hechos y de su carrera, en última instancia de los acontecimientos y la responsabilidad de sus errores recaería no tanto en él, cuanto en sus amigos y colaboradores, aunque su final estuviera implícito en su búsqueda incesante y permanente del poder (*César*, 69,1).

En última instancia, su muerte parece deberse a un error de cálculo y no tanto a su perfil de mal tirano. Nicolás de Damasco habla de una *clementia* quizá excesiva o desafortunada y, por su parte, Dión Casio, historiador griego de los siglos II-III d.e., presenta a un César no consciente de los problemas derivados de la acumulación de excesivos honores y ajeno a la desconfianza y recelos que ello provoca. Como nos recuerda Christopher Pelling, el historiador griego lo compara con Pompeyo y, especialmente, con Augusto, más consciente del problema y que sabe combinar mejor monarquía y democracia, concitando así un consenso político y social que dará estabilidad a su régimen (24).

En la modernidad occidental se sigue discutiendo la acción de los tiranicidas, pero toda una tradición política y cultural ensalza su iniciativa frente al tirano y les considera, en particular a Bruto, auténticos héroes de la libertad. Podemos recordar cómo en Florencia en 1537, el Cardenal Ridolfi encarga a Miguel Ángel un busto de Bruto, dedicado a Lorenzino de Médici, el «Bruto toscano». Quevedo escribió *La vida de Marco Bruto* (1644) y un siglo más tarde aproximadamente Voltaire, en su *La mort de Jules Caesar* (1731) subrayaba el conflicto entre sentimiento y obligación. En la Ilustración, en general, Bruto fue ensalzado como un héroe, según podemos ver en los *Viajes de Gulliver de Swift*.

Si nos acercamos al siglo XX, vemos cómo el episodio, muy fundamentalmente de la mano del drama de Shakespeare, mantiene toda su vigencia. Con frecuencia, la co-

---

(22) Sobre el tiranicidio en general, Fco. Pina Polo, «The Tyrant must die: Preventive Tyrannicide in Roman Political Thought», en Fco. Marco, Fco Pina, J. Remesal, *Repúblicas y ciudadanos: Modelos de participación cívica en el mundo antiguo*, Barcelona 2006, 71-102; sobre Cicerón y el tiranicidio, a partir de su defensa de Milón en el 52, A. Duplá, «Nota sobre política y violencia legítima en el *pro Milone* ciceroniano», en P. López Barja de Quiroga et al. (eds.), *Dialéctica histórica y compromiso social. Homenaje a Domingo Plácido*, Zaragoza 2010, 253-75.

(23) *Sucede, pues, en determinadas circunstancias que lo que de ordinario se tiene por inmoral se advierte que no lo es. Cítese por vía de ejemplo un caso, que pueda aplicarse a otros muchos. ¿Qué crimen puede ser mayor que matar, no digamos ya a un hombre, sino a un familiar? ¿Acaso en consecuencia de ello, si uno mata a un tirano, aunque sea pariente, queda comprometido moralmente por el delito? No le parece ciertamente así al pueblo romano, que lo juzga el acto más hermoso entre las bellas acciones que puedan realizarse. ¿Luego la utilidad se ha impuesto sobre la honestidad? Muy al contrario, la honestidad se ha puesto de acuerdo con la utilidad* (Cicerón, *Los deberes*, 3,19; trad de J. Guillén, Madrid 1989).

(24) Dión Casio, *Historia de Roma*, 56,43,4.

nexión con la realidad contemporánea es directa y en toda una serie de destacadas puestas en escena, recuerda Pelling, se aprueba la acción de Bruto y los conspiradores. Así, en la famosa versión neoyorquina de 1937, debida a Orson Welles y John Houseman, luego guionista de Mankiewicz, César recordaba a Mussolini (25); en 1968 en París aparecerá como de Gaulle; en Miami en los años ochenta como Fidel Castro; en Londres en 1993, será representado por una mujer con aire de Primera Ministra; etc., etc. La capacidad de evocación de los Idus de Marzo es inagotable.

Ciertamente, en la actualidad el tiranicidio podría relacionarse conceptualmente con determinados problemas que plantea la violencia política en contextos dictatoriales. No obstante, ni siquiera en esas circunstancias cabe abordar el tema sin tener en cuenta una serie de consideraciones inevitables.

No se trata tan sólo de la diferente consideración en el mundo antiguo y el moderno de la violencia en relación con la sociedad y el Estado. En ese sentido, es notable la pronta normalización de la situación en Roma tras el asesinato de César (26). A los pocos días, el 18 de marzo, se decreta una amnistía y se entablan negociaciones entre Marco Antonio y los tiranicidas, quienes, pese a abandonar por prudencia la ciudad a comienzos de abril, permanecen varios meses en Italia y siguen siendo magistrados, recibiendo sus provincias en el correspondiente sorteo. El problema no es tampoco el debate acerca del moderno monopolio de la violencia por parte del Estado, frente a la práctica inexistencia en Roma de unas fuerzas policiales regulares, con las consiguientes dificultades para el control del orden público.

El elemento central que distingue al mundo actual del mundo antiguo o, incluso, de la sociedad isabelina de William Shakespeare, es la existencia de los derechos humanos, entendidos como un código político-moral de validez universal que obliga a plantearse el problema de la tiranía en nuevos términos. Las reflexiones de Bruto en su famoso soliloquio del Acto II de *Julio César*, cuando habla del tirano que puede ser y de cómo, entonces, es mejor aplastar el huevo de la serpiente, abogando por el asesinato preventivo, no pueden ser aceptadas en su literalidad.

Desde un punto de vista crítico, las analogías modernas que se establecen a partir de 1989 y, especialmente tras el 11S, entre los Estados Unidos y la antigua Roma y, en particular, entre el presidente Bush y César, subrayan la tendencia presidencial a la concentración del poder por encima de las instituciones republicanas (del Congreso estadounidense). La consiguiente declaración de guerra unilateral y la invasión de un país extranjero (Irak) por encima de los límites legales se identifican como una amenaza para el republicanismo y como una tendencia a la tiranía. En realidad, estas críticas se están remitiendo a los comienzos de la nación norteamericana, cuando los Padres Fundadores se autoidentificaban como nuevos Brutos contra la tiranía cesariana de la corona inglesa.

---

(25) Bruto aparece como un «liberal», heroico, pero impotente; el clímax de la función en realidad lo constituye el linchamiento del poeta Cinna por la masa, que lo confunde con uno de los conjurados, como crítica a las masas seducidas por fascismo y reivindicando la educación del pueblo como instrumento antifascista (Wyke, «Sawdust Caesar...», 1999, 177).

(26) Lo destaca G. Woolf, *Et tu, Brute? The murder of Caesar and political assassination*, London 2006.

Pero, obviamente, no cabe ahora abogar por eliminar al presidente, alentando el asesinato político, aunque sí puede resultar pertinente volver de nuevo la mirada a Shakespeare y reflexionar una vez más sobre los límites del poder y de su uso y abuso (27).

En ese sentido y volviendo a los versos del dramaturgo inglés, podemos recordar cómo el tiranicidio no supone una solución y con demasiada frecuencia sólo provoca más derramamiento de sangre. Es lo que anuncia de forma premonitória Marco Antonio ante el cadáver ensangrentado de César:

¡Perdóname, sangriento pedazo de barro  
 Por tanta dulzura con estos verdugos!  
 Escombros eres hoy del hombre más noble  
 Que vio la luz en el curso de los siglos.  
 ¡Ay de la mano que vertió tu augusta sangre!  
 Sobre estas heridas (cuyas bocas mudas  
 Sus labios rojos abren invocando  
 Mi voz y mi palabra) aquí profetizo:  
 Caerá una maldición sobre los miembros humanos;  
 La furia interna y la cruel guerra civil  
 Angustiarán a todas las partes de Italia;  
 serán tan comunes la sangre y el estrago  
 y tanta atrocidad habrá que presenciar  
 que las madres sonreirán al ver a sus criaturas  
 Destrozadas por la mano de la guerra,  
 Pues tanta barbarie ahogará a la compasión (28).

---

(27) Wyke, M., 2009, «A Twenty-First-Century Caesar», in M. Griffin, (ed.), *A Companion to Julius Caesar*, 2009, 441-455. Wyke recoge algunas muy recientes representaciones de *Julio César*, en las que de una u otra manera se alude directamente a la guerra de Irak, por ejemplo en una reciente versión de Deborah Warner en el Barbican Theatre de Londres o en otra versión en Nueva York, con Denzel Washington como Bruto.

(28) Shakespeare, *Julio César*, III, 1, 254-275. Las traducciones del texto de Julio César corresponden a la edición de A.J. Pujante, W. Shakespeare, *Julio César*, Madrid 2008<sup>7</sup>.



## ALGUNOS ASPECTOS DE LA VIDA COTIDIANA EN LA COMEDIA GRIEGA (1)

M.<sup>a</sup> JOSÉ GARCÍA SOLER

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

La comedia griega es uno de los géneros literarios que más se aproximan al mundo de su público, por lo que con frecuencia, a veces en medio del absurdo o deformándolos con el efecto de los espejos de las barracas de feria, recurre a muchos elementos propios de la vida cotidiana. Evidentemente no podemos esperar encontrar una descripción sistemática que nos permita ver el cuadro completo, porque lo que se ofrece es más bien un conjunto de piezas de puzzle, que debemos ir casando con paciencia hasta obtener la imagen general.

Antes de examinar los aspectos que allí se ven reflejados, sería conveniente hacer algunas consideraciones previas sobre el propio género en sí y sobre el material que nos sirve de punto de partida. Hay que comenzar además haciendo una matización, puesto que, cuando hablamos de comedia griega, normalmente nos referimos de forma más o menos implícita a la comedia ática, pero ésta no es la única que se desarrolló en la Antigüedad ni tampoco la única de la que conservamos testimonios. En el siglo V a.C. florecieron así mismo la comedia megarense, que conocemos poco y de forma indirecta, y sobre todo la comedia doria siciliana, que tiene entre sus principales autores a Epicarmo de Siracusa, que aparece en la escena hacia el 470 a.C., en un círculo del que formaban parte también ilustres forasteros, como los poetas Píndaro y Simónides o el trágico Esquilo. Sin embargo, dado el predominio aplastante de comedias producidas en Atenas, lo que podemos conocer a través de este género es principalmente la vida en esta ciudad, tanto en su vertiente pública como privada, aunque también la comedia siciliana resulta muy interesante para algunos aspectos concretos.

De toda la producción cómica que surgió en Atenas entre los siglos V y III a.C. —que convencionalmente suele dividirse en Comedia Antigua, Comedia Media y Comedia Nueva— conservamos sólo una parte, unas pocas obras completas o casi completas. Por un lado, se encuentran las once comedias de Aristófanes, en las que se tratan temas tan variados como la educación, el sistema judicial o la crítica literaria, sólo por citar algunos ejemplos; por otro, contamos también con el *Dúskolos* de Menandro, casi com-

---

(1) Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación EHU09/16, financiado por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.

pleto, y con amplios pasajes de otras obras suyas. Estos autores son además los representantes principales de la Comedia Antigua y la Nueva, respectivamente. A este material se añade una cantidad nada despreciable de fragmentos procedentes en su gran mayoría de la tradición indirecta (2), que permiten completar el panorama, aunque de forma un tanto irregular, ya que son citados por otros autores, que, como es natural, hacen una selección basada en sus propios intereses. De algunos comediógrafos tenemos unos pocos fragmentos y a veces sólo títulos de sus obras. De otros, en cambio, conservamos un material bastante más consistente; por ejemplo, de Cratino y Platón el cómico, más o menos contemporáneos de Aristófanes, disponemos de 514 fragmentos del primero y 303 del segundo; de Alexis y Antífanes, poetas de la Comedia Media, 342 y 327, respectivamente; de Dífilo y Filemón, de la Comedia Nueva, 137 y 198.

Dicho esto, también es necesario examinar algunas cuestiones que tienen que ver con las propias características del género. Frente a la tragedia, que ofrece una temática en la que predomina de forma aplastante el pasado mítico, el poeta cómico tiene una libertad mucho mayor al inventar sus tramas y sitúa su acción generalmente en la época contemporánea, o bien, si presenta temas o personajes relacionados con el mito, recurre a anacronismos que desmontan su solemnidad y lo convierten en un eficaz instrumento para conseguir la risa del público (3). Con este fin todos los medios son buenos y así la escena cómica se llena de toda clase de objetos y personajes y ofrece una imagen colorista de la vida cotidiana, en la que aparecen conversaciones entre vecinos, escenas de Asamblea, incluso con la presencia de embajadores, escenas de mercado y, con mucha frecuencia, escenas de cocina y de banquete, porque las preocupaciones del héroe cómico tienen que ver mucho con el deseo de satisfacer sus apetitos. Pero a la vez el autor puede mostrarse también descontento, criticando lo que ve: a los políticos y demagogos que han llevado a la ciudad a la guerra y no están dispuestos a permitir que termine (Pericles, Lámaco, Cleón), a los calumniadores profesionales, los sicofantas, que constituyen una plaga, tan frecuentes que Aristófanes los presenta como un elemento típico propio de la vida ateniense (cf. *Ach.* 900), a los intelectuales de moda, las nuevas tendencias literarias y musicales, etc. La Comedia Antigua pone sobre la escena toda la Atenas de finales del siglo V. Así, en varias obras de Aristófanes aparece el deseo de paz en un momento en que la ciudad está envuelta en la guerra del Peloponeso, con el descontento de los campesinos, que, obligados a vivir en la ciudad, ven sus terrenos devastados; otros temas son el sistema de justicia y el funcionamiento de los tribunales (*Avispas*), la situación política (*Ca-balleros*, *Asambleístas*), las nuevas modas en la educación (*Nubes*) o las relaciones entre padres e hijos (*Avispas*, *Nubes*), por citar sólo algunos ejemplos.

A partir del siglo IV a.C. se producen cambios que llevan a nuevas maneras de hacer comedia, de las que pueden atisbarse algunos rasgos en las últimas obras de Aris-

---

(2) Para hacerse una idea de la cantidad de fragmentos conservada, basta con echar un vistazo a los ocho volúmenes de *Poetae Comici Graeci* (Berlin-New York 1983-2001), editados por R. Kassel y C. Austin.

(3) En este sentido, y por poner sólo unos pocos ejemplos, podríamos citar la caracterización de Pericles como Zeus todopoderoso y de Aspasia como una nueva Helena en comedias de Cratino como *Dionisalejandro* o *Némesis*, o la presentación bufonesca de Heracles como un glotón, pendiente de las exigencias de su vientre, en obras de Epicarmo, Cratino, Aristófanes, Antífanes, Eubulo y otros autores.

tófanes, tanto desde el punto de vista formal como del contenido. En esta época la situación en Grecia cambia considerablemente, primero con las consecuencias de la guerra del Peloponeso y después con un periodo de gran inestabilidad hasta acabar desembocando en el establecimiento del imperio de Alejandro Magno. Uno de los efectos fue que ya no se veían con buenos ojos los ataques personales a los políticos, que de hecho van desapareciendo progresivamente de la escena. Pero los cambios no se limitaron sólo al ámbito político, sino que afectaron en general al conjunto de la sociedad. Así, las tramas se alejan progresivamente de la vida pública y se centran más en la vida privada; la comedia ya no habla a los atenienses de los problemas de Atenas, sino que se dirige a todos los griegos y coloca en el primer plano los asuntos domésticos, comunes a todos.

Pretender trazar un cuadro completo de la vida cotidiana partiendo de todo este material, que a pesar de las pérdidas no deja de ser bastante considerable, es sin duda una empresa muy ambiciosa, por lo que se impone la necesidad de proceder a una selección de los temas y del material utilizado. Comenzaré centrandó la atención en dos aspectos fundamentales de la vida pública ateniense, relacionados con la Asamblea popular, una institución central en el sistema político de la ciudad, y el sistema judicial, que encontramos retratados en comedias de Aristófanes, como *Acarnienses*, *Tesmoforiantes* y *Asambleístas* en el primer caso y *Avispas* en el segundo. Por lo que se refiere al ámbito de la vida privada, me centraré en la gastronomía y en diversos aspectos relacionados directa o indirectamente con ella, de los que contamos con abundantes testimonios de nuevo en Aristófanes, pero también y sobre todo en otros muchos autores conservados de forma fragmentaria.

La vida política de Atenas es un tema que interesó enormemente a los autores de la Comedia Antigua, que con frecuencia lanzaron sus dardos contra los gobernantes incapaces de guiarla por la buena senda. Son bien conocidas las repetidas burlas contra Lámaco y Cleón por parte de Aristófanes, a las que podemos añadir las de Cratino –principalmente en *Dionisalejandro*, *Quirones* y *Némesis*– y Éupolis –en *Demos*– contra Pericles. Junto al retrato de los dirigentes más destacados resulta interesante la descripción que se hace del funcionamiento cotidiano del propio sistema político, en particular de una de sus principales instituciones, la Asamblea, a cuyas sesiones, al menos en teoría, tenían obligación de asistir todos los ciudadanos atenienses con plenos derechos.

En tres obras de Aristófanes –*Acarnienses*, *Asambleístas* y *Tesmoforiantes*– podemos encontrar una descripción burlesca, pero a la vez bastante detallada, del modo en que se desarrollaban las sesiones de la Asamblea en la ciudad de Atenas en el último cuarto del siglo V. La primera de estas comedias fue puesta en escena el 425 a.C. y tiene como telón de fondo la guerra del Peloponeso. Esta supuso un duro golpe para los campesinos del Ática, obligados a abandonar sus tierras para instalarse en la ciudad, siguiendo las directrices de Pericles, lo que fue considerado por Hermipo un acto de cobardía por parte del estadista (fr. 47 K.-A. Cf. Thu. 2.13.2 y 21.1). El protagonista, Diceópolis, que personifica a estos campesinos, busca por todos los medios posibles volver a su vida normal con el regreso de la paz. Primero se atiene escrupulosamente a la legalidad, esperando que el tema se trate en la Asamblea y pueda salir de ella una resolución favorable; cuando ve que esto no es posible, busca una vía alternativa: recurre a Anfíteo, un personaje del que no sabemos muy bien quién es, y le pide que vaya a pactar con los espartanos una tregua personal, al margen de la política oficial de la ciudad.

Antes de acudir al recurso un tanto heterodoxo de pactar una paz privada, sigue el procedimiento que se consideraría normal, buscando una decisión favorable de la Asamblea. Al comienzo de la obra, Aristófanes da la palabra al protagonista, que expone sus intenciones mientras espera el comienzo de la sesión, sobre la que ofrece una serie de informaciones. Así, señala que estaba convocada para el amanecer, la hora habitual (*Ach.* 19-20 οὔσης κυρίας ἐκκλησίας / ἑωθινής. Cf. *Ar. Th.* 375), y que se iba a celebrar en la sede normal en esta época, la Pnix, una colina situada al sudoeste del Areópago, frente a la entrada de la Acrópolis (*Ach.* 20. Cf. *Ar. Eq.* 749-751) (4). Alude además al procedimiento por el que el que se «invitaba» a acudir a los que se mostraban remisos a abandonar el ágora y dirigirse al lugar de la reunión, una cuerda embadurnada de rojo (*Ach.* 21-22 τὸ σχοινίον ... τὸ μεμλτωμένον. Cf. *Ar. Ec.* 378-379; *Poll.* 8.104). Con ella los arqueros escitas, esclavos públicos que actuaban como policía (5), cortaban las calles y empujaban en la dirección adecuada a los remolones, mientras éstos intentaban rehuirla, puesto que la mancha delatora podía conllevar la exclusión del cobro del salario por asistir a la Asamblea como multa por su negligencia (6). Aristófanes añade otro dato más, aunque de forma indirecta, al aludir al lugar donde se reúne la Asamblea como un κάθαρμα, un «recinto purificado» (*Ach.* 44), que remite al ritual conocido como περίστια con el que comenzaba la sesión. Consistía en el sacrificio de un lechón en honor a Deméter, cuyo cuerpo era llevado por el περιστάρχος alrededor del perímetro del espacio en el que se iba a celebrar la sesión, de forma que su sangre derramada lo purificara (7).

En medio de la descripción inicial hay una especie de digresión que resulta muy ilustrativa del grupo al que pertenece Diceópolis, un hombre del campo acostumbrado a autoabastecerse, al que la guerra ha obligado a abandonar su casa y su medio de vida. Este personaje aparece así mismo como protagonista en otras comedias, como en *Nubes*, donde Estrepsiades se lamenta de haber arruinado su tranquila existencia casándose con una chica rica de la ciudad (*Nu.* 43-52), y en *Paz*, donde Trigeo añora la vida campesina, perdida por culpa de la guerra (*Pax* 571-579).

Una vez reunidos los participantes en la Asamblea tenían lugar una serie de actos preestablecidos con los que se daba inicio a la sesión, que Aristófanes simplifica entran-

(4) M. A. Levi, *La Grecia antigua. Società e costume*, Torino 1963, 746-748.

(5) En origen el cuerpo de guardia urbana de Atenas estaba compuesto por unos 300 arqueros escitas que fueron llevados a la ciudad tras las guerras médicas. Una de sus funciones principales era mantener el orden en las reuniones de la Asamblea y el Consejo. Cf. *Ar. Eq.* 665, *Lys.* 183, 433-434, *Th.* 923, 930-934, *Ec.* 142-143, 258-259; *Pl. Prt.* 319c. V. Ehrenberg, *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della Commedia attica Antica*, Firenze 1957, 249-250; S. D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002, 87; P. J. Rhodes, «Aristophanes and the Athenian Assembly», en: D. L. Cairns - R. A. Knox (eds.), *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens: Essays in Honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea 2004, 226.

(6) Rhodes, «Athenian Assembly», 224-225.

(7) Cf. Aeschin. 1.23; Istros, *FGrH* 334 F 16. M. Vetta, *Aristofane. Le donne all'Assemblea*, Milano 2000<sup>4</sup>, 155; Olson, *Acharnians*, 81; C. Austin - S. D. Olson, *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford 2004, 150. En *Asambleístas* 128 el comediógrafo alude de nuevo a este ritual, aunque de forma paródica, porque Praxágora sustituye el lechón por una comadreja (ὁ περιστάρχος, περιφέρειν χρὴ τὴν γαλήν). Cf. R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1983, 21-22.

do directamente en materia y pasando a la expresión formular *τίς ἀγορεύειν βούλεται* «¿Quién quiere tomar la palabra?» (*Ach.* 45), que pronuncia el heraldo y servía para introducir las diversas intervenciones relativas a cada punto del orden del día (8). El que deseaba exponer algo se levantaba, iba hacia la tribuna y se colocaba una corona de mirto, que le confería un carácter sagrado. Molesto con Anfíteo, probablemente porque pretende tratar un asunto que no formaba parte de la agenda del día, el heraldo le quita la palabra y llama a los arqueros escitas, encargados de mantener el orden (*Ach.* 54-55), para que lo expulsen de la Asamblea. A continuación comparecen los embajadores en Persia para dar cuenta de su misión y otro embajador, Teoro, que ha estado en la corte del rey Sitalces de Tracia (9). Hastiado por el rumbo que toma la sesión, Diceópolis decide ponerle fin anunciando una señal de Zeus, una gota de agua, por lo que se disuelve la reunión (*Ach.* 170-173). Evidentemente una sola gota puede parecer demasiado poco para causar este efecto, pero es probable que, al celebrarse en un recinto al aire libre, una tormenta y otros fenómenos meteorológicos pudieran ser considerados señales desfavorables de los dioses (cf. *Ar.* V. 622-625; *Thu.* 5.45.4) (10).

Más detalles para conocer el procedimiento de las sesiones de la Asamblea los podemos encontrar en *Asambleístas*, donde Aristófanes le dedica un amplio espacio, ya que constituye un elemento importantísimo en la intriga cómica. Las mujeres de Atenas, cansadas de la incompetencia de los hombres para gobernar la ciudad, toman la decisión de hacerse con el poder, capitaneadas por Praxágora, la protagonista de la obra, pero de

---

(8) Según el testimonio de Esquines (1.23, 3.4), en primer lugar se ofrecía el turno de palabra a los mayores de 50 años (*τίς ἀγορεύειν βούλεται τῶν ὑπὲρ πεντήκοντα ἔτη γεγονότων*;) y después al resto de los asistentes, aunque son numerosos los ejemplos en los que aparece la pregunta tal como la fórmula Aristófanes en *Acarnienses* (cf. *Ar. Th.* 379, *Ec.* 130; *D.* 18.170 y 191). Una variante burlesca aparece en Luciano (*ITr.* 18), que muestra una asamblea de los dioses, preocupados porque ya no reciben los honores debidos, en la que Hermes realiza las funciones del heraldo y, tras pedir el silencio ritual, pregunta quién de los dioses, que tenga la edad requerida, quiere hablar (*τίς ἀγορεύειν βούλεται τῶν τελείων θεῶν, οἷς ἔξεστι*;).

(9) La mención de la presencia de embajadores ha suscitado algunos problemas, ya que Diceópolis afirma al principio que está esperando que comience la asamblea principal, *κυρία ἐκκλησία*, y hay algunas discrepancias con respecto a la información que sobre ella ofrecen otras fuentes. En la *Constitución de Atenas* 43.3-6 Aristóteles indica que en cada pritanía tenían lugar cuatro asambleas ordinarias; la *κυρία ἐκκλησία*, la primera, era aquella en la que se trataban los asuntos más importantes, entre los que no incluye la recepción de embajadores, que tenía lugar en la tercera y la cuarta (cf. C. Mossé, *Les institutions grecques à l'époque classique*, Paris 1967, 46-47). S. D. Olson (*Acharnians*, 72) opina que es posible que la restricción señalada por Aristóteles no existiera cuando se estrenó la obra y que en época de Aristófanes se aplicara esa denominación a todas las asambleas ordinarias, por oposición a las *πρόσκλητοι* o *σύγκλητοι ἐκκλησίαι*, convocadas de forma extraordinaria con motivo de ocasiones especiales. Rhodes («Athenian Assembly», 224) comparte esta opinión y apunta además la posibilidad de que en principio hubiera una sola sesión de la Asamblea por pritanía. Cuando pasó a cuatro en el periodo comprendido entre las reformas de Efialtes y el final del siglo V, el uso de la expresión *κυρία ἐκκλησία* habría quedado limitado sólo a una sesión por pritanía en la que se tratarían asuntos regulares importantes.

(10) El coro de Nubes, en la obra homónima de Aristófanes (*Nu.* 579-587), afirma que muestran su desacuerdo con truenos y lluvia si se pretende aprobar una medida insensata, como hicieron cuando se eligió estratega a Cleón (incluso se unieron a la protesta también la Luna, que desvió su órbita, y el Sol, que dejó de lucir), aunque no sirvió de nada, porque los atenienses no cambiaron su decisión.

forma más o menos legal, por medio de una resolución de la Asamblea. Lo que sucede es que será una sesión un tanto especial, porque las mujeres han tramado un plan: disfrazarse de hombres con las ropas de sus maridos y unas barbas postizas, para poder participar en ella, y votar que el gobierno pase a manos de la protagonista, por el bien de la ciudad. El comienzo de la obra ofrece una descripción de la vida privada de las mujeres, que aluden a las dificultades que han encontrado para poder salir de casa a escondidas (*Ec.* 37-56) y a sus esfuerzos por tener un aspecto más masculino, no depilándose y poniéndose al sol, para adquirir un tono de piel como el de sus maridos, que se pasaban el día en la calle (*Ec.* 61-64) —aunque al parecer no consiguen este propósito, al menos en esto, ya que al describir la Asamblea, Cremes la describe con el hapax λευκοπληθής, «llena de gente blanca» (*Ec.* 387)—.

A diferencia de *Acarnienses*, la obra no muestra el desarrollo de la Asamblea, cuyo contenido es narrado más adelante por un personaje (*Ec.* 311-477), pero todo el comienzo de la obra, hasta que el coro hace su entrada, es un ensayo de las mujeres, que tratan así de evitar errores inoportunos y de garantizar que sus planes saldrán adelante. Coincide *Asambleístas* con *Acarnienses* en aspectos como la referencia a la hora de inicio, al alba (*Ec.* 20-21, 84-85, 739-741), y en el uso de la pregunta ritual para dar la palabra a un orador —τίς ἀγορεύειν βούλεται;—, con la que las mujeres abren el ensayo (*Ec.* 130-132). Aquí, en consonancia con el carácter burlesco de toda la escena, Aristófanes aprovecha la circunstancia para introducir un elemento ajeno por completo al proceso, como es el del amor de las mujeres por el vino. Cuando Praxágora pasa la corona a una de ellas, ésta la sitúa en un contexto equivocado, confundiéndola con la corona del simposio, por lo que pregunta si no va a beber antes de hablar (11). La protagonista le recrimina sus palabras, a lo que la mujer responde que en la Asamblea deben de beber, y además vino puro, a juzgar los decretos que salen de ella y por las peleas que se montan entre los hombres. Después van tomando la palabra otras mujeres que, para regocijo del público, delatan en sus parlamentos su condición femenina por los juramentos que pronuncian, las medidas que proponen y otros detalles que deberán ser corregidos en el momento de la sesión.

La primera intervención del coro (*Ec.* 289-310) resulta particularmente interesante, puesto que en ella el autor hace un resumen de varios aspectos relacionados con la Asamblea: la hora de inicio de la sesión, al amanecer; el sistema de votación, a mano alzada; el salario por asistir, un trióbolo (12); e incluso la comida que se llevaba de casa, ya que en caso de asuntos importantes la reunión podía llegar a durar todo el día.

---

(11) Una confusión similar se produce también en *Aves* 463-464, donde Pistetero pide una corona para hablar ante las aves, mientras que Evélpides piensa que va a asistir a un banquete. Cf. N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995, 320-322.

(12) Se trata del μισθός ἐκκλησιαστικός, instituido por Agirrio al final de la guerra del Peloponeso sobre el modelo del asignado a los jurados populares en tiempos de Pericles, para incentivar que pudiera lograrse el quórum necesario, al favorecer la participación de los más pobres en la vida pública, compensando el tiempo que se dedicaba a esta actividad, en lugar de estar trabajando para ganarse el sustento. En un primer momento era un óbolo, que fue aumentado primero a dos y luego a tres no mucho antes de la representación de *Asambleístas* (Arist. *Ath.* 43.3). En época de Aristóteles había llegado a una dracma y media para la sesión principal de cada pritanía y una para las ordinarias (Arist. *Ath.* 62.2). Cf. M. H. Hansen, «How Many Athenians Attended the Ecclesia?», *GRBS* 17, 1976, 115-134; Vetta, *Le don-*

Aristófanes presenta una sesión de la Asamblea en la escena en otra comedia más, *Tesmoforiantes*. En ella, con ocasión de las Tesmoforias, las mujeres se reúnen para decidir qué castigo aplicarán a Eurípides, condenado a muerte por hablar mal de ellas (*Th.* 181-182), y eligen precisamente el segundo día de las fiestas, en el que no se celebraban sesiones ni del Consejo ni de la Asamblea ni tampoco se constituían los tribunales (13). Encontramos de nuevo algunos de los elementos característicos, como son la referencia a la hora de inicio (*Th.* 375), la presencia de la pregunta ritual para dar la palabra (*Th.* 379) y una referencia indirecta a la corona que se entregaba al orador (*Th.* 380).

Añade a ellos algunos más que no aparecen reflejados en las otras dos comedias, al menos de forma directa. En primer lugar, ofrece una versión paródica de la imprecación que seguía al sacrificio ritual del lechón que servía para purificar el recinto de la Asamblea: tras pedir silencio, el heraldo –en este caso una de las mujeres que asume esa función, quizá la que actúa como corifeo– pronunciaba una plegaria suplicando a los dioses lo mejor para la ciudad y para todos los asistentes a la Asamblea (*Th.* 295-311) y lanzando una maldición contra aquellos que atentaran contra los intereses del Estado (*Th.* 331-371) (14). Otro elemento nuevo es la lectura también por parte de la mujer-heraldo de un *προβούλευμα*, la resolución preliminar del Consejo de las mujeres estableciendo el orden del día. Las sesiones de la Asamblea se desarrollaban ateniéndose de forma estricta a una agenda fijada en parte por la ley y en parte también por los pritanes y el Consejo, que presentaban las propuestas que debían ser tratadas. En este caso hay que asumir que la resolución preliminar ha salido de una reunión del Consejo celebrada antes del comienzo de la obra (15). Siguiendo el protocolo establecido, que conocemos por decretos grabados en inscripciones, el *προβούλευμα* tiene una serie de puntos fijos, que se encuentran perfectamente reflejados en la comedia: se comienza indicando quién preside del Consejo, quién actúa como secretaria y quién propone formalmente el decreto, añadiendo después una breve mención del contenido, la pena que se debe imponer a Eurípides, considerado culpable por las mujeres (*Th.* 372-378) (16). A continuación la mujer-heraldo pronuncia la pregunta ritual y dos de las asistentes exponen sucesivamente los motivos por los que no dudan de su culpabilidad y proponen la pena correspondiente; les sigue después el pariente de Eurípides, que se ha infiltrado en la Asamblea disfrazado para tratar de conseguir su absolución. Sus palabras lo ponen al descubierto provocando una serie de acontecimientos que conllevan la disolución de la Asamblea, si no formalmente, sí de manera efectiva.

---

*ne all'Assemblea*, 174. Aristófanes se muestra crítico con este salario a través del coro de *Asambleístas* (300/301-303b. Cf. 183-188), afirmando que, cuando no existía, los hombres de la ciudad nunca asistían a las sesiones, sino que se quedaban charlando en el ágora, mientras que después iban en tropel empujándose unos a otros. Por su parte, Blépiro y Cremes se lamentan de no haber podido conseguir el trióbolo, porque la Asamblea se llenó demasiado pronto... con las mujeres disfrazadas de hombres (380-384).

(13) Rhodes, «Athenian Assembly», 223.

(14) Cf. D. 18.282, 19.70, 23.97; Aeschin. 1.23; Din. 2.16.

(15) También con respecto a la Asamblea narrada en *Asambleístas* hay una referencia indirecta a esta resolución preliminar del Consejo, ya que Cremes afirma que los pritanes habían decidido llevar a cabo un debate sobre la salvación de la ciudad (395-397). Cf. Rhodes, «Athenian Assembly», 225.

(16) Cf. Austin - Olson, *Thesmophoriazusaie*, 172-173.

Otro punto importante de la vida pública que encontramos reflejado en la comedia, especialmente en Aristófanes, es el que tiene que ver con el sistema judicial, que es el elemento principal de la trama de *Avispas*, cuyo coro representa a un grupo de ancianos, miembros de los tribunales populares de la Heliea, sobre los que recaía la parte más importante de la administración de justicia. Heliasta o juez colectivo podía ser cualquier ciudadano mayor de 30 años que gozara de plenos derechos y estuviera inscrito para este cargo. Cada año los arcontes sorteaban entre los solicitantes 5.000 jurados y 1.000 suplentes, de modo que no era difícil que todo aquel que lo deseara pudiera ser elegido para ejercer como jurado varias veces en su vida (17). En esta obra el comediógrafo critica el mal funcionamiento de estos tribunales y la corrupción en la que podían llegar a caer. Los personajes principales son Filocleón, un viejo obsesionado por ejercer de heliasta, hasta el punto de que aparecer como enfermo de «tribunalofilia», y su hijo, Bdelicleón, que trata de curarlo como puede, primero intentando impedir que salga para asistir al tribunal y después, para calmar su manía, convenciéndolo para que celebre juicios en casa.

En esta comedia encontramos, por una parte, la parodia de un proceso, sobre la que volveré más adelante, pero también algunos aspectos que ponen de relieve el carácter y el papel de los propios jueces. Así, el poeta destaca el poder del que gozaban, que, por lo demás no se encontraba limitado por la necesidad de rendir cuentas de su actuación —a diferencia de lo que sucedía con las magistraturas—, como proclama orgullosamente Filocleón (V. 548-558 y 586-587). Entre las delicias derivadas de su oficio se recrea en la calurosa acogida que su esposa y su hija le prodigan cuando vuelve a casa con el trióbolo recibido como salario (V. 605-612), haciendo referencia al μισθὸς ἡλιαστικός, que fue instituido por Pericles, en principio con una cantidad de dos óbolos y después tres por cada día pasado impartiendo justicia en los tribunales. Dada la frecuencia con la que estos debían constituirse, era difícil que pudieran formar parte de ellos regularmente los campesinos y los trabajadores de la ciudad, dedicados a sus propias tareas, por lo que a menudo se componían de gente desocupada, en particular ancianos (como el propio Filocleón y los que componían el coro de heliastas de la comedia), para los que el salario, aún sin ser muy elevado, era una fuente de ingresos nada despreciable. Los escritores del siglo IV a.C. acusaban a la justicia ateniense de estar en manos de los pobres y de perseguir a los ricos. Aunque diversos estudiosos han tratado de probar lo contrario, C. Mossé (18) recuerda que en esta época los ricos se podían ver amenazados aunque sólo fuera por el simple hecho de que el salario de los jueces era pagado en buena medida con los bienes confiscados. Por otra parte, Aristófanes confirma esta imagen, puesto que Filocleón se muestra muy satisfecho de desempeñar un oficio que permite que, aún siendo viejo, los ricos se acerquen a él temerosos suplicándole (19) y que le confiere además

---

(17) Arist. *Ath.* 63.1-2. Cf. Mossé, *Institutions grecques*, 70-74; D. M. MacDowell, *The Law in Classical Athens*, Ithaca, N. Y., 1986, 33-35.

(18) *Institutions grecques*, 72.

(19) V. 550-551 τί γὰρ εὐδαιμον καὶ μακαριστὸν μάλλον νῦν ἐστὶ δικαστοῦ, / ἢ τρυφερώτερον ἢ δεινότερον ζῶον, καὶ ταῦτα γέροντος; «Pues, ¿qué hay hoy en día más feliz y venturoso que un juez, o más placentero o ser más terrible, incluso siendo uno viejo?» Cf. Ar. V. 626-628.



el enorme poder de burlarse de la riqueza (V. 575). S. D. Olson (20) se muestra convencido de que es éste precisamente el motivo de la pasión de Filocleón por los juicios, y no una especie de fijación, como parece al comienzo de la obra; ama su oficio por los beneficios que obtiene de él, sobre todo la sensación de poder. De hecho, cree que la autoridad de la que goza no es menor que la del propio Zeus (V. 619-620) y no duda en proclamar que no teme a nadie.

Junto a la visión de Filocleón sobre el oficio de heliasta, Aristófanes presenta también la parodia del desarrollo de un juicio, ya que Bdelicleón, buscando el modo de que su padre deje de intentar escaparse continuamente para ir al tribunal, consigue convencerlo para que celebre uno en casa. Para comenzar, el hijo proporciona todos los elementos necesarios para que se pueda llevar a cabo (un altar, la clépsidra para medir el tiempo de cada una de las partes, las tablillas de acusación, las urnas de votación...), utilizando para este fin objetos de uso corriente en casa (V. 806-862). Una vez preparado el atrezzo, sólo falta encontrar un acusado al que procesar y un delito, ambos relacionados también con el entorno doméstico: el perro de la casa, Labes, es acusado por Ción, otro perro, de haberse colado en la cocina y de haberse zampado un trozo de queso siciliano (V. 836-840).

Hasta el momento mismo del fallo, con las intervenciones del acusador y defensor incluidas, todo el juicio aparece reflejado de forma paródica en los vv. 894-994. El primer paso es la presentación de la causa, con la mención explícita de los nombres del acusador y del acusado, la descripción del delito y la indicación de la pena que se solicita; después comparecen las partes y comienza a hablar el acusador. Cuando llega el turno del acusado, Bdelicleón, que hace de defensor, va a buscar a los testigos, que en este caso son utensilios de uso común en la cocina de una casa (plato, mazo, rallador de queso, fogón, escudilla) y comienza el alegato con una frase que se identifica claramente con el estilo propio del exordio de un discurso de defensa: χαλεπὸν μὲν, ὦ ἄνδρες, ἐστὶ διαβεβλημένου / ὑπεραποκρίνεσθαι κυνός, λέξω δ' ὅμως, «Difícil es, señores, defender a un perro que ha sido injuriado, más aún así hablaré» (V. 950-951). A continuación expone los argumentos en defensa del perro Labes y llama a declarar al rallador de queso, haciendo que se presenten después los hijos del acusado, para ablandar el corazón del juez (V. 976-978). Cuando Filocleón alaba el oficio de heliasta, antes del proceso, alude precisamente a los diversos recursos que empleaban las partes para atraerse la benevolencia del tribunal: adulación, excusas, súplicas y la presencia de niños pequeños para conmover al jurado tocándole la fibra sensible (V. 560-573). El proceso se completa con la votación, para la que se emplean dos urnas, una para los votos de absolución y otra para los de condena, y el recuento que determina el veredicto, en este caso absolutorio gracias a las artimañas de Bdelicleón, que, engañando a su padre, consigue que deposite un voto contrario a su naturaleza, que lo inclina siempre hacia la condena (999-1002. Cf. V. 106).

A la deformación cómica del proceso, Aristófanes añade en todo el pasaje un elemento más, una alusión a un hecho real, que sin duda el público reconocería inmediata-

---

(20) «Politics and Poetry in Aristophanes' *Wasps*», *TAPhA* 126, 1996, 133. Cf. G. Crane, «Oikos and Agora: Mapping the Polis in Aristophanes' *Wasps*», en: G. W. Dobrov (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London 1997, 211-212.

mente sólo con oír el nombre del perro acusado: además de poner en solfa el sistema judicial en general, el comediógrafo está parodiando al mismo tiempo un juicio real que tuvo lugar en el 425, tres años antes de la representación de las *Avispas*, donde el acusado era Laques (fácilmente identificable bajo el nombre de Labes), que comandó una fracasada expedición a Sicilia en 427 a.C., y el acusador Cleón (en la comedia *Ción*, el perro cidateneo), personaje central en la política ateniense del momento y uno de los blancos favoritos de Aristófanes en diversas comedias. Cleón llevó a juicio a Laques acusándole de haber aceptado un soborno de las ciudades costeras de la isla, lo que habría sido la causa de su fracaso. Como en el proceso del perro Labes, también el general resultó absuelto (21). De esta forma el comediógrafo aprovecha no sólo para criticar el sistema judicial ateniense, sino además para seguir lanzando sus dardos contra quienes regían los destinos de la ciudad.

Por lo que se refiere a los aspectos de la vida privada, los temas que lleva a la escena la comedia son muy variados (relaciones entre padres e hijos, las alegrías de la vida conyugal, forma de vida y carácter de las mujeres, etc.). Algunos de ellos reciben un tratamiento más superficial, a veces como pinceladas sueltas que componen, por así decirlo, parte del decorado de la obra, un elemento de ambientación, como sucede con las alusiones al vestuario, las casas o los objetos de uso común. Entre estos temas secundarios destaca de forma especial el de la gastronomía, considerada en sus más diversas facetas, ya que, sin llegar a ocupar casi nunca una posición central (salvo en aquellos casos en que aparece en escena el personaje del cocinero o se describe un banquete), sin embargo tiene una amplia presencia a lo largo de toda la comedia griega, hasta el punto de que este género resulta de una importancia decisiva para conocer cuáles eran los hábitos gastronómicos de los atenienses de los siglos V a III a.C. Se da la circunstancia, además, de que entre la comedia fragmentaria muchos de los textos conservados se asocian de una u otra manera con estos temas, lo que se explica bien porque eran fundamentales en la que es probablemente su fuente principal. Un porcentaje muy elevado de estos fragmentos proceden de las citas que Ateneo de Náucratis, un greco-egipcio que vivió en Roma hacia finales del siglo II d.C., introdujo en su obra, *Deipnosophistai*, en la que, siguiendo el modelo del *Banquete* de Platón –la representación de un grupo de personas que se reúnen para beber (en el caso de Ateneo, también para comer) mientras hablan de un tema–, hacía girar toda la conversación en torno al propio banquete. Cada uno de los comensales demuestra ser un erudito y enriquece su exposición con citas de los géneros más variados, de manera que la obra es una verdadera mina para conocer todo lo relativo a la gastronomía griega y su entorno, desde las diversas clases de alimentos a sus formas de preparación, los vinos, la decoración de la sala o los juegos de sobremesa.

Los datos de carácter gastronómico están presentes ya en las primeras manifestaciones de la comedia griega, la comedia doria, y no la abandonarán nunca a lo largo de sus diversas etapas. Los primeros ejemplos dignos de consideración proceden de Epicarmo de Siracusa, autor que vivió a caballo entre los siglos VI y V a.C. Particularmente interesante es su obra *Las bodas de Hebe* o *Musas*, donde se describe un banquete nup-

---

(21) Cf. A. L. Post, «Catana the Cheese-grater in Aristophanes' *Wasps*», *AJPh* 53, 1932, 265-266; Olson, «Politics and Poetry», 138-142.

cial con ocasión del matrimonio de esta diosa, hija de Hera y Zeus, con Heracles. Llama la atención el hecho de que todos los versos conservados de esta obra, unos sesenta (frr. 39-64 K.-A.), tienen un carácter marcadamente gastronómico. Por otra parte, contra lo que sería esperable, dado el carácter divino de los comensales, en los fragmentos conservados no hay ninguna mención del néctar y la ambrosía, los alimentos tradicionales de los dioses, sino que su lugar lo ocupa una variedad ilimitada de pescados y mariscos. Aunque pueda resultar chocante, sin embargo el autor sigue una tendencia que, salvo en Homero, se encuentra muy bien reflejada en el conjunto de la literatura griega, el amor de los griegos por todos los animales marinos, que en algunos casos alcanzan la consideración de artículos de lujo, dignos, por tanto, de los ilustres invitados al banquete. Otro ejemplo de la presencia del elemento gastronómico en Epicarmo lo encontramos en *Sirenas*, donde retoma el episodio de la *Odisea* de una forma burlesca: el canto con el que tientan al héroe no es ya una melodía misteriosa, sino un listado de delicias culinarias con las que hacen sufrir lo indecible al pobre Ulises, hambriento después de vagar durante tanto tiempo por el Mediterráneo (fr. 122 K.-A.).

Los testimonios gastronómicos son también muy abundantes en la comedia ática y la convierten, sin ninguna duda, en la mejor fuente para conocer la alimentación de la Atenas de los siglos V a III a.C. (22) A partir de los datos que ponen a nuestra disposición las obras y fragmentos conservados podemos llegar a trazar un cuadro general de la dieta media de la población ateniense, caracterizada por un papel destacado de los cereales, las verduras y las legumbres, así como de las plantas aromáticas y las especias, que servían para variar los sabores, con poca presencia de la carne, salvo cuando había algún sacrificio, y un amor desmedido por el pescado, que podía alcanzar precios astronómicos, lo que da pie a numerosos chistes y burlas. En ocasiones encontramos citados algunos platos, como la φακῆς y el ἔτνοῆ, purés de legumbres que constituían la base de la comida diaria de muchos atenienses, o el κάλυδος (o κάλυδος), de origen lidio, que era reflejo del lujo oriental. También son frecuentes las alusiones a diversos tipos de salsas, entre las que destaca con mucho el μυττωτός (o μυσσωτός), bien conocido ya por los yambógrafos del siglo VI a.C. (23), que se preparaba majando en un mortero diversos ingredientes y se empleaba como acompañamiento del pescado, principalmente del atún (24). Aristófanes ofrece una buena descripción de esta salsa en *Paz* 236-254, donde aparece la Guerra caracterizada como un cocinero dispuesto a machacar en un mortero no los ingredientes esperados, sino las propias ciudades implicadas en el conflicto, identificadas con éstos: Prasia representa el puerro, Mégara el ajo, Sicilia el queso

---

(22) Entre los estudios dedicados a la relación entre comedia y gastronomía podemos destacar los siguientes: P. Thiery, «Le Palais d'Aristophane ou les Saveurs de la Polis», en: P. Thiery - M. Menu (eds.), *Aristophane: La langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994*, Bari 1997, 131-177; E. Degani, «L'elemento gastronomico nella commedia greca postaristofanea», en: J. A. López Férez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid 1998, 215-225; J. Wilkins, «Comic Cuisine: Food and Eating in the Comic Polis», en: Dobrov (ed.), *The City as Comedy*, 250-268, y *The Boastful Chef: The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000; M. J. García Soler, «La gastronomía como recurso cómico en la literatura griega», en: M. J. García Soler (ed.), *El humor (y los humores) en el mundo antiguo*, Amsterdam 2009, 135-159.

(23) Hippon. fr. 36.2 Degani. Anan. fr. 5.8 West.

(24) Cf. Ar. *Ach.* 165-174, *Eq.* 771; Eup. fr. 191 K.-A.; Poll. 6.70; *Suda* μ 1492.

y el Ática la miel. Su aparición como componentes de esta salsa sirve para provocar la risa del público y al mismo tiempo también para aumentar el dramatismo, al reflejar de una forma tan gráfica el alcance de la destrucción que trae consigo la guerra: las ciudades son literalmente machacadas. Son igualmente frecuentes las alusiones a los objetos de uso diario, con un abundante vocabulario de los útiles empleados para preparar, servir y consumir los alimentos (hornos, cuchillos, cazuelas, trípodes, ralladores de queso, etc.).

Sería demasiado pobre limitar sólo a los componentes de la dieta la visión del mundo de la gastronomía en la comedia, porque en realidad este género ofrece una información riquísima, reflejando prácticamente todos los aspectos que tienen que ver con la comida y la bebida, desde la visita al mercado para hacer la compra a la preparación de los alimentos, con descripciones y recomendaciones de los cocineros e incluso algunas recetas. En ocasiones, los autores aluden incluso a costumbres gastronómicas distintas dependiendo del lugar de procedencia: a los tesalios les gustan los grandes trozos de carne, a los jonios los platos especiados y a los atenienses les van lo que podríamos llamar, recurriendo a un anacronismo, los «menús de degustación», con pequeñas cantidades de platos variados (cf. Lync. fr. 1 K.-A.; Diph. fr. 17 K.-A.; Men. fr. 351 K.-A.).

Una situación que da mucho juego cómico es la de las escenas de mercado, de las que contamos con algunos ejemplos. La más larga que se ha conservado –y por ello también la más ilustrativa– aparece en un larguísimo pasaje de *Acarnienses* de Aristófanes (719-958): Diceópolis, tras haber pactado la tregua personal con los espartanos, aprovechando la situación de paz, decide montar su propio mercado, donde un megarenses y un beocio, procedentes de regiones hasta hace poco enemigas, se presentan para vender sus productos. Como su ciudad ha quedado completamente empobrecida a causa de la guerra, el primero sólo puede llevar a sus hijas para venderlas disfrazadas de cerditos, lo que no impide que Diceópolis le pregunte si lleva trigo, sal y cebollas, productos característicos de Mégara en tiempos mejores. El caso del beocio es diferente, porque él sí tiene una variada mercancía, que enumera mezclando productos comestibles con otros que no lo son: ‘Ὅσ’ ἐστὶν ἀγαθὰ Βοιωτοῖς ἀπλῶς, / ὀρίγανον, γλαχῶ, ψιάθως, θρυαλλίδας, / νάσσας, κολοιῶς, ἀτταγᾶς, φαλαρίδας, / τροχίλως, κολύμβως [...] Καὶ μὰν φέρω χᾶνας, λαγῶς, ἀλώπεκας, / σκάλοπας, ἐχίνως, αἰελῶρως, πικτίδας, / ἰκτίδας, ἐνύδριας, ἐγχέλιας Κωπαΐδας, «Sencillemente, todo lo bueno que hay en Beocia: orégano, poleo, esteras, mechas, patos, grajillas, francolines, fochas, chorlitos, somormujos... [...] Llevo también gansos, liebres, zorros, topos, erizos, gatos, armiños, martas, nutrias, anguilas del Copais» (873-880). De paso, Aristófanes aprovecha para hacer chistes con el carácter poco despierto del beocio, que, a cambio de sus ricos productos, quiere algo que haya en Atenas y no se encuentre en su región y acaba llevándose a casa a un sicofanta bien empaquetado con paja, como si fuera un objeto precioso que se pudiera romper (900-906).

También en la Comedia Media podemos encontrar otras escenas de mercado, entre las que destacan particularmente las que tienen que ver con la venta del pescado, que despertaba grandes pasiones, por lo que se convierte en un recurso que dará mucho juego como elemento cómico (25). En ocasiones la atención se centra en la figura del pes-

(25) Cf. M. J. García Soler, «El pescado en la comedia griega», en: A. López Eire (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua. Actas del I Congreso Internacional*, Salamanca

cadero, que aparece acompañada de toda una larga serie de adjetivos como «malvado», «maldito», «infame», «ladrón» o «criminal». Además su actitud hace que resulte tan temible como la Gorgona, capaz de volver de piedra a los incautos compradores sólo con una mirada (26). Así lo ve un personaje de Antífanos (fr. 164 K.-A.), que describe su paso por el mercado como una visita a Medusa, porque primero se queda de piedra ante la mirada del vendedor y luego helado al ver los precios, y otro de Dífilo (fr. 32 K.-A.) también se queja de éstos, aunque su pasión por el pescado hace que, a pesar de todo, se muestre dispuesto a pagar por un congrio tanto como Príamo por el cuerpo de Héctor.

Otro tipo de escena de carácter gastronómico que aparece con frecuencia en la comedia es la de banquete, de la que tenemos ejemplos en los finales de varias obras de Aristófanes. En la *Comedia Media* y *Nueva* tendrán un desarrollo todavía mayor, apareciendo con cierta frecuencia descripciones interminables de banquetes pantagruélicos, donde el efecto cómico se consigue precisamente a través de la acumulación. En ellos los autores citan cualquier alimento que un griego pudiera imaginar, sin ninguna limitación. A diferencia del uso que en Aristófanes tienen los banquetes como cierre festivo de la comedia, en los autores posteriores sirven más bien como elemento caracterizador, bien del personaje encargado de prepararlo, un cocinero que quiere hacer gala de sus habilidades gastronómicas, o del que lo encarga, que más bien pretende dejar patente la riqueza de la que dispone; éste es el caso del padre de la novia que ofrece el banquete descrito en el fr. 42.30-71 K.-A. de Anaxándrides, donde detalla el menú servido comparándolo con el del ateniense Ifícrates en su boda con la hija del rey tracio Cotis.

Uno de los aspectos al que los comediógrafos prestan más atención, probablemente en conexión con los propios orígenes del género, que tiene estrechos vínculos con el dios Dioniso, es el relativo al vino, presente en las obras desde todos los puntos de vista imaginables, como bebida que se consume y también con diversos usos metafóricos, que tanto gustan a la comedia. En ella abundan los personajes que no dudan en mostrar su amor por el vino, de los que Aristófanes muestra claros ejemplos: campesinos como Trigeo y Estrepsiades, que lo identifican con la paz y con las delicias de la vida del campo (*Pax* 308, 520, 576, y *Nu.* 50), esclavos como Demóstenes, que espera encontrar en él inspiración para sus planes (*Eq.* 91-96), o las bulliciosas mujeres de *Lisístrata*, *Asambleístas* y *Tesmoforiantes*, a las que les gusta no menos que hacer el amor. La comedia es, sin duda, un filón de primer orden por la abundante información que ofrece sobre sus características, su forma de consumo y sus principales lugares de procedencia. En cuanto al primer aspecto, a través de estos autores sabemos que los antiguos apreciaban en particular los vinos tintos aromáticos, densos, y sobre todo, envejecidos durante muchos años.

También nos informan ampliamente sobre cómo se tomaba y las preferencias de los consumidores. Por diversos autores (no sólo comediógrafos) sabemos que los griegos consumían el vino mezclado con agua, como ilustran las alusiones al simposio, el marco más aristocrático para el consumo del vino, pero también los comentarios sobre

---

1997, 279-285.

(26) S. D. Olson, *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford 2007, 273.

las tabernas y la propensión de sus dueños a servirlo «bautizado» incluso antes de mezclarlo de forma oficial en el momento de su venta (27). Las indicaciones de las variantes en las proporciones de vino y agua son abundantísimas en la comedia, con predominio de aquellas en las que la cantidad de agua es mayor, aunque las preferencias se inclinan por la mezcla al 50%, que en general se consideraba fuerte. Hay que señalar, por otra parte, que no faltan tampoco los testimonios del amor por el vino puro de muchos personajes y una tendencia a un consumo poco mesurado, que queda bien reflejada en el amplio vocabulario de la borrachera, estudiado por P. Thiery (28), quien pone de relieve también la actitud bastante benévola con que son vistos estos excesos.

Un tercer aspecto que se pueden encontrar en la comedia es el relacionado con las zonas de procedencia, hasta el punto de que, uniendo los testimonios de los diversos autores, puede incluso establecerse una verdadera geografía de los vinos griegos, de los peores, como el de Corinto, que un personaje de Alexis (fr. 292 K.-A.) no duda en calificar de βασανισμός, «tormento», o el de la isla de Peparetos, que según Hermipo (fr. 77 K.-A.) debe reservarse para los enemigos, y también de los mejores, procedentes sobre todo de las islas del Egeo. Llama la atención que, a pesar de que en muchos casos la trama se desarrolla en la ciudad de Atenas y seguramente la población bebía vinos locales, sin embargo éstos están prácticamente ausentes de la comedia y no podemos encontrar ninguno citado de forma explícita en los fragmentos conservados, razón por la que se ha supuesto que con mucha probabilidad eran corrientes, de baja calidad y destinados a un consumo popular.

En cambio son muy abundantes los comentarios, en general muy elogiosos, sobre los vinos producidos en el ámbito del Egeo, en particular los de las islas de Lesbos, Quíos y Tasos. La opinión unánime sobre el primero queda claramente expresada por un personaje del comediógrafo Alexis que propone una exención de impuestos para los lesbios, para que se animen a exportarlo (fr. 278 K.-A.). Por su parte, Clearco (fr. 5 K.-A.) lo compara con el de Marón, aquel vino espléndido con el que Ulises emborrachó al Cíclope, salvando gracias a él la vida. Tampoco hay dudas sobre la altísima categoría del vino de Tasos, considerado unánimemente un artículo de lujo, desde Aristófanes (fr. 364 K.-A.), que lo presenta como la pasión de una vieja borracha y lo cita en varias de sus comedias. Así, por ejemplo, en *Lisístrata* un odre de vino de esta isla es la víctima sacrificial con la que las mujeres sellan el solemne juramento con el que esperan conseguir el retorno de la paz (195-239). Su característica más destacada es el aroma, tan intenso que, según una de las *Asambleístas* de Aristófanes (1118-1119), es preferible a cualquier perfume, porque dura en la cabeza durante mucho más tiempo. En cuanto al tercero de los vinos, el procedente de la isla de Quíos, quizá era el más apreciado de la Antigüedad; en opinión del propio dios Dioniso, convertido en un personaje de comedia por Hermipo (fr. 77 K.-A.), es el único capaz de superar al de Tasos, afirmación que apoya dedicándole los epítetos ἀμυμων, «irreprochable», de resonancias épicas, y ἄλυπος, «libre de daño». Por su parte, Aristófanes (fr. 225 K.-A.) lo considera una be-

(27) Ar. *Th.* 347-348, Pl. 436. Theopomp. Com. fr. 66 K.-A. Cf. J. N. Davidson, *Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*, London 1997, 56-61.

(28) «Le Palais d'Aristophane», 173.

bida propia de las mesas siracusanas, que representaban para la mentalidad griega el paradigma del lujo gastronómico, no en menor grado que los sibaritas (29).

Un último aspecto relacionado con la gastronomía es el que tiene que ver no con los alimentos consumidos sino con personajes que de una forma u otra están vinculados con ella, como el glotón y sobre todo el parásito y el cocinero, que alcanzaron la condición de tipos cómicos en la Comedia Nueva. En el caso del glotón no podemos hablar de una categoría con unos rasgos específicos, sino que se trataría más bien de la caracterización de personajes, ficticios y, en algunos casos, también reales, que se presentan como objeto de burla. Aquí entrarían, por ejemplo, los amantes del pescado, capaces de cualquier cosa por obtener un hermoso ejemplar, y también Heracles, que frecuentemente es caracterizado por su enorme apetito, su πολυφαγία, tanto en la comedia como en el drama satírico, donde pronto se convierte en un lugar común (30). Aristófanes (V. 59-60) criticaba el motivo de @Ηρακλή“ τὸ δεῖπνον ἔξαπατώμενο“ («Heracles burlado en sus esperanzas de banquete») como un lugar común tradicional para la risa fácil, usado regularmente en la escena cómica, aunque el propio comediógrafo no se privó de recurrir también a la figura del héroe en su vertiente de glotón en varias de sus comedias (31). También es muy probable que ésta fuera la caracterización principal del personaje del atleta, ya que la preparación deportiva comportaba el consumo de grandes cantidades de comida (32), sobre todo en el caso de los deportes de combate, con el objeto de conseguir una ventaja sobre los adversarios aumentando la masa muscular. Sobre la presencia de la figura del atleta en la comedia contamos sólo con testimonios muy fragmentarios, aunque conservamos suficientes títulos, sobre todo en el siglo IV a.C., con nombres de deportistas de diversas especialidades –Πένταθλο“ (*El pentatleta*), de Eubulo y Jenarco; Παγκρατιάστη“ (*El luchador de pancracio*), de Alexis, Filemón y Teófilo; Πυκτῆ“ (*El púgil*), de Timocles y Timoteo–, como para poder suponer que tuvo cierto éxito (33).

El parásito, en cambio, sí que llegó a alcanzar categoría de tipo cómico, en la Comedia Media y sobre todo en la Nueva. En origen tenía unas funciones de carácter religioso, asociado a los sacrificios, pero el término pronto pasó a referirse al individuo que se cuele en los banquetes para comer de gorra, ofreciendo a cambio su habilidad para hacer reír y su adulación descarada hacia el dueño de la casa (34). Alexis fue el primero

(29) S. Collin-Bouffier, «La cuisine des Grecs d'Occident, symbole d'une vie de *tryphé*?», *Pallas* 52, 2000, 195-208.

(30) Cf. N. Χουρμουζιάδη“, *Σατυρικά*, Αθήνα 1974, 115-164; D. F. Sutton, «Athletics in Greek Satyr Play», *RSC* 23, 1975, 203-209, y *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan 1980, 148-149; L. Paganelli, «Il dramma satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena», *Dioniso* 59.2, 1989, 263-267; J. L. López Cruces, «P.Oxy. 2454 (*TrGF adesp.* 653). Cuestiones de datación, género y autoría», *Myrtia* 19, 2004, 13.

(31) V. 567, *Pax* 739-743, *Lys.* 928, *Ra.* 62-65, 549-576, *Av.* 567, 1583-1590, 1601-1603, fr. 284 K.-A. Cf. Th. Pappas, «Le personnage d'Héraclès chez Aristophane: comportement scénique d'un héros secondaire bouffon et satyrique», *Dioniso* 61.2, 1991, 257-268.

(32) *Achae.* fr. 4.2 Snell. *Gal.* 6.879 Kühn. *Ath.* 412d-413c. *Philostr. Gym.* 44.

(33) L. Bruzzese, «Lo *Schwerathlet*, Eracle e il parassita nella commedia greca», *Nikephoros* 17, 2004, 139-170.

(34) La figura del parásito ha dado lugar a una bibliografía amplísima entre la que podemos destacar: H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie: ihre Stellung in der antike Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York 1990, 309-316; L. Bruit Zaidman, «Ritual Eating in Archaic Gree-

que utilizó la palabra «parásito» como título de una de sus comedias (frr. 183-185 K.-A.), para designar a un personaje de estas características, pero antes de él Epicarmo (fr. 32.1-6 K.-A.) muestra ya a uno de ellos que en primera persona describe su modo de vida.

Por lo que se refiere al cocinero, hasta el siglo IV es un personaje con muy poco relieve literario, ya que en muchas ocasiones es el propio dueño de la casa el encargado de cocinar o, en su caso, de dirigir el trabajo culinario de los esclavos, como se ve en la época homérica y todavía en varias obras de Aristófanes. En origen el μάγειρος era un individuo especializado en dar muerte a los animales en los sacrificios y cocinar después la parte no destinada a los dioses, que se distribuía entre los asistentes al ritual. La afición al lujo y las nuevas demandas de refinamiento en Sicilia y la Magna Grecia favorecieron la aparición de especialistas en la segunda de estas actividades, que en Atenas alcanzaron una fama enorme. Por ello no extraña que los primeros atisbos de un cocinero cómico se encuentren en Epicarmo de Siracusa, aunque no llegará a tener entidad propia hasta mucho después, como en el caso del parásito, en la Comedia Media y sobre todo en la Nueva (35). Como tipo cómico interviene en muchas escenas preparando comidas para bodas y banquetes, caracterizado como un embaucador, un pedante de lenguaje sentencioso y, sobre todo, un perfecto sinvergüenza. Usando una incesante palabrería intenta convencer a sus interlocutores de sus grandes habilidades culinarias, insistiendo en su esmerada preparación, que incluye los saberes más dispares que se puedan imaginar. No son sólo sus exageraciones lo que produce un efecto cómico, sino sobre todo su modo de expresarse, en largas tiradas de versos, con frecuencia usando un estilo rebuscado y con un importante componente retórico, que tiene su origen en la épica e incluso en la tragedia. Con todos estos recursos los comediógrafos consiguen dotar al cocinero de una personalidad bien definida, mostrándolo como un ser pretencioso y ridículo, perfecto para provocar la risa del público.

Este será siempre, sin duda, el fin del trabajo de los comediógrafos, que para ello no dudan en echar mano de todos los medios a su alcance. Esto explica la amplia utilización de los elementos de la vida diaria, pública y privada, en sus obras. Todo es válido para hacer reír, desde la crítica a los políticos y el funcionamiento de las instituciones de la ciudad a los glotones amantes del pescado o los cocineros charlatanes y ladrones que buscan el modo de burlar al que los ha contratado. El autor cómico coloca a los espectadores ante un espejo con la intención, en buena medida, de que se rían de sí mismos, lo que confiere a este género una importancia fundamental para conocer la vida cotidiana y las preocupaciones de los habitantes de la Atenas de los siglos V a III a.C., que podemos vislumbrar en medio de los chistes y las burlas. La enorme vivacidad de los cuadros que los comediógrafos ponen ante nuestros ojos contribuye a hacer a los antiguos más próximos a nosotros y a que podamos conocerlos mejor, no sólo por las obras que nos han dejado, sino también por cómo vivían.

---

ce: Parasites and *Paredroi*», en: J. Wilkins - D. Harvey - M. Dobson (eds.), *Food in Antiquity*, Exeter 1995, 196-203; Davidson, *Courtesans and Fishcakes*, 270-272; Wilkins, *The Boastful Chef*, 71-86.

(35) También la bibliografía dedicada al tipo del cocinero es muy abundante; entre los trabajos publicados, destacan los siguientes: A. Giannini, «La figura del cuoco nella commedia greca», *ACME* 13, 1960, 135-216; H. Dohm, *Mageiros*, München 1964; G. Berthiaume, *Les rôles du mágeiros. Étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne*, Leiden 1982; Nesselrath, *Mittlere Komödie*, 297-309; Wilkins, *The Boastful Chef*, 369-414; M. J. García Soler, «El cocinero cómico: maestro de los fogones y de la palabra», *CFC (egi)* 18, 2008, 145-158.



# **IMPERATOR CAESAR AUGUSTUS SEGÚN LA «VIDA DE LOS CÉSARES» DE SUETONIO**

ISIDORA EMBORUJO SALGADO

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

En los diecisiete años que transcurren desde los idus de marzo del año 44 a.C. hasta la sesión del Senado celebrada el 16 de enero de 27 a.C. en la que el *Imperator* César Octaviano recibe el título de *Augustus*, se suceden, a gran velocidad, una serie de acontecimientos bélicos, políticos y sociales que concluyen con la instauración de un nuevo régimen político, el Principado. El nombre de esta forma de poder unipersonal, de esta «monarquía con matices» alude directamente al *Princeps*, cabeza del Estado que asienta su gobierno en su *imperium* y en el poder civil que le otorga la *potestas tribunicia*.

La *Vida de los doce Césares* de Gayo Suetonio es, sin lugar a dudas, una fuente imprescindible para el estudio de este proceso. A través de sus biografías el autor plantea el debate sobre el poder imperial y sobre cómo debería ser ejercido (1). La descripción de los vicios y virtudes de los emperadores se combina con la evaluación sobre su aptitud para dirigir Roma y sus instituciones.

## 1. EL AUTOR Y SU OBRA

Son muchas las dudas que plantea la reconstrucción de la vida de Suetonio, como señala Picón: «resulta una paradoja que el mejor biógrafo latino no provocara la suficiente curiosidad en su época o en años posteriores para que se compusiera una biografía suya. Tenemos que llegar hasta el siglo XVI en que Policiano la pergeñó en unas pocas líneas en su *Praefatio in Suetonii expositionem* con las fuentes que entonces tenía a su alcance, jactándose de haber sido el primero en hacerlo...» (2).

Los escasos datos biográficos de que disponemos proceden en su mayoría de las cartas que Suetonio mismo dirige a su amigo Plinio durante los años 96-111 y de una inscripción honorífica que le dedicaron los habitantes de la ciudad africana de Hipona

---

(1) Edwards, 2000, vii.

(2) Picón, 2004, 9.

(*Hippo Regius*) fechada en 121-122 o en 128 como sugiere Picón (3). El texto, que ocupa la base de mármol sobre la que se colocó una estatua erigida en el foro de esta ciudad, nos proporciona información sobre su carrera política.

Contamos también con los datos que ofrecen dos autores tardo-antiguos, Elio Esparciano, uno de los seis autores a los que la tradición atribuye la autoría de la denominada *Historia Augusta* (4), y Juan Lido, filólogo bizantino que en el siglo VI realiza una serie de obras sobre la historia de Roma, y, por último, con las alusiones que hace Suidas ya en el s. X (5).

Desconocemos el lugar y la fecha de nacimiento de Gayo Suetonio Tranquilo. Hasta la aparición en 1950 de la inscripción mencionada, la hipótesis más extendida situaba su nacimiento en Roma, Ostia o en la Galia Cisalpina. El hallazgo de la inscripción llevó a defender que el biógrafo había nacido en Hipona ciudad en la que fue *flamen* probablemente en época de Adriano, y de la que seguramente era originaria su familia.

La fecha en que nació ha provocado también una amplia controversia. Aunque se han manejado fechas que oscilan entre el 62 y 71 actualmente se tiende a fijarla en torno a los años 69-71.

Suetonio, al igual que su padre (6), pertenecía al orden ecuestre y como tal recibió una esmerada educación que incluía los estudios gramaticales y retóricos. Su amigo Plinio, con el que estuvo en Bitinia (7), le llama *scholasticus*, y Suidas se refiere a él como *grammaticus*, aludiendo ambos términos más a su formación que al ejercicio de la enseñanza, como en ocasiones se ha sugerido (8).

Gracias a las cartas de Plinio y a la inscripción hiponense podemos reconstruir el *cursus honorum* de Suetonio. Sabemos que consultó a su amigo y protector las dudas que le provocó un sueño, y que abandonó el ejercicio de la abogacía influido por ese mal presagio.

El texto epigráfico recoge los cargos administrativos y religiosos que desempeñó este miembro del orden ecuestre entre 117 y 122/128. En primer lugar encontramos la mención a los sacerdocios. Suetonio fue *flamen* (9) y *pontifex* de Vulcano, lo que le re-

(3) C(aio) SVETONI[o] / FIL(io), ...(tribu)], TRAN[quillo], / [f]LAMI(ni) / [adlecto i]INT[er selectos a Di]VO TR[a]- / [iano Parthico, p]ONt(ifici) VOLCA[na]i, / a] STUDIIS, A BYBLIO[thecis] / [ab e]PISTVLIS / [Imp(eratoris) Caes(aris)Trai]ANI HADR[i]AN[i Aug(usti)] / [Hipponenses Re]GII D(ecreto) D(ecurionum)] P(ecunia) P(ublica)], PICÓN (2004: 36, n. 121).

(4) Codoñer, 2007, 695.

(5) Juan Lido, *De Magistratibus Reipublicae Romanae libri tres*, Leiden 1812, 1, 34; Suidas= *Suidae Lexicon*, ed. A. Adler, Leipzig 1928.

(6) En la vida del emperador Otón menciona a su padre, Suetonio Leto, que había participado en la primera batalla de Bedriaco (en la campaña contra Vitelio) como tribuno angusticlavo de la XIII legión: *O*, 10, 1, Edwards, 2000, 246.

(7) Trajano nombra a Plinio gobernador de Bitinia, *Legatus Augusti pro praetore consulari potestate*, en 111.

(8) Picón, 2004, 21-28.

(9) Lo más probable es que el flaminado mencionado fuera una función municipal previa a la carrera administrativa.

laciona con la ciudad de Ostia, donde está atestiguado este sacerdocio (10). A continuación aparecen las tres procuratelas que desempeñó en Roma ordenadas cronológicamente: *a studiis*, *a bibliothecis*, bajo Trajano, y *ab epistulis*, en época de Adriano (11).

Debemos mencionar en este punto la relación del autor con Gayo Septicio Claro, quien, como Suetonio, era miembro del orden ecuestre y fue amigo de Plinio (12). Es probable que al morir éste (probablemente en 113) la influencia de Septicio Claro aumentara. Juan Lido afirma que Suetonio le dedicó *La vida de los Césares*. Sabemos que fue prefecto del pretorio junto con Quinto Marcio Turbón bajo Adriano en el año 119, y que fue sustituido en su cargo en el año 122, por tratar con excesiva ‘familiaridad’ a la emperatriz Sabina (13). En la misma fecha, y quizá como resultado de un complot, Suetonio perdió la procuratela *ab epistulis*; este cargo es, por tanto, la cima de su carrera política. A partir de esta fecha desaparecen las referencias y su biografía vuelve a la oscuridad. Es probable que en los últimos años de su vida se dedicara a la escritura, elaborando una extensa y variada obra. La fecha de su muerte se sitúa entre 130-140.

La biografía de Suetonio pone de manifiesto que sus facetas de hombre público y hombre de letras están estrechamente unidas. Su labor administrativa le abrió las puertas de los archivos oficiales enriqueciendo de este modo sus fuentes documentales. Esto es especialmente importante en la obra de la que nos ocupamos, pues es posible que algunas de las *Vidas* fueran compuestas entre 119 y 128, es decir, en los años en que desempeñó la procuratela *ab epistulis* (14). Su trabajo en la administración imperial le lleva a analizar, especialmente en el caso de Augusto, la labor del emperador como gobernante

---

(10) Se han cuestionado también el nombre de este sacerdocio (*pontifex Volcani* o *flamen Volcanalis*) y su cronología (es posible que Suetonio mantuviera esta función hasta 128, es decir, después de ser destituido como secretario *ab epistulis*), Picón, 2004, 38-39.

(11) Augusto afronta la necesidad de desarrollar la administración del imperio, en la que da cabida al *ordo equester* manifiestamente leal al *princeps*. Las fuentes, sobre todo la epigrafía, ponen de manifiesto el notable desarrollo del *cursus honorum* ecuestre: el número de procuratelas experimentó un importante incremento ya que se pasó de las 23 existentes en época de Augusto a las 182 atestiguadas a mediados del siglo III. Los cargos desempeñados por Suetonio forman parte de los *scrinia Palatina*, cuyas funciones tenemos bien documentadas y cuyo desempeño requería una especial preparación jurídica o humanística. El *procurator a studiis* era el encargado de preparar la documentación jurídica necesaria para la política imperial; en ocasiones se unía a la procuratela *a bibliothecis*, puesto del que dependía la organización y supervisión de las bibliotecas imperiales y sus miembros. Bajo Adriano, Suetonio se ocupó de la oficina *ab epistulis* que le hacía responsable de la correspondencia del emperador. Además de redactar y expedir las cartas de nombramiento de los oficiales para las *militiae* ecuestres hasta el rango de prefecto de un ala de caballería (*praefectus alae miliariae*), recibía los informes de los funcionarios civiles y militares, y mantenía un contacto directo con los gobernadores provinciales. El secretario *ab epistulis* se ocupaba también de la correspondencia diplomática con las potencias extranjeras, y, lo que le daba mayor dignidad, era miembro del *consilium principis*: G. Alföldy, 1996, 96-99, P. López Barja de Quiroga-F. J. Lomas Salmonte, 2004, 292.

(12) Plinio le dedicó sus *Epístolas a los amigos*. Asimismo Septicio Claro es el destinatario de una de sus cartas (epístola I): F. J. Mañas Viniegra, «El tópico de la invitación a cenar en Plinio el Joven: comentario a la epístola 1, 15», *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas*, Almendralejo 2000, 144-155, cf. p. 149.

(13) Esparciano, *Hadr.*, 11, 3.

(14) A pesar de haber tenido acceso a las cartas de los emperadores Suetonio no hace mención a ninguna de ellas en su obra: Picón, 2004, 66.

examinando su política en lo que respecta a la ciudad de Roma (juegos, obras públicas...), a Italia y las provincias. Se ocupa de la relación entre el *princeps* y el Senado, el *ordo equester* y el pueblo romano. La religión y la justicia tienen también lugar en las biografías de los césares.

De la extensa obra de Suetonio sólo se conservan prácticamente completas *Gramáticos y Rétores (De grammaticis et rhetoribus)* y *La vida de los doce césares (De vita Caesarum libri VIII)*. El título y, especialmente, la fecha de redacción de las biografías han planteado serios problemas a los investigadores, aunque en la actualidad se mantiene que el orden de composición se corresponde con el que las ediciones actuales nos ofrecen: I: *Divus Iulius*; II: *Divus Augustus*; III: *Tiberius*; IV *Caligula*; V: *Divus Claudius*; VI: *Nero*; VII: *Galba, Otho, Vitellius*; VIII: *Divus Vespasianus, Divus Titus, Domitianus*. (15)

Se han perdido el prólogo y la dedicatoria a Septicio Claro, Prefecto del Pretorio, así como los primeros capítulos de la vida de César, desconocemos por tanto cuáles eran según el autor los móviles de la obra. De forma general podemos decir que nos encontramos ante una obra de género biográfico, sin embargo un análisis más profundo de las diferentes vidas permite precisar las singularidades, las peculiaridades que Suetonio introduce en el esquema formal de la biografía como género literario buscando el equilibrio entre la exactitud histórica y la deformación de los libelos.

Aunque nos proporciona infinidad de noticias históricas o políticas, la *Vida de los doce Césares* no es una obra histórica. Técnicamente Suetonio está más cerca del género erudito-anticuario que de la historia, y demuestra una extraordinaria habilidad para adaptar el esquema tradicional a la caracterización específica de cada emperador mostrando una concepción dinástica del poder (16).

Suetonio es ecléctico en el uso de las fuentes. Como se ha señalado, tuvo acceso a la correspondencia privada de los emperadores, y a otras fuentes oficiales, como los *fasti* y los *acta publica*. Junto a ellas es indudable que conoció y manejó las obras escritas por los emperadores (autobiografía de Tiberio, Memorias de Claudio, poemas de Nerón), y fuentes literarias tan importantes como los *Comentarios* de Julio César y los escritos de Cicerón y de Séneca. Es muy probable que utilizara las mismas fuentes históricas que Tácito (Plinio el Viejo o Clavio Rufo), Dion Casio o Plutarco (17), pero de un modo muy diferente pues, con frecuencia, centra su atención en los detalles anecdóticos o escandalosos. Por último hay que mencionar las fuentes orales que manejó para hechos puntuales (18).

Todas las fuentes tienen valor para él y generalmente no cuestiona su veracidad. En ocasiones no las identifica y es posible que prescindiera de aquellos datos que no se ajusten a sus intereses.

---

(15) Además de las ediciones ya citadas encontramos la misma organización en la edición de Gredos: Suetonio, *Vidas de los doce Césares*, Madrid 1992.

(16) Codoñer, 2007: 649.

(17) Sin embargo son muy diferentes el Julio César de Suetonio y el de Plutarco: Edwards, 2000, xiii-xiv.

(18) En la biografía de Otón recoge las palabras de su padre al narrar los últimos momentos del emperador: Otón, 10.

Los materiales de que dispone y el interés de Suetonio por aquello que más pudiera agradar a su público, influyen de manera evidente en la estructura narrativa de la obra, que el autor sabe adaptar a los problemas concretos que cada una de las biografías le presentan.

Suetonio mismo en distintos pasajes de su obra alude a su método haciendo referencia a su forma de narrar (señalando que nada en sus *Vidas* es marginal), a la composición o a su concepción de la obra (19).

El esquema general de las biografías, globalmente consideradas, abarca diversos apartados: 1) prefacio sobre los orígenes, incluyendo las noticias sobre la *gens* y la familia; 2) *uitae summa* o vida antes de la proclamación como emperador. Esencialmente incluye el nacimiento, infancia, formación, relaciones, juventud, carrera política y militar; 3) relato de la vida del *princeps* dividida en vida pública (*cursus honorum* y *res gestae*) y vida privada (presagios sobre su ascenso al poder, carácter, retrato, costumbres privadas y públicas); 4) muerte del emperador, acompañada de los prodigios (20) que la anuncian, los funerales, el testamento y los honores póstumos (apoteosis) o la *damnatio memoriae*.

De este modo nos ofrece un verdadero retrato del emperador, distinguiendo sus facetas como persona, como hombre privado y como gobernante, y en todos los casos recogiendo sus vicios y virtudes. Suetonio realiza una valoración moral de cada uno de sus personajes, valoración que debe ser leída con los criterios éticos de su época. El comportamiento general de cada emperador es el que lo define como buen o mal gobernante, como hombre honesto y de buen carácter o como cruel o incluso monstruo (21).

Es peculiar la forma en que ordena Suetonio el material biográfico del que dispone y que menciona explícitamente en la *Vida de Augusto*: «Una vez expuesto el conjunto, por así decirlo, de su vida, trataré sus distintas partes una a una, no en forma cronológica, sino por rúbricas (*sed per species*) para poder describirlas y hacerlas conocer mejor» (22). En efecto, el autor utiliza un criterio cronológico en los primeros y últimos capítulos, y realiza la mayor parte de la exposición por rúbricas, poniendo de manifiesto el carácter ideológico de la misma (relata las virtudes y los méritos primero y los vicios y faltas a continuación). Suetonio abandona la costumbre analística y narra los acontecimientos más importantes del imperio bajo el prisma del emperador. Asimismo reduce mucho la mención de fechas

---

(19) Suet., *Iul.*, 44,4: «La muerte le sorprendió en medio de tales empresas y proyectos. Pero, antes de hablar de ella, no estará de más exponer sucintamente lo que concierne a su naturaleza, su aspecto externo, su modo de vestir y sus costumbres, así como a sus aficiones civiles y militares.»; *Tib.*, 42,1: «Por lo demás con la libertad que le ofrecía el aislamiento y lejos, por así decirlo, de los ojos de la ciudad, dejó por fin salir de una vez al exterior todos los vicios que durante tanto tiempo apenas había logrado disimular. Hablaré de ellos uno por uno desde el principio».

(20) Los prodigios que anuncian el nacimiento y la muerte o la pérdida del poder de los emperadores conforman el plano trascendente de las biografías, y demuestran el reconocimiento de la divinidad que con sus presagios marcan el devenir del imperio: Picón, 2004, 73.

(21) Este es el que adjetivo con que califica a Calígula (*Cal.*, 22,1): J. Martínez Gázquez, «Valoración de los presagios de muerte en las vidas de los doce césares», *Myrtia Rev. de Filología Clásica*, 3, 1988, 19-29.

(22) Suet., *Aug.*, 9, 1.

concretas (sí lo hace cuando se refiere al nacimiento, el acceso al trono o la edad al morir de los emperadores), especialmente cuando se refiere a acontecimientos históricos que les eran familiares a sus lectores.

## 2. IMPERATOR CAESAR AUGUSTUS: LA VIDA DEL DIVINO AUGUSTO

El régimen político de Augusto, su instauración y características no pueden estudiarse sin recurrir a la obra de Suetonio. El biógrafo, aunque no elude mencionar los aspectos negativos, subraya la moderación del *princeps*, convirtiéndolo en modelo para sus sucesores, que serán considerados buenos o malos emperadores en la medida en que se parezcan o no a él.

La biografía de Augusto es la que mejor se ajusta al esquema narrativo que hemos señalado, en ella se distinguen claramente dos secuencias estructurales: el conjunto de la vida de Augusto (*uita ante principatum*), que desarrolla en los capítulos 5 al 8, siguiendo un criterio cronológico, y su vida como emperador (*uita post principatum inita*), narrada por rúbricas (*per species*).

Es la faceta de Augusto como hombre público, como gobernante, la que más nos interesa, uno de cuyos puntos más importantes es la nomenclatura oficial del emperador, a la que Suetonio alude especialmente en los capítulos 26-28.

A diferencia de Julio César, que mantiene el gentilicio en su titulación oficial hasta su muerte, su sucesor va modificando su nombre a medida que va incrementándose su poder. Al ser adoptado por su tío abuelo su *nomen* pasa a ser *Octavianus* y cuando el Senado reconoce que es el heredero legal del Dictador se hace normal el uso del apelativo *Caesar Imperator*. (23) A partir del 27 a.C. su nombre pasa a ser *Imperator Caesar Augustus*, titulación que recoge la situación del *princeps*, del jefe del Estado que posee los poderes civiles y militares y una *auctoritas* perpetua. (24)

Suetonio nos dice que Augusto rechaza la dictadura y que no quiere utilizar el título de *Dominus* («señor») (25). Asimismo subraya el esfuerzo de Augusto por distanciarse de las tiranías orientales, y, al igual que Tácito, Estrabón y Dión Casio, no duda

---

(23) Suetonio describe la evolución del nombre del emperador: de Gayo Octavio Turino a Gayo Julio César Octaviano, y desde el 16 de enero de 27 a.C. *Imperator Caesar Augustus*, Suet., *Aug.*, 7,1: «Le fue impuesto el sobrenombre de Turino cuando era aún niño para recordar el origen de sus antepasados, o porque su padre Octavio había luchado con éxito contra los esclavos fugitivos en la región de Turino a poco de nacer él. Yo podría confirmar con una prueba bastante segura, que él fue apodado Turino pues conseguí una estatuilla suya antigua de bronce, con la figura de niño, grabada con este nombre en letras de hierro ya casi borradas, que regalé al príncipe y él venera entre los Lares de su alcoba. Pero también Marco Antonio lo llama con frecuencia Turino en sus cartas para ultrajarle, y Augusto le contesta que lo que más le extraña es que se le eche en cara su primer nombre como un insulto. Más tarde tomó el sobrenombre de Gayo\_César, y luego el de Augusto».

(24) Galinsky, 1998, 378.

(25) Suet., *Aug.*, 52, 53: «Una vez que el pueblo le ofrecía la dictadura con mucha insistencia, se hincó de rodillas y, desprendiendo la toga de sus hombros y descubriendo el pecho, la rechazó. Se horrorizó siempre del título de señor, considerándolo una afrenta y un oprobio».

en atribuir un carácter monárquico al Principado considerando a Augusto el ‘fundador del régimen más afortunado (*optimi status auctor*)’, palabras que pone en boca del príncipe en el capítulo 28 de su *Vida*. En éste nos dice que el emperador se planteó en dos ocasiones restablecer la República dejando el poder en manos del Senado, pero en las dos consideró que era más prudente conservarlo: «Pensó dos veces reinstaurar la república: la primera, inmediatamente después de la victoria sobre Antonio (26), recordando que éste le había reprochado muchas veces que no se restauraba por su culpa, y la segunda (27), por hastío de una larga enfermedad: y en esta ocasión, convocando a su casa a los magistrados y senadores, incluso les entregó un inventario de las cuentas del imperio. Pero, considerando que no se vería libre de peligro como ciudadano privado y que sería una temeridad confiar la república al arbitrio de muchos, persistió en mantenerla en sus manos, sin que se sepa si fue mejor el resultado o su intención. Y aunque manifestó con mucha frecuencia en público esta intención, la corroboró también en un edicto con estas palabras: «Ojalá yo tenga el privilegio de mantener sano y salvo en su sede al Estado y recibir el fruto que pido por ello: que sea conocido como el autor de la constitución más perfecta, y que me lleve conmigo, al morir, la esperanza de que permanecerán inamovibles los cimientos del Estado que habré echado.» Y él mismo se hizo garante de su propio deseo, esforzándose por todos los medios para que nadie estuviera descontento de la nueva forma de gobierno. (28)

Suetonio no cuestiona en ningún momento la legitimidad del régimen de Augusto pero sí menciona las ‘irregularidades’ que se produjeron en su ascensión al poder. Con 19 años se presentó como candidato para ocupar el cargo de un tribuno de la plebe que había fallecido a pesar de no cumplir las condiciones exigidas: ser senador y no ser patricio (29). Asimismo es designado propretor sin haber desempeñado las magistraturas ordinarias anteriores. En el mismo sentido nos dice que en su camino hacia el poder Octaviano no duda en recurrir a la fuerza, de manera que con 20 años tras haber derrotado a Marco Antonio en Módena (abril de 43 a.C.) consigue el consulado haciendo marchar a su ejército sobre Roma y enviando a sus soldados a reclamarlo para él en nombre del ejército (30).

La mención de estos aspectos negativos aumentan el valor de la biografía suetoniana como fuente, pues supone el contrapunto a la información que el propio Augusto difunde a través de sus *Res Gestae*. (31) En la narración de su ‘hazañas’ Augusto se

---

(26) En 28-27 a.C.

(27) En 23 a.C.

(28) Suet., *Aug.*, 28,1-2.

(29) Augusto abandonó su idea al no contar con el apoyo del entonces cónsul Marco Antonio: Suet., *Aug.*, 10,2.

(30) Suet., *Aug.*, 26,1: «Asumió magistraturas y cargos no sólo antes de tiempo, sino también algunos de nueva creación y de por vida. A los veinte años de edad tomó por la fuerza el consulado acercando hostilmente a Roma las legiones y enviando unos emisarios a que lo reclamaran para él en nombre del ejército; y como el Senado vacilaba, el centurión Cornelio, jefe de la legación, despojándose del capote militar y mostrando la punta de su espada, no dudó en decir en la Curia: «Ésta lo hará [cónsul], si no lo hicieris vosotros».

(31) P. A. Brunt – J. M. Moore, *Res gestae divi augusti. The Achievements of the divine Augustus*, Oxford 1967.

esfuerzo por presentarse como el salvador de la República, huyendo de todo lo que relacionara a su régimen con la monarquía, tan odiada por los romanos. Suetonio nos lleva a dudar sobre esta cuestión, nos permite abrir la puerta de la reflexión sobre la naturaleza del principado.

Aunque la victoria sobre Antonio convertía a Octaviano en el hombre más poderoso de Roma, era necesario crear un nuevo marco constitucional que le permitiera ejercer su poder y transmitirlo a sus sucesores. Este sistema de gobierno se desarrolla legitimando los poderes del *princeps*, que deben ‘encajar’ en el cuadro institucional republicano.

De las Heras considera que el principado es un gobierno mixto en el que el elemento monárquico prevalece sobre el aristocrático y el democrático. Inscribe el régimen augústeo en el marco de la crisis republicana señalando que surge sobre la praxis constitucional vigente. En su opinión no puede hablarse de monarquía augústea, pues los términos *imperator* y *princeps*, con los que se designa a Augusto son antitéticos al de rey (*rex*). Ambos títulos son perfectamente compatibles con el ordenamiento republicano, como lo son los poderes y derechos reconocidos a Augusto, quien quería ser considerado el primer ciudadano (*princeps*). (32) Este término define en época republicana al personaje que por la acumulación de virtudes cívicas ocupa un lugar preeminente en el ordenamiento político y social.

La *auctoritas*, que era una de las virtudes del *princeps* republicano, está en la base del gobierno de Augusto. Este extraordinario prestigio político le capacita para aliarse al gobierno republicano y ayudarle a mantener el orden público y a administrar el imperio universal. La posición de preeminencia sobre todos los asuntos públicos se basa en la conjunción del *imperium* –poder de los magistrados– y la *potestas* de los líderes plebeyos (*tribunicia potestas*).

El *imperium* es el poder soberano con base esencialmente militar que el pueblo romano delega en ciertos magistrados. En el siglo I a.C. primero Pompeyo y luego César son saludados como *imperatores* por sus ejércitos. El *imperium* se separa de las magistraturas a las que estaba unido. César adopta este título como nombre y a partir de 40 a.C. Octaviano hace lo mismo, prescindiendo del suyo (Gayo). Tras la victoria sobre Marco Antonio y Cleopatra en Accio, este apelativo se hace oficial, y se convierte en un elemento de la titulación imperial que usaron todos los emperadores (excepto los sucesores inmediatos a Augusto).

Con el título de *Imperator* aclamaban los soldados a su general celebrando los triunfos conseguidos. Al convertirlo en *praenomen* César Octaviano unía el ser el heredero de César y su prestigio como caudillo militar, reforzando su situación de preeminencia en el Estado.

En el año 23 a.C., al dejar Augusto el consulado, el Senado le concede el *imperium proconsulare* de forma permanente. Este *imperium*, semejante al de los procónsules de la República, se aplicaba a todo el Imperio, y facultaba al *princeps* para intervenir en las provincias senatoriales, además no debía deponerse al atravesar el *pomerium*

---

(32) De las Heras Sánchez, 1989, 119-120.



ni ser renovado cuando Augusto dejaba la ciudad. (33) Abarcaba el conjunto de poderes militares, civiles y judiciales, convirtiendo a Augusto en general, administrador y juez supremo.

Además del *imperium* la autoridad del *princeps* deriva de sus poderes tribunicios. En efecto, la *tribunicia potestas* es la base jurídica del poder civil de Augusto. En el año 43 a.C. el Senado se la concede a los triunviros, desde el 36 a.C. se reconoce a Octaviano la inviolabilidad tribunicia (*sacrosanctitas*) y tras derrotar a Cleopatra y Marco Antonio se le da una nueva prerrogativa, el derecho a veto (*intercessio*). Suetonio nos dice que en 23 a.C. «recibió la potestad tribunicia a perpetuidad» (34). Como prerrogativa personal del *princeps* este poder era perpetuo, sin embargo, atendiendo a su carácter de cargo público, se le renovaba anualmente, convirtiéndose en una forma de medir la duración del principado.

Augusto separa los poderes de los tribunos de la plebe de la magistratura, que él no podía desempeñar por ser patricio. Desde el año 23 a.C. como tribuno vitalicio es inviolable, puede ejercer el veto contra el Senado y los magistrados. El *princeps* puede convocar y presidir al Senado y la asamblea de la plebe y presentarles proposiciones y proyectos de ley, además se le reconoce el derecho a arrestar a los ciudadanos. La *potestas tribunicia* de Augusto no está sometida a los límites tradicionales del tribunado: el veto del resto de los tribunos y la limitación a ejercer su poder en Roma.

Augusto escribe en sus *Res Gestae* que en el año 27 a.C. poseía el poder absoluto (*potitus rerum omnium*), precisando que contaba con el consentimiento de todos (*per consensum universorum*). (35) Tras haber ‘restituido la república’ poniendo a disposición del Senado y el pueblo romano su poder, Octaviano recibió el título de *Augustus* (36) y fue reconocido de forma legal como jefe del Estado.

No es fácil traducir el término *Augustus*. Como nos dice Suetonio está relacionado con lo sobrenatural –recibían este apelativo los monumentos de culto y los ob-

---

(33) Se trataba por tanto de un *imperium proconsulare maius et infinitum*.

(34) Suet., *Aug.*, 27,5.

(35) *Res Gestae*, 34: «En mi sexto y séptimo consulado, luego de haber extinguido las guerras civiles, transferí el control de todas las cosas del estado, que había asumido por el consenso de todos, al libre arbitrio del senado y del pueblo romano. En vista del mérito mío, fui por un senado consulto llamado Augusto y la puerta de mi casa fue adornada por laureles, y en la entrada fue puesta una corona cívica. En la Curia Julia fue puesto un escudo de oro donde se lee que esto me lo ofrece el senado y el pueblo romano en reconocimiento a mi valor, clemencia, justicia y piedad. Después de esta fecha, fui superior a todos en *auctoritas*, aunque no tuviese más poder que aquellos que fueron mis colegas en cada magistratura.»

(36) Suet., *Aug.*, 7,2: «Más tarde tomó el sobrenombre de Gayo César, y luego el de Augusto, el uno por el testamento del hermano de su bisabuela y el otro a propuesta de Munacio Planco, ya que, al proponer algunos que se le debía llamar Rómulo, como si también él fuese el fundador de la Ciudad, prevaleció la idea de que se le llamara mejor Augusto, con un sobrenombre no sólo nuevo, sino también más majestuoso, ya que reciben el nombre de augustos (*augusta*) también los lugares religiosos y aquellos en los que se consagra algo después de haber tomado los auspicios (*auguratum*), derivándose de la forma *auctus* («engrandecimiento») o de la expresión *aiium gestus* o *gustus* («movimiento o degustación de las aves»), como enseña también Ennio cuando escribe: «Después que la ínclita Roma fue fundada con [augusto augurio].»

jetos sagrados— y refleja la *auctoritas* del *princeps*, que se ha definido como un poder moral y social, ligado, sin duda, con las cuatro virtudes que se le reconocen a Augusto. (37)

Augusto define su régimen como un gobierno dual en el que se unen el poder de las magistraturas y la *auctoritas* del *princeps*. En este caso, también, adopta un concepto tradicional, asignando al emperador el prestigio que se atribuía en la República al Senado y a los dirigentes del Estado que lo merecían, tanto por sus orígenes familiares como por los servicios prestados a la comunidad. Desde este momento la *auctoritas* del emperador adquiere un carácter oficial, se convierte en un poder constitucional.

Octaviano al convertirse en *Augustus* queda vinculado a la divinidad, cuenta con la protección de los dioses, especialmente la de Júpiter y Apolo, que aseguran su éxito en la gestión del Estado. Igual que Sila, el *princeps* asocia lo religioso a lo político para afianzar su unión con los ciudadanos. El poder religioso, que le da el cargo de *pontifex maximus* (38) es, junto con la *potestas tribunicia* y el *imperium*, base del nuevo régimen de Augusto. El emperador recibe con el pontificado supremo la dirección de la religión cívica: debe interpretar el derecho religioso, fijar el calendario, intervenir en el nombramiento y control de los sacerdotes. (39)

En el año 12 a.C. Augusto reúne de forma constitucional el poder militar, civil y religioso, en sus palabras: «per consensum universorum potitus rerum omnium», es *Augustus* por senado consulto y *princeps* por su *auctoritas*.

Suetonio busca en sus biografías la imparcialidad, que no siempre consigue. A diferencia de otros autores que idealizan a los emperadores, nos presenta a los Césares tal como fueron vistos y juzgados por sus contemporáneos, para los que escribe. A menudo introduce en su narración palabras pronunciadas o escritas por los emperadores, como es el caso de Augusto, sin romper el ritmo o el tono de su narración. Todo ello contribuye, sin duda, a enriquecer el texto lo convierte en una fuente imprescindible.

---

(37) Estas virtudes (valor, clemencia, justicia y piedad) estaban escritas en el escudo de oro (*clupeus aureus*) que el Senado y el pueblo romano colocaron en honor de Augusto en la Curia Julia, *Res Gestae*, 34, 2.

(38) Suetonio y Augusto narran de forma muy diferente la elección como *pontifex maximus*. El biógrafo escribe «después que asumió el pontificado máximo que nunca había consentido arrebatarse a Lépido en vida» (Suet., *Aug.*, 31,1) sin subrayar el valor político del cargo. Augusto, por el contrario, utiliza este nombramiento para hacer propaganda de su sistema de gobierno, de su poder, que por supuesto recibe del senado y pueblo romano. Al narrar en el capítulo X de las *Res Gestae* su elección pone de manifiesto el consenso que concita, señalando que acudió a Roma un gran número de ciudadanos: «Rechacé convertirme en pontífice máximo en el puesto de un colega todavía vivo cuando el pueblo me ofreció ese sacerdocio que ya había tenido mi padre. Después de algunos años, muerto aquel que lo había ejercido durante las guerras civiles, acepté ese sacerdocio bajo el consulado de Publio Sulpicio y de Gayo Valgio, confluendo para mi elección desde toda Italia, una multitud tal que, según se dice, nunca había estado en Roma antes de este tiempo».

(39) Ellul, 1970, 315.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFÖLDY, G., *Historia social de Roma*, Madrid 1996 (<sup>1</sup>1984).
- BRUNT, P. A. – MOORE, J. M., *Res gestae divi augusti. The Achievements of the divine Augustus*, Oxford 1967.
- CODOÑER, C. (Ed.), *Historia de la Literatura latina*, Madrid 2007 (<sup>1</sup>1997).
- COOLEY, A. E., *Res Gesta, Text, Translation and Comentary*, Cambridge 2009.
- CRUZ, N., «*Res Gestae Divi Avgvsti*», *Revista de Historia Universal*, Santiago de Chile 1984, vol. 1º, pp. 63-112.
- DE LAS HERAS SÁNCHEZ, G. R., *El régimen jurídico-político de Augusto en el marco de la crisis republicana. ¿Revolución o reforma?*, Albacete 1989.
- EDWARDS, C. (ed. y trad.), *Suetonius, Lives of the Caesars*, ed. y trad., Oxford 2000.
- ELLUL, J., *Historia de las instituciones de la antigüedad: instituciones griegas, romanas, bizantinas y francas*, Madrid 1970.
- GALINSKY, K., *Augustan culture: an interpretive introduction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1998 (<sup>1</sup>1996)
- LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, P. – Lomas Salmonte, F. J., *Historia de Roma*, Madrid 2004.
- MARTÍNEZ GÁZQUEZ, J., « Valoración de los presagios de muerte en las vidas de los doce cesáres », *Myrtia Rev. de Filología Clásica*, 3, 1988, 19-29.
- PICÓN, V. (ed. y trad.), *Suetonio, Vida de los Césares*, Madrid 2004(<sup>1</sup>1998).
- SUETONIO, *Vidas de los doce Césares*, Madrid 1992.



# EL GÉNERO EPISTOLAR EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA: LAS CARTAS DE SAN JERÓNIMO

M<sup>a</sup> TERESA MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

En su *Ars Rhetorica* Julio Víctor incluye un apartado *de conscribendis epistolis*, la primera reflexión teórica de la tradición retórica latina sobre la escritura de cartas. Ésta era una actividad bien conocida en Grecia, donde ya circularon en época helenística manuales prácticos de epistolografía, y que desembocó en el período medieval, desde poco antes de 1100, en el *ars dictaminis*. Julio Víctor parte de la noción de que la *epistola* sigue los preceptos del *sermo*, por lo que –continuando de forma natural sendos capítulos *de exercitatione* y *de sermocinatione*– define y clasifica, con breves ejemplos, la tipología de las cartas (públicas, privadas, de exhortación, de consejo, etc), y expone que la composición de cartas es un ejercicio (*progúmnasma*) útil en particular para la caracterización ética de muy diversos autores –a quienes se atribuyen cartas y discursos– y de destinatarios (asimismo variados) (1). Este importante capítulo de Julio Víctor confirma que en la Antigüedad tardía el dominio retórico siguió siendo pragmático y que no dejó de referirse a todos los tipos de comunicación verbal, de modo que el rétor debía conseguir del discípulo su dominio de cualquier discurso, oral o escrito, oficial o privado.

Los años de formación de Jerónimo coinciden con el período en que seguramente Julio Víctor concibió su tratado sobre el arte retórica. Nacido en Estridón en fecha incierta (2), tuvo la fortuna de asistir en Roma a la escuela de Elio Donato (aproximadamente entre los años 360 y 367) (3) y, por ello, a los estudios habituales de gramática, lectura y comentario de poetas e historiadores, filosofía, dialéctica y retórica, así como de declamación de *controversiae*, filosofía y retórica. Terminó de educarse en Tréveris y Aquilea, en

---

(1) Capítulos editados por Remo Giomini y M. Silvana Celentano, *C. Iulii Victoris Ars Rhetorica*, Leipzig, Teubner, 1980, 99-106 (reproducidos en G. Lopetegui Semperena et al. [eds.], *Antología de textos sobre retórica* (ss. IV-IX), Bilbao 2007, 449-454, y traducidos por M<sup>a</sup> T. Muñoz, *ibid.*, 212-222).

(2) Los estudios de P. Jay, «Sur la date de naissance de saint Jérôme», *REL* 51, 1973, 262-280, y A. D. Booth, «The Date of Jerome's Birth», *Phoenix* 33, 1979, 346-353, y «The Chronology of Jerome's Early Years», *Phoenix* 35, 1981, 237-259, sitúan la fecha de su nacimiento entre 345 y 347, si bien J.N.D. Kelly, *Jerome*, Londres 1998, esp. 337-339, la adelanta al año 331 (con más detalles biográficos de interés).

(3) Los humanistas atribuían a Donato (*praeceptor meus*, en *comm. in Eccl. 1*; cf. *adv. Ruf. 1*, 16) su refinada educación literaria (cf. E. F. Rice, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore - Londres 1985, 85).

Antioquía con Apolinar de Laodicea y Dídimo (entre 368-374) y en Constantinopla, donde culminó sus primeros encuentros con la teología y la lectura de los autores cristianos.

El *corpus* epistolar, que incluye cartas escritas entre los años 374 y 419/20, se descubre como un muy dinámico retrato del carácter de este vigoroso y siempre polémico autor, que afronta variados temas de muy diversos ámbitos y con diferentes registros, desde la teología y el debate religioso a la sátira social, pasando por la biografía, el elogio y la crítica literaria, entre otros asuntos. La intensa vida de Jerónimo, magnífico ejemplo de la movilidad y de los logros intelectuales que caracterizan a la sociedad cristiana de la Antigüedad tardía, no se esconde en este epistolario, reflejo de una crisis política, social, cultural y religiosa que es vivida con intensidad de forma individual, con una cierta predominancia de los planteamientos doctrinales y de los referidos a la comunidad, sin dejar de lado el vivo interés por aunar los intereses de *docere et delectare*, por lo que lo privado o personal pasa a segundo plano. El didactismo de las cartas, eco de una cierta revalorización del realismo en su época, tampoco oculta un carácter tan eminentemente literario que convierte a su autor en todo un personaje.

La práctica cotidiana del epistolario confirma el primer propósito de un Jerónimo consciente de lo privilegiado de su educación, esto es, responder de forma breve a una finalidad concreta (σκοπός) (4), desde pedir una copia que necesita (así, en *ep.* 10, 3.2 le solicita a Pablo de Concordia una copia de Aurelio Víctor) a convencer a Paulino de Nola para que se convierta en su patrón-discípulo (*ep.* 53) o dar instrucciones detalladas para la instrucción de las niñas cristianas (*ep.* 107 y 128). En una carta a Marcela explica cómo la intención primera que el autor persigue en su práctica cotidiana de escribir cartas sobre asuntos familiares puede verse a veces sublimada y sazónada con la «sal de la ciencia» (*ep.* 29, 1.1, año 384) (5).

Las últimas ediciones publican 154 cartas, 124 escritas por Jerónimo y 30 respuestas de importantes destinatarios y apócrifos, con un grupo de escritos más personales y otro integrado por cartas más «públicas», a modo de tratados. A estas últimas, que corroboran que cualquier argumento podía tratarse siempre que se vinculara a una persona o situación determinadas, el propio autor las denomina, según su tamaño o ambición, bien *libri* (*Vir. ill.* 135, sobre la recopilación de las cartas a Marcela, *ad Marcellam epistolarum liber*, y el *epistularum ad diversos liber*, antes de 393) u *opuscula* (*ep.* 125, 17.1), bien *brevis libellus*, *opusculum* y *scedulae* (los tres en *ep.* 60, 11.2-3, refiriéndose a *ep.* 52) o σπουδασματία (*ep.* 130, 19.5). El propio Jerónimo habría publicado antologías o breves selecciones de parte de sus cartas, que evidencian además su continua intención de rivalizar, en el campo literario, con sus adversarios (6).

---

(4) La carta también para Cicerón debe dar a conocer al destinatario aquello que éste ignora: *Illud, quod est epistulae proprium, ut is, ad quem scribitur, de iis rebus, quas ignorat, certior fiat, praetermittendum esse non puto* (*ad Q. fr.* 1, 13, 37).

(5) *Epistolare officium est de re familiari aut de cotidiana conversatione aliquid scribere, et quodammodo absentes inter se praesentes fieri, dum mutuo quid aut velint aut gestum sit nuntiant, licet interdum confabulationis tale convivium doctrinae quoque sale condiantur.*

(6) Demuestra esta pretensión, a partir del análisis de *ep.* 7, 3, René Martin, «L'alexandrinisme chrétien dans la *Correspondance* de saint Jérôme», en L. Nadjó - É. Gavoille (eds.), *Epistulae antiquae* I, Lovaina-París 2000, 129-140.

De hecho, la insistencia en la claridad y brevedad de la epístola (*claritas, brevitatis, perspicuitas*) coincide con los preceptos de los *grammatici* (desde Demetrio a Quintiliano [3, 3.8], también en Julio Víctor, para quien *in familiaribus litteris primo brevitatis observanda o lucem epistolis praefulgere oportet*), y de hecho cumplía diversos papeles, fundamentalmente evitar transiciones para cambiar de tema («... pasemos en seguida a lo demás, pues la brevedad de una carta no nos permite detenernos demasiado en cada punto»; «... pasemos a lo demás, pues mi discurso va empujado por la brevedad epistolar») (7), aunque luego algunas de sus cartas sean auténticas monografías de notable extensión. Una de las más relevantes, la carta 22 a Eustoquia, es un prolijo tratado sobre la virginidad, *De virginitate servanda* (8), mientras que la asimismo muy importante 57 *De optimo genere interpretandi*, dirigida al senador Pamaquio, ofrece su experimentada concepción de la tarea del traductor (9). Pero también abundan disquisiciones más breves sobre cuestiones bíblicas, como la carta escrita a Paulino de Nola (*ep.* 53, ca. 395/96), que presenta de forma sucinta las características principales de los Libros Santos, la dirigida a la virgen Principia (*ep.* 65, año 397), donde desarrolla un comentario al Salmo 44, o la remitida al presbítero Evángelo (*ep.* 73, año 398), en la que trata sobre la persona de Melquisedec.

Los *libri* tuvieron una gran repercusión, en especial los ya mencionados sobre la virginidad (*epp.* 22 a Eustoquia y 130 a Demetria) y la mejor manera de traducir (*ep.* 57), pero también los dedicados a la viudedad (*ep.* 54 a Furia), la vida monástica y cenobítica (*epp.* 22, 108 y 125), la resolución de diversos problemas concretos de crítica textual (*ep.* 106), la educación religiosa de las niñas (*epp.* 107 y 128), las pautas de la vida monástica (*ep.* 125 al joven Rústico) o la amplitud de la tradición literaria cristiana (*ep.* 70, ca. 397/398). Un pequeño grupo de *libri* lo conforma una serie de cartas biográficas y consolatorias, redactadas según las reglas de la *laudatio funebris* y dedicadas a hombres de iglesia como Bonoso (*ep.* 3), Nepociano (*ep.* 60 –*epitaphium*–) (10) y Lucino (*ep.* 75), pero sobre todo a mujeres piadosas ejemplares, como Lea (*ep.* 23), Blesila (*epp.* 38 y 39), Asela (*ep.* 24) (11), Fabiola (*ep.* 77), Marcela (*ep.* 127) y Paula (*ep.* 108

---

(7) *Curramus ad reliqua, neque enim epistulae patitur brevitatis diutius in singulis inmorari* (*ep.* 49, 4); *transeamus ad reliqua –epistolari enim brevitatis festinat oratio* (*ep.* 49, 17). El temor de extenderse demasiado también surge en sus comentarios de los libros de la Biblia, como en el de Isaías, donde la complejidad del asunto exige una amplitud ante la que pide perdón ante un seguro hastío (*fastidium lectionis*), o cuando pide perdón por lo larga que podría ser (*ep.* 133, 2, «... y otras muchas cosas que, si quisiera reunir acerca de las Sagradas Escrituras, excedería la medida, no ya de una carta, sino de un libro»).

(8) Una de las cartas más citadas y estudiadas, ha merecido una exhaustiva edición comentada a cargo de Neil Adkin, *Jerome on Virginitas: A Commentary on the Libellus de virginitate servanda* (*Letter 22*), Cambridge 2003.

(9) Cf. G. J. M. Bartelink, *Hieronymus, Liber de optimo genere interpretandi (Epistula 57): Ein Kommentar*, Leiden 1980; y Edoardo Bona (ed., trad. y notas), *La libertà del traduttore: l'epistola De optimo genere interpretandi di Gerolamo*, Acireale 2008.

(10) Véase el magnífico comentario de la epístola de H. D. Scourfield, *Consoling Heliodorus. A Commentary on Jerome, Letter 60*, Oxford 1993.

(11) Brevedad, biografía, encomio y didacticismo, características de la epístola jeronimiana: *Igitur Asellae nostrae vita breviter explicanda est, cui quaeso ne hanc epistulam legas –gravatur quippe laudibus suis–, sed potius quae adolescentulae sunt legere dignare, ut ad exemplum eius se instituentes conversationem illius perfectae vital normam arbitrentur*. «He, por tanto, de explicar brevemente la vida

–asimismo conocido como *epitaphium Paulae*– (12)). Consciente de la segura difusión de sus obras, tampoco es raro que el autor remita a otra de sus cartas e incluso a otro título (por ejemplo, *ep.* 140, 13.5, *quem pensum habeant* [expresiones como *vanitas vanitatum*, procedente del Eclesiastés] *in suo loco disserimus*).

Jerónimo busca casi sin excepción, con el ejemplo más cercano de Cipriano para la tradición de opúsculos epistolares en lengua latina, la difusión de asuntos clave doctrinales, con destinatarios directos relevantes en su mayoría, como los papas Dámaso, Inocente y Bonifacio, ilustres laicos recientemente convertidos como Paulino de Nola (13), antiguos amigos y rivales enconados como Rufino, intelectuales como el *orator* Magno o Teófilo de Antioquía, o casi discípulos más que aventajados como Agustín de Hipona (14), sin olvidar los grupos de mujeres de la más rancia aristocracia romana que, en el siglo IV, eran el principal motor de la difusión del Cristianismo (15). Con todo, siempre está presente una pretensión pedagógica y apologética, de modo que la mayor parte de las cartas de Jerónimo están destinadas claramente a un público más extenso de «estudiosos lectores» (*ep.* 126, 2.1), incluso cuando la justificación primera sea la respuesta a una cuestión planteada por un particular o la necesidad de consolar o recriminar.

El epistolario, por tanto, unas veces aborda temas eruditos, otras aspectos de conciencia; unas veces anima a sus amigos y la carta se convierte en consuelo, otras recuerda anécdotas y aspectos de su vida o de momentos pasados con amigos, con una viva recreación de los ambientes de Roma, Antioquía o Belén. Son muy características y frecuentes sus feroces críticas de los vicios de su época, cuando Jerónimo se muestra especialmente severo con los numerosos hombres de iglesia corruptos y entregados al lujo y al pecado, cuyos retratos le sirven para contraponer el ideal de la vida ascética y la renuncia a los falsos placeres del mundo y para enfrentarse y acusar a sus adversarios teológicos (16). Por todo esto las *Cartas* ofrecen, como adelantábamos, un retrato del controvertido carácter de Jerónimo y de una época, la del final de un Imperio, no menos complicada, entre los agitados tiempos que suceden a la muerte de Constantino (337) y

---

de nuestra Asela, a la que te ruego no leas esta carta, por ir cargada de sus elogios, sino dínate leerlas más bien a las jovencitas, para que, orientando su vida a ejemplo de ella, vean en ella el modelo de la vida perfecta» (*ep.* 24, 1.2).

(12) Cf. Andrew Cain, «Jerome's *Epitaphium Paulae*: Hagiography, Pilgrimage, and the Cult of Saint Paula», *Journal of Early Christian Studies* 18, 1, 2010, 105-139.

(13) Cf. Dennis Trout, *Paulinus of Nola. Life, Letters, and Poems*, Berkeley, Calif., 1999, *passim*.

(14) Así, le recomienda al joven obispo que enriquezca los almacenes de Roma con las nuevas cosechas de África (*ep.* 112, 22, *Tu qui iuvenis es [...] boceto populo et novis Africae frugibus Romana tecta locupleta*). Sobre su intercambio epistolar, Carolinne White, *The Correspondence (394-419) between Jerome and Augustine of Hippo*, Lewiston - Lampeter 1990 (textos y traducciones); y Jennifer Ebbeler, *Disciplining Christians: Correction and Community in Augustine's Letters*, Oxford - Nueva York 2009.

(15) Parte de la correspondencia de Jerónimo con estas mujeres privilegiadas ha sido estudiado por Patrick Laurence, *Jérôme et le nouveau modèle féminin. La conversion à la «vie parfaite»*, Paris 1997 (listado de las cartas en pp. 6-8).

(16) Ejemplo de ello es la carta sobre el «matrimonio espiritual», recientemente analizada por Andrew Cain, «Jerome's Epistula 117 on the *Subintroductae*: Satire, Apology, and Ascetic Propaganda in Gaul», *Augustinianum* 49, 2009, 119-143.



pocas décadas antes de la destitución de Rómulo Augústulo (476), último emperador romano de Occidente.

Dada la diversidad temática, el *corpus* epistolar jeronimiano se viene publicando de acuerdo con su cronología y lugar de composición, con una distinción en tres bloques:

1. Las cartas 1-17, en el desierto de Calcis a partir de 374, con la carta 18 como transición, quizá escrita en Constantinopla, de carácter familiar y con muchos ecos de las experiencias personales del desierto, claves para el resto de su vida, y de su inclinación apasionada por la literatura y la erudición ligada a la vida ascética y a la meditación. De la estancia en Antioquía de Jerónimo no hay cartas.
2. Las cartas 19-44, escritas durante la estancia en Roma, entre los años 382-385, con la epístola transicional 45, redactada durante el último viaje a Tierra Santa, son ya eminentemente didácticas y doctrinales, con decididos planteamientos más teóricos sobre, en particular, el conflicto que para los intelectuales cristianos suponía la recepción el legado de la cultura clásica grecolatina (17). En la famosísima carta de exhortación a la virginidad dirigida a Eustoquia, con el más famoso de los sueños de la Antigüedad tardía (*ep.* 22, 30), tras ser acusado de ciceroniano y de no ser cristiano, un desgraciado Jerónimo despierta de su pesadilla entre lágrimas y con el cuerpo magullado, insuperable ejemplo de la defensa de un nuevo modelo cultural (18); el mismo sueño es un recurso literario repleto de connotaciones paganas (lo que pronto denunció Rufino), que se amplía con un tono martirial propio de un relato hagiográfico (19).
3. El grueso de la correspondencia jeronimiana lo constituye, finalmente, el centenar de cartas, a menudo ascéticas y polémicas, escritas en Belén, entre 393 y el mismo año de la muerte de Jerónimo, esto es, 419/420 (notablemente más breves en la última época).

En cuanto a la organización y estructura de las cartas, faltan los encabezamientos de muchas de ellas (sobre todo en las dirigidas a mujeres), no transmitidos por los manuscritos. En muchos casos sí se respeta la norma general de una entrada o *salutatio* (20), donde se aclara expresamente el motivo concreto de la carta, casi siempre un

---

(17) Estudia con detalle la evolución del carácter de las cartas más personales, que oscilan siempre entre retoricismo y simplicidad, y la evolución de la factura epistolar en esta segunda fase Aline Canellis, «La lettre selon saint Jérôme ...», *Epistulae antiquae* II, Lovaina - París 2002, 311-332.

(18) De hecho, casi todas las obras de Cicerón son citadas o mencionadas por Jerónimo (cf. Harald Hagendahl, *Latin Fathers and the Classics*, Goteburgo 1958, 284), admirado abiertamente por ser, al menos, *rex oratorum et latinae linguae illustrator*, en *Hebraicae Quaestiones in Genesim, praef.*; junto con Demóstenes, ejemplos de oratoria: *ep.* 26, 14, 1; 29, 1, 3; 57, 13, 2; 84, 6, 1; 85, 1, 1; 99, 2, 1; 125, 12; 126, 2; 130, 6; 147, 5; *contra Ioann. Hieros.* 4; 12; *adv. Pelag.* 3, 16; *de vir. ill.*, prol.; *in Is.* 8; *in Ionam*; *in Nahum*; *in Galat.* 3; *praef. in lib. Is.*; *praef. in lib. Dan.*, etc.

(19) Cf. Patricia Cox Miller, *Los sueños en la Antigüedad tardía*, (ed. or. 1994, trad. esp. Madrid 2002), esp. cap. 8, «Jerónimo y sus sueños», 251-281 y 354-357 (notas); Jacqueline Amat, *Songes et visions. L'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris 1985, 217-224; y Brent D. Shaw, «Judicial Nightmares and Christian Memory», *JECS* 11, 4, 2003 1, 533-563.

(20) Sobre estas formulas de apertura, cf. Carol Dana Lanham, *Salutatio Formulas in Latin Letters to 1200: Syntax, Style, and Theory*, Munich 1978.

tema que interesa a remitente y destinatario, e incluso puede incluir la identidad de quien o ha traído la carta a la que se responde o va a entregar la que se está escribiendo. La parte central, de extensión muy variable, coincide a menudo con lo que hoy entendemos por tratado, con frecuentes digresiones y argumentaciones, pasajes narrativos y satíricos, entre los que se intercalan expresiones que subrayan la fe y el afecto compartidos (como *frater, soror, filius, filia, virgo Christi...*), el respeto a la jerarquía eclesiástica (*dominus, papa, reverentia tua, magnitudo tua ...*), o un simple vocativo (*mi Marcella*). El final (*subscriptio* o suscripción) se ajusta por lo general al tono del resto, con elementos habituales como la evocación de la amistad recíproca y con tendencia a reiterar el asunto planteado en el exordio (propósito de juntar el fin con el principio explícito en, por ejemplo, *ep. 130, 20, Finem iungo principio*) (21).

Son frecuentes las ocasiones en que el propio Jerónimo remite a los lectores a otras obras suyas («Sobre esta cuestión he hablado más detenidamente en mis comentarios sobre Mateo, por lo que al preguntar esto demuestras que tú [Algasia] no tienes esos volúmenes» [*ep. 121, 1.1*] (22)), incluidas cartas concretas, («Si tú lo tuvieses algún día [el grado sacerdotal], el libro escrito por mí para Nepociano [= *ep. 52*, año 394] te podrá enseñar cómo debes vivir en él» [*ep. 125, 8.2*, a Rústico, sobre la vida monástica, año 411] (23)) unas y otras siempre recomendadas con entusiasmo y a veces con falsa modestia («Yo, en mi humilde tugurio, con mis monjes, simples pecadores como yo, no me atrevo a establecer nada en temas de trascendencia», a Agustín de Hipona, *ep. 112, 5.2*, año 404). En ningún momento Jerónimo olvida que su público mantiene sus propias opiniones, incluso sobre él mismo: «temo mucho el juicio secreto de los lectores» (*ep. 79, 11.4*, frase final).

En la correspondencia fluye continuamente la rica personalidad de su autor, lo que se refleja en una notable variación en los registros lingüísticos, surgiendo a cada paso desde el más culto al muy familiar, sin evitarse el vocabulario técnico. Esta variedad, reconocida en su tiempo, es una evidencia por sí sola de que Jerónimo es consciente de que su público es más heterogéneo que los destinatarios «con nombre» de las cartas, por lo que utiliza, como Cicerón, diversos registros: «para la facilidad del lector, quiero valerme de la lengua vulgar» (rotunda afirmación a Fabiola, en *ep. 64, 11.2, volo pro legentis facilitate abuti sermone vulgato*). Se trata de primar un lenguaje que sea apto para la instrucción popular y para las interpretaciones tanto de los sabios como de los ignorantes (*ep. 53, 10.1*).

Esta pretensión apologética y didáctica supone que el autor se esfuerce expresamente por simplificar su estilo, «atendiendo a los lectores más sencillos» (*ep. 10, 3, ca. 377*), fiel además al proceder de su pese a todo siempre admirado Cicerón (24). Jerónimo, sobre todo en su correspondencia pero también en su versión latina de la

(21) Sólo presenta la despedida *vale* en una ocasión, *ep. 105, 5*, en una carta dirigida a san Agustín.

(22) *De hac quaestione in commentariis Matthei plenius diximus –unde apparet, quae haec interrogas, ipsa te volumnina non habere.*

(23) [*ordinem*] *si tenueris, quomodo tibi in eo vivendum sit, editus ad Nepotianum liber docere te poterit.*

(24) «[para el presente pasaje] basta una exposición sencilla y clara, que no busque la ostentación de los conocimientos a fuerza de acumular palabras, sino la comprensión del lector [*lectoris intelligen-*

Biblia, la divulgadísima *Vulgata*, lucha por un *sermo simplex* y *simplicia verba*, en lo que también coincidían teóricos de la epistolografía como Demetrio, defensores de un estilo sencillo pero no excesivamente coloquial, para reproducir los dichos de, por ejemplo, los apóstoles (*sermo rudis* en *ep.* 53, 4, también en el prefacio a su comentario a la epístola paulina a los Gálatas). En cualquier caso, insiste en varias ocasiones en que el discurso hay que pulirlo, porque si no resulta poco elegante (*ep.* 18 A, 16, en torno a 380). Son numerosas las evocaciones de sus propios esfuerzos para convertirse en el *vir trilinguis* erudito que es su seña de identidad más característica. Así, son muy realistas y espontáneos, por ejemplo, sus recuerdos de su inicial desprecio por el hebreo (*ep.* 125, 12.2, *quid ibi laboris insumpserim, quid sustinuerim difficultatis*) y la estridencia de sus sonidos (*ep.* 29, 7.2; también *in Galat.* 3, pr.) o de lo poco que le gustó el primer libro de Daniel, leído en el original, después de haber estudiado los agudos, exuberantes, graves y suaves tratados de Quintiliano y Cicerón, de Frontón y de Plinio, hasta tal punto que sólo gracias a los ánimos de su admirado Gregorio de Nazianzo, a quien conoció en Constantinopla hacia 380, continuó sus estudios en ese momento (*ep.* 125, 12.1) (25).

Jerónimo consigue que en sus textos fluyan, de manera más o menos natural, los neologismos cristianos. Así, por ejemplo, es el primero en emplear con la forma latinizada *monachus* (a partir del griego μοναχός, ‘solitario’) con el sentido de ‘cristiano que se ha retirado del mundo’, difundido desde Eusebio de Cesarea. Aunque es uno de los autores cristianos que mejor mantiene los moldes gramaticales clásicos y el sentido de la latinidad, en ocasiones introduce elementos populares para ser mejor entendido por un público que como autor pretende numeroso y variado y a la vez para lograr un efecto satírico (26).

Tertuliano, primer gran autor de la literatura latina cristiana, fue consciente de la exigencia de una lengua y, aún más, de un estilo nuevos para expresar con propiedad y originalidad todos los pensamientos nuevos del cristianismo primitivo. A la misma idea de transformación y renovación del latín literario se unieron, por ejemplo, Cipriano de Cartago y Lactancio, aunque el primero defendía una ruptura total con la tradición clásica, la misma que para el segundo debía prevalecer sobre el uso popular y vivo a que se inclinaba el llamado latín cristiano. Tras ellos, Jerónimo intentó conscientemente hacer una síntesis entre la lengua y el estilo clásicos y la lengua y el estilo que se iban perfilando como más propias de los nuevos tiempos, pretendiendo un equilibrio, sin duda difícil, sólo posible para una personalidad bien formada intelectualmente.

Para Jerónimo el hombre literato ideal ha de sobresalir por un manejo de las Escrituras al que necesariamente se sumarán dominio verbal, facilidad y versatili-

---

*tiam quaerere*» (*ep.* 140, 13.5), «estudiosos lectores» (*ep.* 126, 2.1), *ne fastidium legenti [sc. tibi] faciam* (*ep.* 125, 15.2).

(25) [...] *ut post Quintiliani acumina Ciceronisque fluvios gravitatemque Frontonis et lenitatem Plinii alphabetum [hebraicum] discerem, stridentia anhelantiaque verba meditarer.*

(26) Ejemplo del conocimiento de la tradición satírica y del dominio de sus recursos, en su ataque a Onaso, sacerdote tétrico y suspicaz, émulo del santo, se apoya en la autoridad de Persio 2, 37-38, para meterse con su nariz y su voz: *nasus non videatur in facie, sermo non sonet ad loquendum, atque ita formosus videri poteris et disertus* (*ep.* 40, 2.1, año 384).

dad, esto es, el encanto de la expresión (*venustas eloquii*, en *ep.* 53, 11): «Tú tienes un gran ingenio y el mueblaje infinito de la palabra: hablas no sólo con facilidad, sino también con pureza; la propia facilidad y la pureza están mezcladas con la prudencia. Si a esta prudencia se le añadiera el estudio y el conocimiento de la Biblia, yo vería cómo en poco tiempo conquistas la ciudadela de los maestros ...» (*ep.* 58, 11) (27). Curiosamente, y es prueba de la tensión entre la cultura clásica y la cristiana, el mismo Jerónimo considera en otros escritos de la misma época que la *venustas* hay que evitarla aunque se posea, porque es más propia de los herejes (lo que conlleva que su falta de valor en la Iglesia; cf. *ep.* 48, 4.3), de la misma manera que en algunos lugares reprocha a ciertos predicadores que hayan abandonado la simplicidad y limpieza del estilo de los apóstoles y la hayan infectado con las mentiras de la retórica, menos preocupados por instruir a los hombres que por atraer su favor y encantar los oídos del auditorio. Él, personalmente, dice preferir palabras sacadas prácticamente de la calle (28), que pueden ser utilizadas a veces con fines siempre cristianos (*ep.* 70, 2.5, «yo deseo que la sabiduría terrenal, por la belleza de su discurso y la belleza de sus miembros, pase de ser esclava y cautiva a ser israelita»). De la misma manera, justifica el empleo de los autores clásicos para que los cristianos ilustren mejor su propia doctrina (29), uso en él tan fecundo que sorprende especialmente al lector moderno, que halla a cada paso reminiscencias y citas paganas entremezcladas, como cuando Jerónimo opone a Moisés y al Buen Pastor con Roboam y Tarquinio (*ep.* 82, 3.3) o yuxtapone e incluso equipara al poeta Virgilio y al profeta Ismael (*ep.* 126, 2.2, *de quibus [barbaris] tuus dicit Vergilius ... et sancta scriptura de Ismahel*) (30).

En fin, Jerónimo revitaliza entre los siglos IV y V el género epistolar, que con él no pierde ni su carácter parcialmente íntimo ni su más abierta pretensión doctrinal y apologética, con una decidida preferencia por exhibir su vasta formación intelectual y exegetica. La obra literaria sirve para que el autor anime al intercambio cultural, para que éste «despierte de un sueño» y evoque en papel tantos recuerdos acumulados (así, ya en *ep.* 8, a Niceas de Aquilea, ca. 375-376, revisa la historia de la «necesidad del género epistolar», anterior incluso a la civilización escrita) (31) e, incluso, para alentar a los lectores, que alimentan el alma con la lectura mientras la comida se gana con esfuerzo físico, a la escritura y difusión de la cultura material (*ep.* 125, 11.4, ca. 409-410, *Texantur et lina capiendis piscibus, scribantur libri, ut et manus operetur cibum et animus lectione saturetur*) (32).

---

(27) La facilidad de palabra del futuro obispo de Nola es alabada también por Agustín en una carta poco posterior al mismo Paulino (*Aug. ep.* 27, 2).

(28) ... *verbis paene de trivio* (*in Gal.* 2, 15).

(29) En particular, en la carta 70. Cf. Hier. *in Abac.* 1, 2, 34, *quod ut significantius fiat, ponamus litteraturae quoque saecularis exempla*.

(30) En *ep.* 128, 4.3 y en su comentario *in Ps.* 93, 1, Jerónimo repite las mismas citas que completan este pasaje, anteponiendo la cristiana (*Gen.* 16, 12) a la virgiliana (*Aen.* 16, 1).

(31) *Ep.* 8.3 (peroratio): *Expergiscere, expergiscere, evigila de somno, praesta unam chartae scedulam caritati inter delicias patriae et communis quam habuimus peregrinationis aliquando suspiria*.

(32) Dado que la carta se dirige a un monje, Jerónimo se anticipa en un siglo a la recomendación más conocida de la Regla de San Benito, *ora et labora*.

Jerónimo, que siempre escribió consciente de que su obra, incluidas las epístolas, iba a permanecer a través de las generaciones (*ep.* 130, 19.5, año 414, *liber manet, homines praeterierunt*) (33), logró que ésta –en particular la epistolar– se leyera y copiara de forma extraordinaria tanto en la Edad Media y el Renacimiento, con admiradores, desde Casiodoro a Erasmo, que la comentan de forma admirada y admirable. Por ello la correspondencia ha perdurado en un gran número de manuscritos (los más antiguos del siglo VI, los más recientes del XVI, a menudo antologías en las que incorporaban escritos de Rufino), de los que no se hizo la colación y una edición crítica aceptable hasta el siglo XX. Anteriormente, las ediciones de Domenico Vallarsi en el siglo XVIII (Verona, 1734-1742 y Venecia, 1766-1772) fueron las que se reimprimieron en la *Patrología Latina* de Migne (1864). Isidor Hilberg publicó una nueva edición del epistolario, basándose en la colación de 139 manuscritos (*CSEL* 54-56, Viena-Leipzig, 1910, 1912 y 1918, reimpr. Viena 1996), que es la hoy día seguida por cuantos se asoman a la poderosa y aún vigente figura de Jerónimo de Estridón.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

### Introducciones a la figura, la obra y la pervivencia de San Jerónimo

- CAIN, A. – LÖSSL, J. (eds.), *Jerome of Stridon: his life, writings, and legacy*, Aldershot - Burlington, VT, 2009.
- CAVALLERA, F., *Saint Jérôme, sa vie et son oeuvre*, 2 vols., Lovaina-París 1922.
- CODOÑER, C., «Epistolografía latino-cristiana», *Veleia* 12, 1995, 257-266.
- DUVAL, Y.-M. (ed.), *Jérôme entre l'Occident et l'Orient. xvi centenaire du départ de saint Jérôme de Rome et de son installation à Bethléem. Actes du Colloque de Chantilly* (septembre 1986), Paris 1988.
- GOELZER, H., *Étude lexicographique et grammaticale de la latinité de S. Jérôme*, París 1984.
- HAGENDAHL, H., *Latin Fathers and the Classics. A Study on the Apologists, Jerome and other Christian Writers*, Goteburgo 1958, esp. 91-328.
- ID., «Jerome and the Latin Classics», *VigChr* 28, 1974, 216-227.
- KELLY, J.N.D., *Jerome: His Life, Writings and Controversies*, Londres 1998 [1978].
- KELLY, M. J., *Jerome. Life and Time as revealed in the writing of S. Jerome exclusive of his letters*, Washington 1944.
- PABEL, H. M., *Herculean Labours: Erasmus and the Editing of St. Jerome's Letters in the Renaissance*, Leiden 2008.
- REBENICH, S., *Jerome*, Londres-Nueva York 2002 [1996].
- RICE, E. F., *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore-Londres 1985.

---

(33) Sobre la tradición de este topos literario, Andrew Cain, «*Liber manet: Pliny, Ep.* 9.27.2 and Jerome, *Ep.* 130.19.5», *CQ*, NS, 58, 2008, 708-710.

### Introducciones a la correspondencia de san Jerónimo

- CAIN, A., *The Letters of Jerome: asceticism, biblical exegesis, and the construction of Christian authority in late antiquity*, Oxford 2009 (con extensa bibliografía actualizada).
- CANELIS, A., «La lettre selon saint Jérôme. L'épistolarité de la correspondance hiéronymienne», en L. Nadjo - E. Gavoille (eds.), *Epistulae Antiquae* II, Lovaina-París 2002, 311-332.
- CONRIG, B., *Hieronymus als Briefschreiber. Ein Beitrag zur spätantiken Epistolographie*, Tübinga 2001.
- LAURENCE, P., «L'épître 22 de Jérôme et son temps», en L. Nadjo - É. Gavoille (eds.), *Epistulae antiquae* I, Lovaina - París 2000, 63-83.
- WIESEN, D. S., *St. Jerome as a Satirist. A Study in Christian Latin Thought and Letters*, Ithaca, NY 1964.

### Ediciones y traducciones (34) de la correspondencia de san Jerónimo

- HILBERG, I. (edición crítica), *Sancti Hieronymi Epistulae*, I (I-LX), Viena-Leipzig 1910; II (LXXI-CXX), *ibid.* 1912; III (CXXI-CLIV), *ibid.* 1918; Kamptner, M. (ed.), vol. IV, *Epistularum indices et addenda*, Viena 1996 [reimpr. de la ed. original].
- COLA, S. (texto latino, traducción y notas), *Le lettere*, I (I-LII); II (LIII-LXXIX), Roma 1962; III (LXXX-CXVI), Roma 1963; IV (CXVII-CLIV + ÍNDICES de los 4 vols.), Roma 1964 [reimpr. 1997].
- LABOURT, J. (edición, traducción y notas), *Lettres*, I (I-XXII), París 1949; II (XXIII-LII), París 1951; III (LIII- LXX), París 1953; IV (LXXI-XCV), París 1954; V (XCVI-CIX), París 1955; VI (CX-CXX), París 1958; VII (CXXI-CXXX ), París 1961; VIII (CXXXI-CLXIV), París 1963.
- RUIZ BUENO, D. (introducción y traducción), *Cartas de San Jerónimo*, Madrid 1962 (I [I-LXXXIII]; II [LXXXIV-CLIV]).
- VALERO, J. B. (introducción y traducción), *San Jerónimo. Epistolario*, Madrid 1993-1995 (I [I-LXXXV]; II [LXXXVI-CLIV]).
- MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M<sup>a</sup> T. (introducción, selección, traducción, notas y comentario), *San Jerónimo, Epistolario (epp. 53, 70, 107 y 128)*, Madrid [Clásicos Linneo] 2009.
- SCHWIND, J. (ed.), *Index in Sancti Hieronymi epistulas*, Hildesheim 1994.

---

(34) Para un elenco de las diversas traducciones a lenguas modernas, cf. Giovanna Asdrubali Pentiti - Maria Carla Spadoni Cerroni (eds.), *Epistolari cristiani (secc. I-IV). Repertorio bibliografico II. Epistolari Latini (secc. IV-V)*, Roma 1990, 31-35.

# LA NOVELA ERÓTICA GRIEGA: *DAFNIS Y CLOE* DE LONGO (1)

ELENA REDONDO MOYANO

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

## 1. CONTEXTO CULTURAL

El género de la novela surgió y se desarrolló en ambientes literarios griegos entre los siglos I y IV d.C., cuando Grecia continental y todo el territorio helenizado a raíz de las conquistas de Alejandro Magno se encontraban bajo el dominio de Roma.

En esa época tuvo lugar un gran auge cultural, conocido como Segunda Sofística, porque se comparaba con la Primera Sofística que había tenido lugar en el siglo V a.C., el periodo de máximo esplendor de la cultura griega. La educación sobre la que se asentaba este auge cultural se hallaba bajo el dominio de la Retórica, disciplina con la que, en principio, se pretendía enseñar a componer y recitar discursos, pero que, a lo largo de los siglos, se había ido estructurando en un vasto *corpus* que acabó por convertirse en un método de enseñanza de las letras. Una parte esencial de esta metodología consistía en el estudio de las obras más relevantes del pasado como la epopeya, con especial predilección por Homero; el teatro ateniense de época clásica, tanto la tragedia como la comedia; y la historiografía, particularmente Tucídides. Todas estas obras habían sido ya reconocidas en esta época como «clásicas», es decir, como dignas de ser conservadas para la posteridad por las cualidades que las adornaban. Esta consideración las convertía en obras dignas de «imitación», *mímesis*, concepto éste propio de la poética del momento, según el cual estas obras eran el referente para cualquier composición literaria (2), incluyendo en esta idea el dialecto en que estaban escritas, el ático de los siglos V y IV a.C.

Este renacimiento cultural de lo griego se produce fundamentalmente en las ciudades de Asia Menor, las cuales conocieron en esta época un importante auge económico. Estas ciudades, conscientes de su poder en la parte oriental del Imperio, promocionaron un ideal de vida propio, una *paideía* griega, como seña de identidad dentro del vasto imperio romano, en el que tantas razas y culturas convivían. El apoyo que algunos emperadores le prestaron, entre ellos Adriano o Marco Aurelio (3), dotó a este movimiento

---

(1) Este trabajo ha sido realizado dentro del Grupo de Investigación GIU-07-26.

(2) Cf. Reardon, 1971, 7.

(3) Sobre el filohelenismo de Adriano, cf. Lalanne, 2006, 37-38; por otro lado, Marco Aurelio valoró tanto la cultura griega y su vehículo de expresión, el griego, que escribió sus *Meditaciones* en esta lengua.

filohelena de un gran prestigio, alcanzando su momento de máximo esplendor en los siglos II-III.

En este contexto cultural surgió y se desarrolló la novela, un género que, como en la actualidad, tuvo desde sus orígenes tipos muy diferentes (4). Uno de los mejor representados en los ejemplares que se conservan es la novela de amor, al que pertenece la obra de Longo que lleva por título *Relatos pastoriles* o *Dafnis y Cloe*. Las novelas del grupo «de amor» o «de amor y aventuras», como otras veces se les denomina, constituyen un tipo bien delimitado porque todas tienen un mismo esquema compositivo: una pareja heterosexual de adolescentes, pertenecientes ambos a las clases altas de la sociedad filohelena que habita las ciudades orientales del Imperio, se conoce y entre ellos surge un amor mutuo, que les une entre sí con una pasión similar y simétrica (5). Pero, por distintas causas, se ven alejados de su ciudad de origen y, por tanto, de la protección que su clase social les proporciona en ella, de manera que se ven obligados a soportar una serie de experiencias dolorosas, al final de la cuales se reúnen de nuevo y regresan a sus lugares de origen, donde se consuma felizmente su unión. La repetición de este esquema compositivo ha llevado a interpretarlas, desde el ámbito de la antropología (6), como la expresión literaria de un rito de pasaje al grupo de las personas adultas, no sólo en cuanto a la edad, sino también en cuanto al estatus social: las «aventuras» son interpretadas como la trasposición al ámbito literario de las dificultades que deben experimentar los jóvenes antes de ser incluidos en la clase de los adultos aristócratas y de gozar de las prerrogativas sociales que éstos tienen. Las novelas, por tanto, muestran el proceso mediante el cual los jóvenes se convierten en adultos de pleno derecho. Siendo ésta su finalidad, los protagonistas son siempre muy jóvenes, es decir, se encuentran en la edad en la que se afianzan los roles sociales, en cuanto a género (el papel del hombre y de la mujer en la sociedad) y en cuanto a clase social (la de los aristócratas).

El hecho de que las heroínas de las novelas se enamoren y expresen su amor diferencia estas obras del resto de la literatura anterior, como la Comedia Nueva, en la que las convenciones del género impedían que las muchachas libres expresaran su pasión amorosa, de manera que aparecían únicamente como objeto de deseo de los varones; sólo las no ciudadanas o las mujeres marginales, como las cortesanas, podían aparecer en escena asumiendo un rol activo en el amor, pero, entonces, rara vez su relación amorosa acababa en matrimonio. O como la elegía romana, donde se representan relaciones entre una pareja madura para la que no se considera el matrimonio. O como el mimo y la poesía pastoral, en las que se presentan concepciones del amor que no suelen contem-

---

(4) Ruiz Montero, 2006, 7-9, distingue entre: A) novela de amor, de la que forman parte los fragmentos de *Nino*, los de *Metíoco* y *Parténope*, los de *Sesóncosis*, *Calíroe* de Caritón de Afrodisias, las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso, los *Relatos pastoriles* o *Dafnis y Cloe* de Longo, las *Babiloníacas* de Jámblico, *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio y las *Etiópicas* de Heliodoro; B) novela cómico-paródica o satírica, con los fragmentos de *Yolao*, de las *Fenicíacas* de Loliano y las novelas del *Asno* (*Las Metamorfosis* de Lucio de Patras) y *Lucio* o *El asno*; C) La novela epistolar, con las colecciones de cartas y las *Cartas de Quirón de Heraclea*; D) la novela biográfica, con la *Vida de Alejandro de Macedonia*, la *Vida de Esopo* y la *Vida del filósofo Segundo*; y E) la novela entre la utopía y la ciencia ficción, con los *Relatos increíbles de allende Tule* de Antonio Diógenes o *Relatos verídicos* de Luciano de Samosata.

(5) Esta pasión simétrica es el objeto de análisis del primer capítulo del libro de Konstan, 1994.

(6) Cf. García Gual, 1992 y Lalanne, 2006.



plar la simetría o, por último, como los géneros literarios elevados, la épica y la tragedia, en los que el amor tiende ser considerado como una debilidad inapropiada al viril carácter del héroe (7).

## 2. DAFNIS Y CLOE

2.1. El esquema compositivo que acabamos de describir se realiza de manera diferente en las distintas novelas, de manera que quedan de ese modo individualizadas. En concreto, hemos llamado a la novela de Longo en el título de esta exposición «erótica» y ello merece una explicación, ya que, según lo que acabamos de decir, pertenece al grupo de novelas «de amor», es decir, de las que tratan de asuntos relacionados con Eros, de manera que todas son, en ese sentido, «eróticas». La novela de Longo es además «erótica» porque da una visión del enamoramiento y del amor, pero no sólo del amor idealizado, como las demás novelas, sino también de algunos aspectos físicos y sexuales, cuya aparición es mínima en el resto de las novelas del mismo tipo (8). Y esto es posible precisamente porque Longo sitúa la acción en un ambiente rural, alejado de las convenciones de la ciudad, donde ese tipo de manifestaciones resultan más naturales por la estrecha vinculación de los protagonistas con los animales y el campo: efectivamente, Dafnis y Cloe, habitan en un escenario que imita los ambientes idealizados que aparecen en la poesía bucólica (9). Son pastores que mantienen los rebaños de una de las fincas rústicas que los más poderosos de la época imperial poseían en los alrededores de las ciudades y utilizaban tanto para su explotación agropecuaria, como para disfrutar de la naturaleza, alejándose de las preocupaciones de la vida urbana. Este tipo de paisajes idealizados eran, sin duda, muy del gusto de la época, ya que aparecen no sólo en la literatura, sino también en las pinturas de la época: así lo reflejan algunas de las pinturas pompeyanas conservadas, pertenecientes a los últimos años del siglo I de nuestra era (10).

---

(7) Cf. Konstan, 1994, 10-11.

(8) Para la valoración de este aspecto de la novela, cf. Hunter, 2003, 375-376.

(9) La poesía bucólica surgió en la época helenística con Teócrito (finales siglo IV-III a.C.), autor de unos *Idilios*, poemas de breve extensión en los que se representa una naturaleza idealizada, poblada de pastores también idealizados: cf. García Teijeiro & Molinos Tejada, 1986, 29. La función comunicativa del género cambió, no obstante, a lo largo de los siglos: si Teócrito se basaba en la experiencia real y dibujaba desde una distancia irónica la simplicidad de la vida de los pastores para una audiencia ciudadana que los contemplaría desde un punto de vista de superioridad, durante la época helenística el modo de vida de estos pastores fue visto con connotaciones positivas, como contrapartida a una realidad urbana que no satisfacía. Esta apreciación positiva es la que atraería la atención de Longo y le llevaría a imitarla en su novela. Por lo demás, coincidía con actitudes y comportamientos propios de la época, según los cuales la representación del mundo real se hace de un modo muy idealizado, tal como aparece en el *Euboico* de Dión de Prusa (comienzos del siglo II), en el que la dimensión real y la literaria confluyen en una pintura idílica del mundo rural, cuyos habitantes tienen una existencia armoniosa y feliz dentro del marco de su soledad y simplicidad, de manera que constituyen el paradigma del modo de vida autosuficiente. También en las cartas de Alcifrón se describe un mundo rural similar, que se contempla como una continuación del urbano, en tanto que permitía disfrutes diferentes dentro de la escala de valores urbanos, que no son nunca cuestionados, cf. Effe, 1999, 198-199.

(10) Cf. Lavagne, Balanda, Uribe Echeverría, 2001.

Precisamente una de estas pinturas aparece mencionada en el comienzo de la obra de Longo, en una parte estructural propia de esta novela, un «preámbulo» (11) en el que el autor (12), en primera persona, narra que cuando se encontraba de caza en la isla de Lesbos (13), en un hermoso lugar (14), contempló una hermosa pintura llena de episodios amorosos, que hizo nacer en él el deseo de narrarlos mediante palabras (15) y que, de esta manera, escribió este libro, que es una «ofrenda a Eros, a las Ninfas y a Pan» (16), es decir, al dios del Amor y a las divinidades que poblaban, en el ámbito de la mitología, los paisajes que se dibujan en la novela (17). En este prólogo, además de señalarse el tema, se aprecia que la técnica narrativa elegida por Longo es la del autor omnisciente.

---

(11) Sobre la factura retórica de este bello preámbulo, cf. Imbert, 2006, 326-328.

(12) Longo escribe este preámbulo en primera persona, pero no da ningún dato particular sobre su persona. El hecho de que sitúe la acción en Lesbos, cerca de Mitilene, donde se encuentra documentado el cognomen «Longus» para una familia aristocrática (Ruiz Montero, 2006, 103) ha llevado a suponer que fue romano y que habitó en esta isla. Sin embargo, muchos griegos de la época imperial tenían nombres romanos (Hunter, 2003, 368). Por otro lado, las descripciones que Longo hace de la isla de Lesbos responden al estilo retórico en boga en la época, de manera que los datos que aporta no son lo correctos y precisos que se esperaría de un oriundo y el hecho de que necesite a alguien del lugar para que le explique las escenas que aparecen en el cuadro sugiere que no era un habitante de Lesbos (Hunter, 2003, 368). Por otro lado, en esta novela se utiliza un griego culto y muy trabajado (Bernardi, 1992, 27-30; Ruiz Montero, 2006, 115), se describe un ambiente exclusivamente griego y se citan continuamente autores canonizados de la literatura griega, desde Homero hasta Menandro; además, es evidente que su autor conocía bien la literatura bucólica, tanto griega (la obra de Teócrito), como latina (las *Bucólicas* Virgilio). Todo ello indica que Longo, ya fuera griego, ya fuera latino, debe ser incluido en el grupo de filohelenos educados en la retórica dentro del movimiento cultural de la Segunda Sofística y, concretamente, en los momentos de mayor esplendor de este movimiento: efectivamente, hay acuerdo unánime entre los estudiosos al situar esta obra en la segunda mitad del siglo II, cuando el imperio estaba en manos de Marco Aurelio (161-180 d. C.) o de Cómodo (180-192 d. C.), teniendo en cuenta razones de estilo y la «atmósfera» que en ella se respira (Hunter, 2003, 369).

(13) De Lesbos eran Safo y Alceo, dos grandes poetas líricos del siglo VII: ambos compusieron poemas amorosos, especialmente la primera: la mención de esta isla traía, sin duda, a la memoria del lector culto esos poemas amorosos y la convertía en un escenario ideal para una historia de amor. Por otro lado, de Lesbos era el vino más famoso de la Antigüedad, y Dioniso, el dios del vino y del teatro, juega un importante papel en esta novela, por su relación con las fiestas de vendimia que aparecen en ella y por estar incluido en el nombre del padre auténtico de Dafnis, Dionisófanos o «Dionisio se aparece». La relación entre Eros y Dioniso queda evidente en mosaicos de la época imperial en que aparecen juntos.

(14) Este paisaje idílico (*locus amoenus*) tiene su primer precedente en el jardín de Alcínoo que se dibuja en la *Odisea* (7.104ss) y aparece también en el *Fedro* Platón, obra en la que se busca definir al amor, con un Sócrates «cautivo de las Ninfas» (*nymphóleptos*). Es un motivo muy del gusto de la época, tal como se observa en la literatura y en la pintura. Hunter, 2003, 381, resalta las concomitancias entre la obra de Platón y la de Longo: el desconocimiento del nombre y la naturaleza del amor que se da en este último sugiere una analogía entre el aprendizaje del deseo sexual y la búsqueda filosófica de la verdad que se da en Platón, si bien en Longo es posible apreciar un tono irónico y toques de humor.

(15) El paralelismo entre estas dos manifestaciones artísticas era un tópico desde la época clásica griega, que fue enunciado ya por Simónides (V a.C.) y recogido más tarde por Horacio (65-8 a.C.): *ut pintura poiesis*. En la obra de Longo se ha observado que los episodios se superponen como cuadros (Ruiz Montero, 2006, 113) y representan escenas independientes en las que se puede «ver» a los dos enamorados juntos o por separado (Hunter, 2003, 371).

(16) Las traducciones de esta novela las tomamos de M. Brioso, 1982.

(17) Las Ninfas y Pan son divinidades que representan a los espíritus de la naturaleza y que habitan sus campos, bosques y aguas. En particular, Pan, que suele representarse adornado con alguna

## 2.2. Los tópicos de la novela y la trama de *Dafnis y Cloe*

La trama de *Dafnis y Cloe* se desarrolla siguiendo un parámetro cronológico lineal, en consonancia con la vida campestre, condicionada por la sucesión de las estaciones (18). La discrepancia que existía entre los protagonistas de la poesía bucólica, que eran pastores, es decir, miembros de las clases sociales más bajas, y los de la novela, que pertenecen invariablemente a las clases altas de la sociedad, se resuelve haciendo a Dafnis y Cloe pastores, pero descendientes de familias acaudaladas de la ciudad de Mitilene, las cuales los abandonaron al poco de nacer, exponiéndolos (19) en la finca donde transcurre la acción, perteneciente a un rico aristócrata de Mitilene de nombre Dionisófanes. Tras ser expuestos, lograron sobrevivir porque fueron amamantados por una cabra, Dafnis, y por una oveja, Cloe. Este modo de supervivencia, es decir, la alimentación de una persona por parte de un animal, es conocido en la tradición literaria como un recurso excepcional para salvar a seres divinos, como Zeus, que fue amamantado por una cabra, o a seres humanos de especial relevancia político-social, como fueron Rómulo y Remo, quienes sobrevivieron también gracias a la leche de un animal. Este expediente literario es el que se aplica a Dafnis y Cloe y es un signo de lo elevado de su cuna, por un lado, y de la especial protección de la que gozan en función de este origen (20), por otro. Tras esta inicial supervivencia, ambos fueron encontrados por sendos esclavos pastores, junto con objetos que delataban que procedían de una familia rica: estos objetos servirán para que en el futuro puedan ser reconocidos por quienes los abandonaron (21). En contraste con los padres biológicos de los niños, habitantes de la ciudad que

---

planta en forma de corona (generalmente de pino), es dios de los pastores y los rebaños, como manifiesta su propio aspecto: como los animales ovinos, tiene cuernos, cuerpo velludo y las patas de un macho cabrío en lugar de miembros inferiores; como los pastores, utiliza un cayado y lleva una siringa o zampoña. Como parte de la naturaleza, encarna la fertilidad que a ésta caracteriza, manifestada, en su caso, en una gran fuerza sexual, que le lleva a perseguir continuamente a jóvenes de ambos sexos (muchachos o ninfas) que tienen contacto con él.

(18) Esta forma de narración basada en las estaciones no es de herencia bucólica, pero sí retórica: cf. Teón (118, Spengel), Hermógenes (22, Rabe), Aftonio (37, Spengel) y Nicolao (68, Spengel) dentro del ejercicio de la descripción. Para la traducción de estos autores, cf. Reche Martínez, 1991 (Teón, Hermógenes, Aftonio) y Redondo Moyano, 2007 (Nicolao).

(19) La exposición consistía en el abandono del recién nacido cuando no se le aceptaba por el jefe de la familia como miembro de la misma. En la práctica, era un infanticidio. Según las fuentes antiguas este infanticidio se practicaba con una cierta asiduidad, si hemos de tener en cuenta las historias míticas (p. e., la de Edipo) y diversas leyes (Leyes de Gortina 3, 45-48) o recomendaciones en autores como Platón (*República*, 460c), cf. Picazo Gurina, 2008, 82-83.

(20) Así lo interpreta en la novela Driante, el padre adoptivo de Cloe (3.32.1).

(21) El niño, Dafnis, sobrevivió envuelto en una «mantilla» de púrpura, un color que utilizaban en su indumentaria las clases más elevadas; esta mantilla tenía prendido un broche de oro, material noble, que sólo estaba al alcance de los más adinerados; por último, se dejó a su lado una espadita con empuñadura de marfil, otro material de lujo que sólo podía proceder de una casa rica. Una espadita similar se documenta en la leyenda de Teseo (Calímaco, fr. 236 Pf.) y los tres objetos, tanto la mantilla, como el broche y la espada, se utilizaban en las obras teatrales, tanto en tragedias, (Eurípides, *Ión* 1412ss.), como, particularmente, en la Comedia Nueva (cf., por ejemplo, Menandro, *Tonsurada* 822) con la misma función de facilitar el reconocimiento de niños expuestos. Reconocimiento y boda son dos motivos frecuentes en la Comedia Nueva que se dan también en esta novela; en Menandro (*Díscolo*) concurren además Pan, Eros y las Ninfas, personajes míticos que aparecen también en Longo.

pasaban por una mala situación económica, estos esclavos pastores acogieron a los recién nacidos y les dieron unos nombres relacionados con la tradición bucólica: Dafnis era el nombre de un semidiós siciliano que se documenta en el ciclo bucólico (22): su padre suele ser Hermes, dios de los rebaños, y de una ninfa, que fue quien se encargó de educarlo, junto con sus hijas, en el arte del pastoreo y de la música. Por otro lado, los padres de la niña la llamaron Cloe, un vocablo parlante, que significa «hierba tierna y verde»; a su vez, como epíteto, Cloe se aplicaba a la diosa Demeter, de quien dependían las cosechas (23).

Dafnis y Cloe se crían, por tanto, como hijos de pastores esclavos en una finca rústica, si bien su aspecto era bien diferente de quienes les rodeaban: Longo lo expresa diciendo que los dos niños fueron creciendo con una belleza «en nada rústica» (1.7.1). Se respeta, de este modo, uno de los tópicos constantes en la novela de amor y aventuras y en la literatura seria de la época imperial, que consiste en atribuir una gran belleza física a los miembros de las clases altas de los que se busca hacer un retrato moralmente bueno: aunque se trata claramente de un lugar común de la literatura muy relacionado con las descripciones retóricas que se enseñaban en las escuelas (24), no por ello dejaría de tener su inspiración en la realidad: efectivamente, frente a la dura vida que, en general, tenían los esclavos, los nobles vivían en unas condiciones mucho más favorables, por lo que su imagen física sería, agradable y muy cuidada. Longo no omite, por otro lado, el mencionar otro de los rasgos que distinguían a la clase alta de la época, la educación, que era sólo accesible a las clases más elevadas: sin dar detalles al respecto, deja constancia de que tanto los padres adoptivos de Dafnis, como los de Cloe, concedores, como eran, del elevado origen de los niños que criaban, y sabedores, por tanto, de que podían aspirar en el futuro a una vida muy diferente de la que ellos podían proporcionarles, les procuraron el aprendizaje de las letras y, en general, de «todo cuanto de bueno la vida del campo permitía» (1.8.1).

Dafnis y Cloe, que suelen apacentar juntos sus rebaños, cuando llegan a la adolescencia (25), 13 años ella y 15 él, se enamoran mutuamente, como es tópico en las novelas.

---

(22) Como tal personaje mítico aparece en los *Idilios* I, V, VII y VIII de Teócrito. Como nombre de pastor se encuentra en VI, VIII y XXVII.

(23) Otros nombres que aparecen en la novela y son también de tradición bucólica son Títiro y Amarilis o Filetas; por otro lado, muchos de los nombres que aparecen en Longo son parlantes y están relacionados con la naturaleza, como es el caso de los padres adoptivos de Cloe, Nape o «Valle» y Driante (nombre relacionado con «Encina»), o de la madre adoptiva de Dafnis, Mírtale, que deriva de «Mirto».

(24) Cf. Redondo Moyano, 2007b. Las descripciones de todo tipo que aparecen en esta novela son tan abundantes que hacen que en ella predomine sobre todo el estilo indirecto (76%): cf. Ruiz Montero, 2006, 114.

(25) Dafnis es un *meirákion*, Cloe es una *kóre* o una *párthenos*. Lalanne, 2006, 81-85, constata que en la novela de Longo aparecen representados y de una manera equilibrada, los cinco grupos de edad que se encuentran en las novelas griegas: los niños (*paîs*), los adolescentes (*meirákion*, *kóre*, *párthenos*), los jóvenes (*neániskos*, *néos*, *kóre*, *párthenos*), los adultos (*anér*, *gúne*) y los viejos (*présbus*, *presbútes*). Entre los varones, como se puede apreciar, hay denominaciones más variadas que entre las mujeres: además de los citados, para ellos existe el *éphebos*, que parece definir una manera de vida entre los jóvenes (los que habitan una ciudad, que acuden al gimnasio, el lugar de reunión de las clases aris-

Primero lo hace Cloe, cuando ve a Dafnis desnudo, mientras se da un baño. Pero enseguida se enamora de ella también él, cuando, tras un juego que consiste en concurso de discursos de corte típicamente retórico, en el que Dafnis defiende que es más bello que el vaquero Dorcón, Cloe le besa para premiarlo como ganador. La convivencia entre los dos adolescentes que posibilita el ambiente rústico en que se desarrolla la acción –ya que en las ciudades las niñas y las mujeres sólo salían a la calle en contadas ocasiones, casi siempre relacionadas con el culto a los dioses (26)-, hace que no se dé en esta novela el amor a primera vista y mutuo, típico de otras novelas (como las de Caritón de Afrodiasias, Jenofonte de Éfeso y Heliodoro), en las que las protagonistas ven a su futuro amado en una de las escasas ocasiones en que salen a la calle (27). Cloe y Dafnis sienten, por tanto, un sentimiento nuevo el uno con respecto al otro, un sentimiento que desconocen, al que no saben ni siquiera nombrar, tal como lo expresan en sendos (28) monólogos: Cloe, 1.14.1: «Ahora estoy enferma, pero ignoro cuál sea mi mal (cf. Platón, *Fedro* 255d). Tengo una dolencia y no sufro herida alguna. Estoy llena de pena y ninguna oveja se me ha muerto. Me abrasso y estoy sentada en plena sombra...»; Dafnis, 1.18: «Qué efecto es éste que me produce un beso de Cloe? ... se me escapa el resuello, se me sale el corazón a saltos, se me derrite el alma ...». En estos monólogos la experiencia del enamoramiento se describe, como en el resto de las novelas, como una enfermedad que no se sabe cómo curar (29).

Junto al enamoramiento, otro tópico de las novelas es el viaje: los jóvenes enamorados, solos o acompañados el uno del otro o de otras personas, parten de su ciudad de origen y recorren diversas regiones de la mitad oriental del Imperio. Es en el transcurso de ese viaje cuando los protagonistas sufren una serie de pruebas que acarrearán la transformación de su personalidad que les llevará a la madurez. Sin embargo, en la tradición bucólica no existen viajes, sino que los pastores desempeñan su oficio siempre en el mismo lugar. También los pastores de Longo habitan siempre los mismos parajes, los alrededores de la ciudad de Mitilene, donde se ocupan de sus animales. Esta circunstancia parece evitarles el exilio y el desamparo que padecen otros protagonistas de la novela, pero, sin embargo, no podemos olvidar que Dafnis y Cloe, que han sido, desde el comienzo de la novela, alejados de la clase social que por nacimiento les correspondía,

---

toeráticas y, por tanto, de socialización de hombres jóvenes en contacto con los adultos, cf. Lalanne, 2006, 74. Por otro lado, *kóre* o *párthenos* se utilizaba para chicas jóvenes que todavía no se habían casado y que estaban en edad de hacerlo; además, *kóre* puede aplicarse a muchachas casadas (como Calíroo y Antia, las protagonistas de las novelas de Caritón de Afrodiasias y de Jenofonte de Éfeso, respectivamente), hasta el momento de tener el primer hijo, momento en que pasaban a ser *gúne*. Entre *kóre* y *párthenos* se aprecia alguna diferencia de estatus social (Cloe es *kóre* cuando es pastora, pero *párthenos* cuando puede aspirar a un matrimonio aristocrático) y religioso (es un término que aparece en marcos de fiestas religiosas), cf. Lalanne, 2006, 77-78.

(26) Sobre la reclusión de las mujeres, cf. Picazo Gurina, 2008, 86-89.

(27) Esta convivencia se da también en la novela de Aquiles Tacio, en la que los protagonistas son primos y se enamoran cuando la muchacha acude a refugiarse en casa de él porque su ciudad de origen, Bizancio, está asolada por una guerra.

(28) Es destacable que las descripciones del descubrimiento del amor por parte de los dos protagonistas se formulan siempre en paralelo, manifestando el autor su voluntad de construir esa «simetría» entre los dos que Konstan (1994) estudia.

(29) Esta concepción del amor como una enfermedad es un tópico de la poesía relacionada con Eros ya desde Safo (VII a.C.).

y de la ciudad, único lugar en que existía la civilización, crecen como esclavos y, por tanto, sufren ese desamparo desde el mismo momento de su nacimiento, ya que han de enfrentarse a los peligros que les acechan por pertenecer a esa clase social (30).

En la tipología de las pruebas a las que tienen que hacer frente los protagonistas de las novelas se observa una evolución: si en la primera novela, la de Caritón de Afrodisias del siglo I, la protagonista femenina, Calíroe, tiene que enfrentarse al deseo amoroso que provoca en importantes personajes, a los que ella no desea por fidelidad a su esposo; y el protagonista masculino, Quéreas, sufre pruebas relacionadas con el dolor físico y el entrenamiento militar, participando en una guerra, de manera que sus ámbitos de educación en las pruebas están separados en función de su sexo (31), en las siguientes novelas estos ámbitos dejan de ser estancos y los protagonistas masculinos tienen que soportar también asaltos amorosos no deseados, mientras que las protagonistas femeninas se ven sometidas a penalidades físicas, reservadas en la primera novela a los varones.

La novela de Longo es un desarrollo de distintas pruebas, que tienen en este autor una característica particular: por un lado, su rápida resolución; por otro, una resolución que no busca la verosimilitud (32), sino que, con cierta frecuencia, es atribuida a causas sobrenaturales o que rozan lo sobrenatural: es éste un mecanismo literario bien conocido, porque se daba ya en las obras dramáticas clásicas, en las que se conoce con el nombre de *deus ex machina*, debido que la resolución del conflicto venía por la intervención de una divinidad, que aparecía en el escenario colgada de un artefacto mecánico, la *machina*. Por otro, las pruebas sirven como escenario en el que se expone el ideario amoroso que se presenta como modélico, delimitando con gran claridad el papel que a cada sexo le corresponde dentro de la relación de pareja (33).

La primera prueba que tiene que superar Cloe es el deseo de Dorcón de hacerla suya. Dorcón es un boyero, un joven (*meirakískos*) «al que apuntaba ya la barba y que sabía de las obras y de los nombres del amor» (1.15.1), es decir, alguien con la edad y el conocimiento de Eros del que carecen todavía los dos protagonistas de la novela. El episodio que narra su amor por Cloe sirve para conocer los dos procedimientos mediante los cuales un varón podía hacer de una mujer su esposa: «(Dorcón) resolvió conseguirla con regalos o a la fuerza» (1.15.1). Primero intentó el primer procedimiento, y ofreció al padre de la muchacha, Driante, regalos diversos, además de prometerle una importante dote, si se la concedía en matrimonio (34). Pero Driante, que sabía que su hija adoptiva podía aspirar a un matrimonio mejor, rechazó la propuesta de Dorcón, de

---

(30) Lalanne, 2006, 116-117.

(31) Esta separación seguía la tradicional división de roles sociales según el sexo que fue formulada por Loraux, 1981.

(32) En este aspecto, Longo es similar a Jenofonte, que presenta numerosos peligros que se resuelven con gran rapidez y falta de credibilidad.

(33) Para la dimensión pedagógica de la novela en general y de la de Longo en particular, cf. Imbert, 1992, 321-336.

(34) Dorcón era un boyero o vaquero y, por tanto, tenía un estatus superior al de Dafnis, que era cabrero: cf. Donato (s. IV), *Vida de Virgilio* 49, donde se aclara que dentro del género bucólico los cabreros eran el grado social más bajo, seguido de los pastores de ovejas y de los vaqueros, que ocupaban el superior. La dote que Dorcón ofrece a Driante estaba constituida por una yunta con dos bueyes de

manera que éste recurrió, entonces, al segundo procedimiento, el de raptarla. Se disfrazó, para acercársele sin levantar sospechas, de lobo, pero resultó malherido por los perros que acompañaban al rebaño de la muchacha (1.20ss): su asalto se resuelve, por tanto, de una manera rápida, sin daños para Cloe y con un cierto toque de humor (35).

La experiencia amorosa entre los dos adolescentes se describe como una parte más de la eclosión de la naturaleza que se produce cuando llega la estación estival. Y es especialmente en el mágico momento de las mediodías del verano (36) cuando Dafnis y Cloe, como los propios campos y otros animales, se abrasan de amor. El novelista se detiene en narrar los diversos juegos amorosos de la pareja, que, sin embargo, nunca a llega a hacer el amor.

Efectivamente, forma parte del ideario de la novela, en general, la defensa de una moral de contención sexual. En el caso de las mujeres, la contención sexual hasta el matrimonio era una imposición propia de todas las épocas, en tanto que debían reservarse para ser madres de los hijos de su esposo (37). Pero en la novela esta concepción de la sexualidad se extiende también a los protagonistas varones, enlazando con el sentido de autodominio heredado de los filósofos clásicos a través de diversas escuelas, como la neoplatónica y la estoica. Los novelistas recurren a diversos expedientes, todos ellos bastante inverosímiles, para preservar la virginidad de las jóvenes protagonistas de las novelas, cuando se encuentran en el espacio desprotegido de los viajes. Esta misma inverosimilitud se da también el caso de Longo: los dos pastores, que viven junto a sus rebaños y ven cómo éstos se aparean, son, sin embargo, incapaces de encontrar el modo de hacer el amor (38) debido a su inexperiencia.

Esta insistencia en la virginidad antes del matrimonio, que es un tópico presente en todas las novelas, se ha interpretado (39) dentro del marco socio-político del momento

---

labranza, cuatro colmenas, cincuenta plantones de manzanos, una piel de toro para hacerse zapatos y un ternero destetado cada año.

(35) Effe, 1999, 191, destaca la suavidad con que se resuelve este ataque, comparándolo con otros que sufren las demás heroínas de las novelas; ello se debe a que Dorcón no es un elemento extraño, sino que forma parte del mundo bucólico de Dafnis y Cloe.

(36) El mediodía es la hora mágica del día, durante la cual se producían también las epifanías de los dioses (Cf. Calímaco, Himno V, *El baño de Palas*: la diosa Atenea se aparece también a esta hora para darse un baño junto a su amiga Cariclo). Por otro lado, ya desde Hesíodo (*Trabajos y Días*, 586ss), el verano es la época en la que el deseo sexual de las mujeres es más fuerte.

(37) Cf. Picazo Gurina, 2008, 66: La separación entre los sexos y la reclusión de las muchachas no casadas atestiguan la importancia de la virginidad femenina antes del matrimonio. Pero, si la mujer enviudaba, y estaba en edad de tener hijos, nada impedía que hiciera un segundo buen matrimonio. No se valoraba la «pureza» sexual femenina por sí misma, sino en tanto que garantizara la legitimidad de los hijos que tuviera con su esposo y, por tanto, el honor de éste.

(38) Cf. 2.11ss.: «Sentados en un tronco de encina muy juntos y degustando el deleite de los besos, insaciablemente apuraban el placer. Y sus abrazos abrían el camino a sus bocas apretadas. En la presión de estos abrazos, una vez que Dafnis con mayor violencia la atrae hacia sí, Cloe viene a reclinarse de costado. También él en pos del beso la acompaña, deslizándose hasta el suelo, y así ... se estuvieron acostados largo rato, como si los unieran ligaduras. Pero, como su ciencia ahí acababa y, a su juicio, éste era el colmo del disfrute amoroso, gastaron sin provecho la mayor parte del día, se separaron y, llenos de rencor contra la noche, se llevaron de vuelta sus rebaños.»

(39) Cf. Lalanne, 2006, 277-279.

como sigue: si existe este tipo de literatura, es porque existe un público al que va dirigida, un público que comulgaría con la ideología que aquí se propone. Dado que los protagonistas son invariablemente nobles, es lógico suponer que las novelas estaban dirigidas a un público perteneciente a las clases elevadas de la sociedad de las ciudades orientales, precisamente a un público educado a la griega, ya que podía leer estas obras escritas en griego que imitaba el ático clásico y en las que se dibujaba un mundo exclusivamente griego, que dejaba de lado conscientemente la realidad de la dominación romana. Estas clases sociales, conscientes de que su existencia y el dominio que ejercían sólo se mantendría si se conservaba también su cultura, serían las destinatarias de las novelas. De ahí que se defiende en ellas el matrimonio como vínculo entre esas clases y se incorpore a la tradicional fidelidad exigida a las mujeres la de los varones, como seña distintiva de su pertenencia a este grupo particular de la sociedad. Mediante estos matrimonios entre nobles helenizantes, estas élites buscaban mantener la pureza de la descendencia en el plano físico y en el cultural, como medio de preservar su clase y sus privilegios sociales. No se trata, por tanto, de la mera defensa de un amor espiritual e idealista, como a veces se ha interpretado, sino de incidir en la realidad de un modo muy práctico, como era el asegurar el mantenimiento de la aristocracia tradicional local y de formación griega frente a los nuevos ricos (*homines novi*) que iban accediendo a las clases elevadas de estas ciudades. La defensa del matrimonio que se observa en la novela sería el reflejo de lo que era prácticamente una obligación, que se imponían los notables helenizantes para conservar su poder y su patrimonio cultural, sin permitir que se introdujeran en él otro tipo de idearios que podían debilitar su poder. En apoyo de esta interpretación está el hecho, narrado por Estrabón (64 a. C.-19/24 d.C.) (40), de la práctica inexistencia de un pueblo mixto griego-bárbaro.

El viaje que realizan los protagonistas de las novelas suele ser por mar. En Longo no hay viaje, pero el mar forma parte del escenario en el que se desarrolla la acción y de él procede la primera prueba para Dafnis. No podemos olvidar que Lesbos es una isla, de manera que permitía la inclusión de algunos de los motivos típicos del viaje ligados con la presencia del mar. Es el caso de los piratas tirios, que aparecen cuando llega el otoño en las costas cercanas a Mitilene donde Dafnis y Cloe apacientan sus rebaños. Estos piratas roban cuanto encuentran a su alcance: vinos, grano, miel, vacas y, también, raptan al propio Dafnis, que es conducido a su barco como una mercancía más (1.28.2). El muchacho pide socorro desesperadamente y es muy de destacar que sea la propia Cloe, quien logra salvarlo: tañendo la siringe de Dorcón logra que las vacas capturadas salten todas de la nave por la misma borda, haciendo que vuelque la embarcación; todos caen al agua y Dafnis logra salvarse nadando entre esos animales. Los dos adolescentes dan gracias a las Ninfas, sus protectoras, por haber librado a Dafnis de este rapto y, a continuación, se bañan en el venero que está cerca de la cueva, en una escena de intimidad que sólo es posible encontrar en esta novela. Dafnis sufre terribles dolores amorosos al ver a Cloe desnuda.

Como se puede apreciar en estas primeras pruebas que se narran en el Libro I, cuando Dafnis y Cloe comienzan su relación amorosa, se encuentran en una situación

---

(40) *Geografía* XIV.5.25.



muy similar a pesar de su distinto sexo: no se advierten diferencias de comportamiento ni en el trabajo, ni en el plano amoroso. Ambos apacientan sus rebaños; ambos se enamoran, y lo hace primero Cloe –siguiendo, por cierto, pautas de maduración sexual que son habituales entre los adolescentes-. Ambos son, por tanto, activos en el plano de la relación amorosa y de la acción en sí; es más, es Cloe la que salva a Dafnis en la primera prueba a la que el adolescente se ve sometido, y lo hace con la siringa, instrumento del dios Pan, propio de los pastores varones. Los roles sociales masculinos y femeninos están, por tanto, sin delimitar. El resto de la novela es, precisamente, la escenificación de esa diferenciación, diferenciación que se va organizando en torno a las diferentes pruebas que los adolescentes deben sufrir y en la exposición de la concepción del Amor, que tiene lugar por medio de personajes diversos.

Uno de ellos es Filetas (41), un pastor retirado que interviene en la fiesta que se organiza durante el otoño para celebrar la vendimia. Este personaje refiere que en el huerto que cuida, ha visto a mediodía un niño con alas y dardos –Eros- el cual, por un lado, le ha recordado los amores vividos en su juventud y, por otro, le ha declarado ser ahora pastor de Dafnis y Cloe. Filetas tiene la función de explicar a los adolescentes quién es este niño, es decir, de dar nombre a la experiencia que ellos están experimentando, y de hacerles conocedores de su poder, así como de los remedios que existen para calmar la desazón que produce: el amor-enfermedad que sólo se cura con besos, abrazos y acostándose juntos con los cuerpos desnudos (2.7.7). Los pastores ponen en práctica sus enseñanzas, pero, como es convencional en el género, los jóvenes sólo son capaces de poner en práctica los primeros (42).

La siguiente prueba tiene su origen también en el mar: unos jóvenes adinerados de Metimna (2.12), que habían organizado una excursión lúdica para divertirse pescando y cazando en las costas de la isla (43), fondean su nave en la zona donde Dafnis pastorea a sus cabras. Éstas muerden los juncos con los que la nave estaba atada y la corriente se la lleva hasta alta mar. Los metimneses señalan entonces a Dafnis, el dueño de los animales, como responsable de la acción y lo someten a torturas diversas (2.14: «le dieron de golpes, lo desnudaron, y uno incluso, echando mano de una trailla, le retorció los brazos para atarlo»). Sin embargo, los demás campesinos les plantaron cara y se resolvió dilucidar el conflicto por medio de un juicio en el que se estableciera de quién era la responsabilidad. El juicio una escena típica de las novelas que está en estricta relación con la formación retórica que recibían las clases letradas: se ponía así en práctica, también en el relato de ficción, las enseñanzas recibidas para la composición de discursos según la preceptiva oratoria. Preside el enfrentamiento verbal como juez el anciano Filetas, que declara inocente a Dafnis. Sin embargo, los jóvenes ricos de Metimna, indignados con el veredicto, una vez en su ciudad, acusan a los de Mitilene de haberles inju-

---

(41) Filetas fue un poeta de Cos al que imitó Propercio, el compositor de elegías romano: aunque su obra no se conserva, pudo escribir obras de ambiente bucólico: cf. Konstan, 1994, 83 y n. 53.

(42) La idea de Zeitlin 1990, 449, que propone que los remedios de Filetas suponen sólo un estadio preliminar a la consumación fálica, parece poco verosímil, ya que Dafnis y Cloe ven aparearse a los animales de su rebaño y más adelante se indica expresamente la frustración que les causa su inexperiencia (3.14.1-5).

(43) Cf. n. 9 (Alcifrón) sobre la actitud con la que estos jóvenes veían el mundo rural.

riado y robado su barco y sus caudales. Y los metimnenses deciden (44) entonces declarar la guerra sin heraldo, es decir, sin declaración formal del inicio de las hostilidades y, por tanto, por sorpresa y sin cuartel.

La guerra, otro de los elementos tópicos de las novelas (45), aparece de este modo también en la novela de Longo, si bien su función es diferente de la otras: no se trata aquí de exaltar al protagonista, convirtiéndolo en un caudillo exitoso, como sucede con Quéreas en la novela de Caritón de Afrodiasias y con Teágenes en la de Heliodoro, ya que el estatus de pastor de Dafnis, impide cualquier dignificación de este tipo: sin embargo, en la medida del marco propuesto, Dafnis resulta ser el héroe de este episodio. Efectivamente, divisó las naves enemigas y su incursión en tierra cuando se encontraba en el bosque recogiendo follaje para sus corderos, pero pudo refugiarse en el tronco hueco de un haya reseca. En cambio Cloe, que estaba con los rebaños más cerca de la costa, aunque se refugió en la cueva de las Ninfas -un lugar sagrado y por tanto, inviolable- fue raptada por los asaltantes («se llevaron (a sus naves) tanto sus rebaños como a ella misma, como una cabra o una oveja más, golpeándola con mimbres» 2.20.3). Los asaltantes no sólo no respetaron el lugar sagrado, sino que, además, colmaron de injurias a las estatuas de las diosas, haciéndose acreedores de su castigo, de manera que, cuando Dafnis pide ayuda a estas divinidades, ellas, en forma de sueños -la forma de comunicación entre dioses y hombres más frecuente en las novelas-, le prometen que se la concederán y cumplen su palabra por medio del dios Pan, quien, obrando auténticos portentos (*deus ex machina*), logra liberar a Cloe ya embarcada.

En contraste con la actitud de los metimnenses, Dafnis, Cloe y sus vecinos organizan una fiesta de acción de gracias al dios que los ha salvado, en la que se toca música de siringa, se danza y se cuentan relatos. Aparece en su transcurso otro de los elementos que caracterizan a esta novela: el uso de los relatos mitológicos como ilustración y ejemplo de la teoría amorosa que se defiende en ella (46). En el transcurso de la fiesta en honor de Pan el padre adoptivo de Dafnis, Lamón, cuenta el mito de Siringa, que era una hermosa pastora de dulce voz. Pan se enamoró de ella, pero ella, despreciando su figura mixta, mezcla de ser humano y cabrúno, lo rechazó. Pan recurrió al segundo procedimiento que ya conocemos para adueñarse de ella: conseguirla por la fuerza. Siringa escapó a su persecución y se ocultó en una ciénaga entre cañas, donde desapareció, convertida, gracias a sus hermanas las Ninfas, en la planta que la ocultaba. Pan, encolerizado por su desaparición, cortó las cañas y al no encontrarla, imaginó lo sucedido y, uniéndose con cera cañas desiguales, al igual que desigual fue el amor entre ellos

---

(44) Como se puede observar, el novelista describe un mundo de ciudades-estado como las de la época clásica.

(45) Lalanne, 2006, 125, apunta el particular estatus de la guerra, que aparece en todas las novelas. Sin duda, los enfrentamientos bélicos eran importantes en el imaginario de los griegos que vivían bajo el Imperio, aunque la *Pax romana* había procurado otros recursos para que las ciudades dirimieran sus continuos conflictos. En la novela de Longo las hostilidades bélicas que se describen evocan un episodio del libro III de la obra de Tucídides (3.35-50: el asunto de Lesbos) y es a la manera de Tucídides que Longo las relata.

(46) Ya Platón, en su *Fedro*, utiliza un mito para contar o enseñar una verdad. Por otro lado, en los *Ejercicios preparatorios* de Teón (72, Spengel) se define el mito como un «relato ficticio que representa (*eikonízon*) una verdad».

(2.34.3), las convirtió en el instrumento que lleva su nombre (47). La siringe representa en el imaginario pastoril al instrumento de dominación pánica -y masculina- sobre la mujer. Sólo los varones que conocen el amor, como Filetas, pueden tañer un ejemplar grande, del que logran arrancar tanto melodías guerreras, como otras más delicadas. Este relato, que formaba parte del acerbo cultural griego tradicional, es representado en el marco de la fiesta de acción de gracias a Pan mediante la danza, y es significativo que Dafnis represente al dios Pan y Cloe a Siringa. La interpretación de ambos es tan perfecta que Filetas, cuando acaba, le regala a Dafnis su gran siringa de adulto, de manera que él abandona en la cueva de las Ninfas el pequeño instrumento que hasta entonces había tenido, aceptando, de este modo, el paso a adulto que la comunidad le reconocía por su heroica salvación de Cloe. Se representa así, a lo largo del Libro II que acabamos de comentar, la ascunción, por parte de ambos jóvenes, de los diferentes roles que les corresponderían como adultos: Dafnis el activo, Cloe el pasivo (48). No obstante, el amor mutuo y exclusivo entre la pareja que la novela defiende como ideal lleva a hacer una diferenciación sustancial entre Dafnis y Pan: el muchacho, tras la representación, jura que él sólo amaré y vivirá con Cloe (2.39.5), actitud que contrasta con las numerosas vivencias eróticas del dios.

En el libro III se escenifica la separación de los jóvenes enamorados. Dado que en esta novela no hay desplazamientos, este distanciamiento lo causa el invierno, estación que paraliza la actividad que comparten, ya que no es posible sacar a los animales a pastar. Durante esta estación las gentes se recluyen en sus casas y los enamorados la viven con más dolor que si hubiera una guerra («Pero el invierno a Dafnis y a Cloe se les antoja más doloroso que la guerra» 3.3.1). Esta nueva circunstancia es aprovechada también por el novelista para exponer los distintos roles que les corresponden a ambos jóvenes en función de su sexo: mientras Cloe queda recluida en su casa, donde su madre no la deja nunca sola y la entrena para su futuro rol de esposa («la acompañaba de continuo la que pasaba por su madre, enseñándola a cardar lana y a manejar el huso y hablándole de bodas», 3.4.5), Dafnis toma de nuevo un papel activo y, mediante la excusa de cazar pájaros, se acerca a la casa de la muchacha. Es invitado a comer ese día y a quedarse por la noche: en estas escenas, se hace evidente la estricta separación entre sexos que existía en las casas griegas: Cloe duerme con su madre, Dafnis con el padre de la muchacha (3.9). El amor entre los jóvenes sólo se expresa de manera absolutamente oculta a los demás: Cloe besa el recipiente de bebida que le sirve a él antes de pasárselo y le transmite, de este modo, un beso furtivo, que él le devuelve del mismo modo (3.8).

---

(47) Este episodio de Pan y Siringe es tomado por Winkler, 1989, 117, como expresión de la importancia de la violación y la violencia en las actitudes sexuales griegas; de hecho, para este autor la novela de Longo revela que incluso la naturaleza parece aprobar las penosas convenciones de una sociedad falocéntrica en la que los machos ostentan el poder.

(48) Estos mismos roles son los que se aprecian también en la narración sobre la paloma torcaz (1.27), que fue también una hermosa vaquera que amaba el canto. Pero entró en rivalidad con un muchacho también vaquero y cantarín como ella: puesto que su voz era más potente, como varón que era, superó en el canto a la muchacha, hechizando, además, a ocho de sus vacas que fueron tras él. Abrumada por la pérdida de sus animales y derrotada en sus canciones, la muchacha suplica a los dioses que la conviertan en ave, estado desde el cual sigue con su arrullo, denunciando su infortunio.

Con el fin del invierno acaba también su separación ya que los jóvenes vuelven a sus actividades de pastoreo y a las manifestaciones de su amor, si bien con los mismos límites que en la primavera-verano anterior. Sin embargo, se observa un cambio sutil: Dafnis está especialmente inflamado de deseo (3.13.3), a la vez que empieza a sentir su ignorancia en cuestiones sexuales como una carencia específica suya, y esta conciencia le causa un gran dolor (3.14.5). Esta apreciación le surge en comparación con la naturaleza, con los animales de su rebaño, en el que ve que son siempre los machos quienes llevan la iniciativa en el acto del amor y que no tienen ninguna vacilación; pero a la vez se refleja una situación real de la época, en la que el mayor conocimiento sexual se entendía que debía estar en el miembro masculino de la pareja, en consonancia con la permisiva moral sexual que existía con respecto a los varones: de hecho, mientras a la mujer se le exigía fidelidad, el varón, soltero o casado, tenía pocas restricciones: prostitutas, concubinas y esclavas podían ser suyas sin ningún reproche social.

Este aspecto de la instrucción sexual de Dafnis se salva en la novela gracias a un personaje nuevo, Licenion, una joven vecina que procedía de la ciudad y que estaba casada con un hombre de una cierta riqueza y mucho mayor que ella en edad. Esta mujer había seguido por casualidad el juego amoroso de Dafnis y Cloe y, como le gustaba el muchacho y podía percibir su desazón, decidió acostarse con él (3.15.3), de modo que, por un lado, satisfacía sus deseos y, por otro, ayudaba a la pareja (49). Licenion juega en la novela el mismo papel que Filetas, al revelar otro aspecto del amor, en este caso, del amor físico. Dafnis aprende su lección como atento alumno con la única intención de practicarla luego con Cloe; sin embargo, de nuevo, el ideario de virginidad de la mujer observado rígidamente para las protagonistas de la novela le impide hacerlo: esta vez el novelista lo explica por el temor que sintió al oír la narración que le hace Licenion de lo que le ocurrirá a Cloe cuando hagan el amor por primera vez (50).

Este episodio sirve para que Dafnis adquiriera un conocimiento mayor en el tema amoroso pero, a la vez, le dota de la responsabilidad sobre la pareja, que él administra decidiendo que no hará el amor con Cloe: son grados de madurez que ella no alcanza y que la van situando en un segundo plano en la relación. Paulatinamente, Dafnis aparece como más sabio que ella, incluso en temas que debían ser del dominio común, como sucede con el episodio del eco: uno de los días en que estaban juntos, oyen el eco que produce en la costa un barco de pescadores. Es la primera vez que Cloe se percata del fenómeno, mientras que Dafnis lo conoce bien y es capaz de explicarlo añadiendo el relato mítico que lo ilustra, la historia de Eco (3.23.1ss.), una Ninfa, si bien mortal por-

---

(49) Effe, 1999, 191 y 202, hace notar el contraste entre el comportamiento erótico en el ámbito urbano, basado en la intriga y la seducción, así como en el placer fuera del matrimonio, que en la novela está representado por Licenion, y el rural, representado por los ingenuos Dafnis y Cloe.

(50) Konstan, 1994, 54, remarca la diferencia que establece Longo entre sexo y amor: Licenion no siente amor (*éros*) por Dafnis, sino deseo (*epithumía*), no trata de mantener a Dafnis para sí, ni de interferir en el amor entre Cloe y él, de manera que su *affair* con Dafnis no compromete la fidelidad de aquél. También Cloe tiene un secreto que no cuenta a Dafnis, el beso (1.29.3) que el vaquero Dorcón le suplicó que le diera: ella se lo concedió por agradecimiento, pero no por amor.

que su padre era un humano (51). Eco creció entre estas diosas, que la enseñaron a tocar diversos instrumentos musicales y el arte del canto. Cuando llegó la edad del matrimonio, Eco «por amor a su doncella, rehuía a todos los varones, tanto hombres como dioses». Sucedió entonces que el dios Pan, celoso de sus dotes musicales, irritado por no lograr su hermosura y llevado por el rencor infundió un arrebatado de locura en los pastores y cabreros, los cuales la despedazaron como lobos y esparcieron sus miembros por toda la Tierra. Ésta cubrió con su manto estos restos y, con ellos, desapareció su música, pero, por decisión de las Ninfas, se deja escapar de ellos sólo la voz que Eco poseía, una voz que todo lo imita, como antaño era capaz de hacer la propia Eco. Esta fábula, como la de Siringa que ya hemos referido, advierte del peligro que corren las muchachas que se niegan a acceder al deseo erótico masculino, un deseo violento, que aparece encarnado en esta novela por el dios pastoril Pan (en otros relatos mitológicos por Apolo, Zeus o Dioniso): se trata de una joven virgen que es raptada o perseguida por un dios, al que rechaza, pagando por ello con su propia destrucción: en un caso (Siringe) es metamorfoseada, es decir, desaparece de la faz de la tierra para convertirse en otra cosa; en otro (Eco) es despedazada y sólo queda de ella una voz de otros (52).

En el transcurso de este segundo verano, los padres de Cloe, que desconocen su relación con Dafnis, comienzan a pensar en casarla, precisamente para evitar que fuera raptada por cualquiera de los pastores del lugar. Dafnis se consume porque él no tiene el suficiente dinero como para ofrecerles una buena dote. Pero las Ninfas se le aparecen en sueños y le indican (*deus ex machina*) dónde hay un tesoro (una bolsa de 3.000 dracmas, la riqueza de los jóvenes de Metimna, que se encuentra en la playa, al lado del cadáver de un delfín: cf. 3.27). Con él pide a Cloe en matrimonio y su petición es aceptada. Parecería, entonces, que todos los obstáculos quedaban apartados, pero es entonces el padre del muchacho quien decide aplazar la boda hasta otoño, con el pretexto de que entonces llegará el señor de los campos (Dionisófanes), que es quien debe autorizar la boda, pero, en realidad, porque mantiene la esperanza de que su hijo pueda hacer una boda más favorable. Los enamorados aceptan con alegría el permiso para su próxima unión y el libro tercero finaliza con un galanteo amoroso de Dafnis hacia Cloe, en el que él muestra ya las artes del seductor.

El libro IV y último, en el que está contenido el final feliz preceptivo en la novela, reserva todavía algunas pruebas. Un nuevo pretendiente de Cloe, el «arrogante» boyero Lampis, consciente de que si el amo, cuya llegada estaba anunciada para la próxima vendimia, daba su consentimiento para que la muchacha se casase, la perdería para siempre, intenta desprestigiar al padre de Dafnis, Lamón, destrozando el hermoso jardín que cuidaba con mimo para solaz del amo. Por suerte, el hijo de éste, Ástilo, llega antes que su padre y promete ayuda al desconsolado Lamón y a su familia, atribuyendo el destrozo a sus propios caballos. Este nuevo personaje, beneficioso en principio, trae

---

(51) Hunter, 2003, 381ss, apunta que Longo utiliza en su novela los dos modos de acceder al conocimiento, el *múthos* y el *lógos*: Filetas y Licenion pertenecen al plano del *lógos*, ya que aportan conocimientos «científicos» sobre el amor y, por ello, tienen la categoría de *praeceptor*. Esta misma categoría adquiere también Dafnis gracias a sus lecciones, pero no así Cloe, que permanece todavía en el plano del conocimiento mítico, único lenguaje con el que el pastor se dirige a ella mediante el mito de Eco.

(52) Cloe es comparada con Eco en 3.11.1 por las rápidas réplicas que ella daba a Dafnis.

consigo a la vez un nuevo obstáculo para la pareja: viene acompañado de un parásito, el eunuco Gnatón, que se enamora de Dafnis. Se plantea así en esta novela la relación homosexual, de amplia tradición en la literatura griega. Lo relevante en ella es el absoluto rechazo de este tipo de amor, que en otras novelas es contemplado de manera más permisiva, si bien nunca es refrendado por los novelistas con el final feliz propio de las relaciones heterosexuales que se publicitan como modélicas. Este rechazo se expresa, primero, en la negativa descripción tanto física como moral de Gnatón («ducho en yantar y emborracharse y, tras la borrachera, en fornicar, y que no era más que mandíbula y panza y lo de debajo de la panza» 4.11 (53)), y, después, en el rechazo del propio Dafnis. Gnatón, que no se resignaba a perderlo, expuso su sufrimiento amoroso a Ástilo y éste, compadecido de él, obtuvo de su padre el permiso para que Dafnis fuera llevado a la ciudad a su servicio y al de los amores de Gnatón. Sin embargo, cuando esta noticia llega a oídos del padre adoptivo de Dafnis, para salvarle de ese destino (54), decide revelar cómo encontró a Dafnis ante Dionisófanos y su esposa. Aunque en principio los amos piensan que se trata de una treta para que no perder a su hijo, enseguida la distinción natural del muchacho les hace albergar sospechas («¿no era francamente increíble que de tal anciano y de una madre tan vulgar hubiera resultado un hijo tan apuesto?» 4.20.2) y, al ver las prendas de reconocimiento, comprenden que es hijo suyo. El reconocimiento, además de ser, como ya hemos visto, un motivo literario frecuente, es una forma de ritual de agregación al grupo (55), que aparece no sólo en Longo sino también en Heliodoro. Efectivamente, una vez reconocido, Dafnis se pone una magnífica vestimenta (4.23.2), que resulta ser el signo visible de su agregación a la clase aristocrática.

Tras conocer el nuevo estatus de Dafnis, Cloe llora alejada de él, suponiendo que el muchacho ha olvidado sus votos y que su boda ya no tendrá lugar: ante esta separación supuestamente definitiva, la joven pastora manifiesta el habitual deseo de muerte de las heroínas de la novela en tal situación («Ha encontrado, tal vez, al lado de su madre sirvientas que valen más que yo. ¡Vaya en buena hora! Pero yo no seguiré viviendo.» 4.27.2) Es significativo que Cloe no dé ni un solo paso para acercarse a él. Es un signo evidente de que ha adoptado totalmente el papel pasivo en la relación de pareja, el que corresponde a su sexo. Activo, en cambio, se muestra entonces Lampis, quien, pensando que Cloe ya no sería esposa de Dafnis, la rapta acompañado de una cuadrilla de compinches. El rapto y la consiguiente separación de la pareja es un motivo habitual en las demás novelas, si bien en ésta se resuelve con una gran rapidez, porque Gnatón, deseoso de alcanzar el perdón de quien era ahora su nuevo amo, se acerca a la alquería de Lampis y, moliendo a palos a los labriegos, rescata a la muchacha y se la entrega a Dafnis (56).

---

(53) Cf. Hesíodo, *Teogonía* 26 y *Antología Palatina* 9.367 (Luciano). El parásito Gnatón es un personaje familiar en la Comedia Nueva, pero en ella no suele tener tendencias homosexuales, cf. Konstan, 1994, 18. En la novela de Longo representa los excesos del lujo urbano y la perversión del erotismo; Dafnis lo rechaza por comparación con el mundo natural, representado por los animales, cf. Effe, 1999, 202.

(54) «Pero no puedo permitir que se convierta en un juguete de las borracheras de Gnatón, que se empeña en llevarlo a Mitilene para que haga un oficio de mujeres» 4.19.5.

(55) Cf. Lalanne, 2006, 119.

(56) Dafnis se queda paralizado ante la noticia del rapto de Cloe y es incapaz de acudir en su búsqueda por respeto a sus padres, a los que no ha contado todavía su amor por la muchacha. Una parálisis similar sufre Quéreas en la novela de Caritón de Afrodiasias cuando Calíroeo desaparece. Konstan,

Es entonces cuando también los padres adoptivos Cloe deciden revelar que es una niña expuesta y muestran los objetos de reconocimiento, los cuales, junto con su belleza, se consideran una clara prueba de que la muchacha no pertenece a la familia de esclavos que la han criado. Éstos piden a sus amos busquen a sus verdaderos padres y Clearista, la madre de Dafnis, toma a la muchacha bajo su protección y procede a vestirla, como había hecho con Dafnis, con unas ropas apropiadas a su nuevo estatus, aceptándola como esposa de su hijo (57). El paralelismo buscado por Longo en estas dos escenas de reconocimiento es obvio.

La incorporación de los dos jóvenes a la aristocracia se refrenda en la ciudad, a la que todos acuden, ya que sólo en ella esa agregación se hacía pública y, por tanto, válida socialmente. En Mitilene los jóvenes reciben las habituales muestras de admiración por parte de todos los ciudadanos («La ciudad entera estaba encaprichada con el muchacho y la doncella; se colmaba de bendiciones ya la boda y se hacían votos porque también se le descubriera a la joven un linaje digno de su belleza» 4.33.4), un signo, como en otras novelas, del refrendo de la masa a los jóvenes que protagonizan sus novelas. En la ciudad, en un banquete en el que Dionisófanos expone ante los notables de Mitilene los objetos que Cloe traía al ser abandonada, la muchacha es reconocida por uno de los asistentes, Megacles, que hace llamar a su esposa Rode. Lo esperable sería que Cloe fuera entonces reintegrada a su hogar, junto con sus padres biológicos. Sin embargo, Dafnis ya se ha constituido en su dueño, *kúrios*, y es él quien decide qué se debe hacer: «Y se quedaron (los padres de Cloe) a dormir allí (en casa de Dionisófanos), pues Dafnis juró que no dejaría a Cloe en manos de nadie, ni siquiera de su propio padre» (4.36.3). En realidad, la voz de Cloe se ha dejado de escuchar en la novela desde su llanto antes de que Lampis la raptara: se hace evidente, de este modo, que su destino está en manos de Dafnis, el único protagonista de la acción.

El final tópico de las novelas consiste en el regreso de la pareja de enamorados a su ciudad de origen, donde finalizan sus penalidades al consumarse su integración en el grupo de los hombres (*ándres*) y de las mujeres casadas (*gúnaikes*). La obra de Longo termina también con un regreso, pero esta vez al campo, donde los enamorados desean vivir y celebrar la fiesta de su matrimonio, precisamente junto a la cueva de las Ninfas, que han sido sus valedoras (58). Este deseo de Dafnis y Cloe es perfectamente coherente con el ambiente rural que Longo dibuja en su novela, un mundo inocente lleno de pacífica armonía protegida por los dioses (59). Sin embargo, esta imagen del mundo

---

1994, 20, explica esta pasividad como una forma narrativa propia de la novela en la que los jóvenes enamorados no expresan su pasión en hazañas heroicas en las que rescatan a su amada, sino que muestran sólo su desamparo y su sufrimiento.

(57) Como es preceptivo en el género, Dionisófanos sólo acepta este matrimonio después de preguntar en privado a Dafnis si Cloe todavía es virgen (4.31.3).

(58) Como Hunter, 2003, 375, señala, si el modelo para la representación de la naturaleza es Teócrito, el modelo fundamental de este cuarto libro es la Comedia Nueva, con sus personajes de ciudad, sus exposiciones de niños, sus reconocimientos y su tendencia a la resolución de conflictos.

(59) Cf. Effe, 1999, 202-203. Ruiz Montero, 2006, 108, apunta que el gusto por la vida del campo está relacionado con un tipo de alimentación vegetariana, cuyos alimentos más agradables son la fruta y la leche (4.39.1): este tipo de alimentación suele asociarse a la utopía y era defendida en época de Longo por escuelas filosóficas como los pitagóricos, además de por algunos estoicos y cínicos. Todos

rural está claramente diseñada desde la perspectiva de quien vive una vida urbana y, exceptuando a los protagonistas de la novela, que pertenecen a la tradición literaria, no se presenta como una alternativa al modo de vida en la ciudad, sino como una continuación de la misma, un lugar diferente donde disfrutar de placeres distintos (60).

### 3. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos ido analizando las características particulares de esta novela en la que confluyen fundamentalmente dos géneros literarios, la novela y la tradición bucólica, hecho que la dota de una originalidad notable dentro del grupo de las novelas conservadas (61).

En lugar del tópico del «amor a primera vista», Longo construye el argumento de su obra en torno al surgimiento del amor, a la naturaleza de este sentimiento y a su socialización en el marco concreto de su época y, dentro de ésta, de un grupo determinado de la sociedad, el de las clases altas filohelenas. El resto de los lugares comunes de la novela se respetan, pero tienen generalmente un tratamiento diferente por la influencia de la bucólica: uno de los más relevantes es el de la virginidad de la pareja, principalmente la de la protagonista femenina. Efectivamente, en el personaje de Cloe se respeta esta exigencia del género, pero la motivación por la que se da es diferente: no es por las convicciones éticas de la heroína, sino porque carece del conocimiento que necesita para realizar el acto sexual (62). La influencia de otro arte muy valorado en la época, la pintura, y de un género concreto, la bucólica, determinan que no exista el viaje, sino que la trama se realice en un lugar concreto, Mitilene y sus alrededores. Esto conlleva que los protagonistas estén más tiempo juntos que separados y que los personajes que intervienen en la acción sean un número más limitado que en las demás novelas. Por otro lado, implica que temas como los requerimientos amorosos no deseados no provengan, en general, de desconocidos, o que otras agresiones que sufren las demás parejas de enamorados, como los raptos o los ataques piratas, tengan un carácter muy convencional y se resuelvan de un modo más inverosímil que en las demás novelas, haciendo que poderes divinos intervengan frecuentemente en la acción.

El resultado es una obra de arte de carácter muy convencional (63), preciosista, que sería disfrutada en todos sus registros sólo por un público educado en la cultura y

---

ellos valoraban en esta alimentación, su sencillez, oponiéndola al lujo y la opulencia de las ciudades. Este mismo espíritu se aprecia en el *Euboico* de Dión de Prusa.

(60) Cf. nota 9 y Effe, 1999, 208-209.

(61) A lo largo del trabajo hemos ido apuntando también las influencias de otros géneros: para la bucólica y la comedia, cf. Hunter, 1983, 63-66, Zeitlin, 1990, 417 y 421-428 y Hunter, 2003, 269; en este mismo autor, 373, se señala la influencia de Homero, Safo y Teócrito, y en pp. 376-377 se estudia la concomitancia de la forma de narrar de Longo y el particular estilo de la pintura antigua. Para un estudio del lugar que Longo ocupa en la tradición bucólica, cf. Effe, 1999, 189-209.

(62) Effe, 1999, 192.

(63) Hunter, 2003, 372-273 resume, brevemente, las características de la forma de escribir de Longo, calificando su estilo de «gorgiano» porque, como el del sofista de la época clásica, trata de encantar a los lectores oyentes.



los valores filohelenos (64). No obstante, su análisis del amor y su erotismo, por un lado, y la situación de la historia en el marco de una naturaleza bella y domesticada, por otro, la hacían apta y atractiva para un público más amplio, en la Antigüedad y a lo largo de los siglos (65).

## BIBLIOGRAFÍA

### Edición

DALMEYDA, G., *Longus, Pastorales («Daphnis et Chloé»*), Paris 1960, 2e. ed.

### Traducción

BRIOSO SÁNCHEZ, M. (trad.), *Longus. Dafnis y Cloe, Aquiles Tacio, Leucipa y Clitofonte, Jámblico*, Crespo Güemes, E. (trad.), *Babiloníacas (Resumen de Focio y Fragmentos)*, Madrid 1982.

### Bibliografía citada

BERNARDI, J., «Aspects poétiques et musicaux de *Daphnis et Chloe*», in M.-F. Baslez et al., *Le Monde du Roman Grec*, Paris 1992, 27-30.

DOODY, M. A., *The True Story of the Novel*, New Brunswick, New Jersey 1996.

EFFE, B., «Longus: Towards a History of Bucolic and its Function in the roman empire», in S. Swain (ed.), *Oxford Reading in the Greek Novel*, Oxford 1999.

GARCÍA GUAL, C., «L'initiation de Daphnis et Chloé», in Alain Moreau (ed.), *L'Initiation*, I, Montpellier 1992, 157-166.

GARCÍA TEJEIRO, M. & MOLINOS TEJADA, M. T. (trad.), *Bucólicos griegos*, Madrid 1986.

CRESPO GÜEMES, E., *Heliodoro. Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid 1979.

---

(64) En su preámbulo (1.3) Longo describe su obra como un «bien para el gozo de todas las gentes, que salud dé al enfermo y al que pena consuele, del que amó los recuerdos avive, y sea mentor del no enamorado». Su obra es presentada, de este modo, como útil para todos en cualquier tiempo, algo que recuerda una valoración similar de su obra de parte de Tucídides (1.22). Sin embargo, la complejidad de los registros literarios que utiliza Longo hace que esté fundamentalmente destinada a un público versado en literatura y cultivado, cf. Effe, 1999, 190.

(65) Para la historia de la recepción de las novelas, cf. Doody, 1996, «The influence of the Ancient Novel», 173-300, para la Edad Media, el Renacimiento, el siglo XVII y el siglo XVIII; y Whitmarsh (ed.), 2008, en los capítulos «Ancient readers», a cargo de R. Hunter, «Byzantine readers», a cargo de J. B. Burton, «The emergence of ancient novels in western Europe, 1300-1810», a cargo de M. Reeve, «Novels ancient and modern», a cargo de G. Sandy y S. Harrison y «Modernity and post-modernity», a cargo de M. Fusillo. Para la península ibérica, cf. Futre Pinheiro, 2003, 775-799. Para Francia y Bretaña, cf. Sandy, 2003, 735-774.

- FUTRE PINHEIRO, M., «The nachleben of the ancient novel in iberian literatura in the sixteenth century», in G. Schmeling (ed.), Boston & Leiden 2003, 775-799.
- HUNTER, R. L., *A Study of Daphnis and Chloe*, Cambridge 1983.
- , *The Novel in the Ancient World*, in G. Schmeling (ed.), Boston & Leiden 2003, 361-386.
- IMBERT, C., «Le roman grec : du protreptique à l'Éducation sentimentale», in M.-F. Baslez et al., *Le Monde du Roman Grec*, Paris 1992, 321-338.
- KONSTAN, D., *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton 1994.
- LALANE, S., *Une éducation grecque, Rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*, Paris 2006.
- LAVAGNE, H., BALANDA, E. DE, URIBE ECHEVERRÍA, A. (eds.), *Jeunesse de la beauté: La peinture romaine antique*, s.l. 2001.
- LORAUX, N., «Le lit, la guerre», *L' Homme*, 21.1, 1981, 37-67.
- MENDOZA, J., *Caritón de Afrodísias. Quéreas y Calírroe. Jenofonte de Éfeso. Efesíacas. Fragmentos novelescos*, Madrid 1979.
- PICAZO GURINA, M., *Alguien se acordará de nosotras*, Barcelona 2008.
- REARDON, B. P., *Courants littéraires grecs des II et III siècles après J. C.*, Paris 1971.
- RECHE MARTÍNEZ, M. D., *Ejercicios de retórica (Teón, Hermógenes y Aftonio)*, Madrid 1991.
- REDONDO MOYANO, E., «Nicolao de Mura, *Progumnásmata*», in G. Lopetegui, M. Muñoz y E. Redondo Moyano (eds.), *Antología de textos sobre retórica (ss. IV-IX)*, Bilbao 2007, 73-147.
- , «Aspecto físico y retórica en la novela griega antigua», in J. Alonso Aldama, C. García Román & I. Mamolar Sánchez (eds.), *ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ. Homenaje a la profesora Olga Omatos*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco 2007b.
- RUIZ MONTERO, C., *La novela griega*, Madrid 2006.
- SANDY, G., «The Heritage of the Ancient Greek Novel in France and Britain», in G. Schmeling (ed.), Boston & Leiden 2003, 735-774.
- WHITMARSH, T., *The Greek and Roman Novel*, Cambridge 2008.
- WINKLER, J. J., «The education of Chloe: Hidden Injuries of Sex», in J. J. Winkler, *The Constraints of Desire: Essays in the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York 1989, 101-126.
- ZEITLIN, F., «The Poetics of Eros: Nature, art, and Imitation in Longus' *Daphnis and Chloe*» in D. M. Halperin, J. J. Winkler and F. Zeitlin (eds.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton 1990, 417-464.