

# Teatro y política en la Atenas clásica desde la mirada de Plutarco



**Analía Verónica Sapere**

Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina  
analiasapere@gmail.com

Recibido: 11/04/2019. Aceptado: 22/10/2019

## Resumen

El presente trabajo se propone estudiar la relación entre política y teatro en Atenas clásica en las *Vidas paralelas* de Plutarco. Intentamos mostrar que, de acuerdo con Plutarco, los políticos atenienses hacen uso de técnicas teatrales para obtener la aprobación del pueblo y así fortalecer su poder. En primer lugar indagaremos en las opiniones literarias de Plutarco acerca del teatro. En segundo lugar nos valdremos de las herramientas del análisis del discurso para abordar las vidas de Alcibíades, Nicias y Pericles, dado que representan tres estilos diferentes de liderazgo. Para finalizar, confrontaremos las conclusiones con la situación en Esparta.

PALABRAS CLAVE: Plutarco, *Vidas Paralelas*, teatro, Atenas, democracia.

## Theater and politics in classical Athens according to Plutarch's view

### Abstract

This paper aims to study the relation between politics and theater in classical Athens in Plutarch's *Parallel Lives*. We intend to show that, according to Plutarch, Athenian politicians make use of theatrical techniques in order to gain the approval of the people and thus strengthen their power. First we will investigate Plutarch's literary opinions about theater. Secondly, we will use a discourse analysis approach to study the *Lives* of Alcibiades, Nicias and Pericles, because they represent three different styles of leadership. Finally, we will confrontate the conclusions with the Spartan case.

KEYWORDS: Plutarch, *Parallel Lives*, Theater, Athens, Democracy.

## Introducción

En numerosos pasajes de sus *Vidas paralelas* Plutarco hace alusión a la forma particular en que las artes se relacionan con la vida política de Grecia antigua. La literatura y más específicamente el teatro suelen ser blanco de ataque por parte del biógrafo, pues su opinión es que tanto cómicos como tragediógrafos, basados sobre todo en rencores y envidias personales, contribuyen a reproducir mentiras y falsedades acerca de los personajes destacados de la política, mentiras que resultan por demás atractivas para el público general pero que obstaculizan la labor historiográfica. A nuestro entender, Plutarco sugiere a su vez que la influencia del teatro excede el escenario de la tragedia y de la comedia, pues los propios políticos y generales son conscientes de la importancia de saber ‘actuar’ ante el pueblo para lograr sus fines. Existe, pues, una especie de retroalimentación entre lo que ocurre dentro y fuera del teatro, pues no solo los autores de tragedias y comedias despliegan estrategias ficcionales, sino también los propios agentes de la vida política. Pericles, Nicias y Alcibíades son un claro ejemplo de dicha práctica, en tanto que son mostrados por Plutarco como ‘actores’ y ‘autores’ (literariamente hablando) de determinadas decisiones de gobierno, generándose así una amplificación de los efectos ficcionales que el discurso teatral ya comporta.

En el marco de lo expuesto, nuestra intención en el presente trabajo es contribuir con la discusión en torno a la relación entre teatro y política en Atenas a partir de la mirada de Plutarco.<sup>1</sup> Primero analizaremos las opiniones teóricas y filosóficas que esboza nuestro autor acerca de la tensión entre ficción y verdad en el discurso histórico y de qué forma el teatro alimenta dicha tensión. Recurriremos luego a un análisis discursivo para verificar la presencia de vocabulario técnico y metáforas teatrales en la narración plutarquea de asuntos políticos y decisiones de gobierno, lo que a nuestro juicio constituye un procedimiento cohesivo deliberado del biógrafo para destacar la relación de las prácticas teatrales dentro y fuera del escenario. Nos basaremos en el estudio de las *Vidas* de Alcibíades, Nicias y Pericles, dado que nos servirán para ejemplificar tres tipos distintos de liderazgos. Finalmente, ponderaremos las diferencias que expresa Plutarco entre la práctica teatral ateniense y la espartana, pues a partir de esta comparación se fortalecerán las conclusiones de nuestro trabajo, en tanto que nos permitirá demostrar que, para el biógrafo, la actividad política en el ámbito de la democracia ateniense no está escindida de la actividad teatral, dado que los liderazgos fuertes como los de Nicias, Pericles y Alcibíades requieren para sostenerse del despliegue de montajes artísticos (ficcionales) que den cuenta de las propias hazañas de gobierno, pues estas serán exitosas para el pueblo/público dependiendo de la forma en que sean exhibidas. En términos de Arendt (1961:154):

The performing arts [...] have indeed a strong affinity with politics. Performing artists dancers, play-actors, musicians, and the like need an audience to show their virtuosity, just as acting men need the presence of others before whom they can appear; both need a publicly organized space for their “work,” and both depend upon others for the performance itself. Such a space of appearances is not to be taken for granted wherever men live together in a community. The Greek polis once was precisely that “form of government” which provided men with a space of appearances where they could act, with a kind of theater where freedom could appear.

<sup>1</sup> Acerca del tema remitimos a la siguiente bibliografía general: De Lacy (1952), Tagliasacchi (1960), Di Gregorio (1976), O'Donnell (1975), Aguilar (1984), Mossman (1988), Braund (1993), Zadorojniy (1997), Papadi (2005 y 2007), Pelling (2002), Muñoz Gallarte (2013) y Pace (2017).

Aquello que tanto Arendt como otros críticos<sup>2</sup> han advertido, pero de manera metafórica o como imagen, Plutarco lo exhibirá de manera concreta (esto es, haciendo explícita la teatralidad que llevan a cabo los políticos), en consonancia con su planteo edificador, que busca instruir a los lectores con una caracterización vívida de los personajes retratados y su contexto. Desde luego que Plutarco no tiene como objetivo central de sus *Vidas* ofrecer un relato fiel de los hechos del pasado, sino tomar a los protagonistas de esos hechos como ejemplos de virtud<sup>3</sup>; por tal motivo, sus opiniones literarias respecto de la comedia ática deben ser interpretadas como una forma de *paideía* a sus lectores (que reflexiona en torno a temas como la mentira y la verdad, el valor del arte, las virtudes del buen gobernante, etc.) y no como una pretensión de reconstrucción fiel de la vida política ateniense. Esto no invalida, de todas formas, la mirada de Plutarco sobre la temática a analizar, sino que nos advierte respecto de la índole del texto para arribar con solidez a las conclusiones de nuestro trabajo.

## Las opiniones metaliterarias de Plutarco

Es sabido que Plutarco no suele demostrar gran simpatía ni por poetas ni por dramaturgos. Esta postura, de clara influencia platónica, es esbozada, por ejemplo, en el *De audiendis poetis*, donde dirige consejos a los jóvenes a fin de que aprendan a ‘depurar’ las obras literarias de lo vano, lo engañoso y lo pernicioso que las caracteriza, y así extraer enseñanzas que lleven en última instancia a la única disciplina que importa cultivar, la filosofía.

μηδ' ἡμεῖς οὖν τὴν ποιητικὴν ἡμερίδα τῶν Μουσῶν ἐκκόπτωμεν μηδ' ἀφανίζωμεν, ἀλλ' ὅπου μὲν ὑφ' ἡδονῆς ἀκράτου πρὸς δόξαν αὐθάδως θρασυνόμενον ἐξυβρίζει καὶ ὑλομανεῖτο μυθῶδες αὐτῆς καὶ θεατρικόν, ἐπιλαμβανόμενοι κολοῦωμεν καὶ πιέζωμεν· ὅπου δ' ἄπτεται τινος μούσης τῆ χάριτι καὶ τὸ γλυκὺ τοῦ λόγου καὶ ἀγωγὸν οὐκ ἄκαρπὸν ἐστὶν οὐδὲ κενόν, ἐνταῦθα φιλοσοφίαν εἰσάγωμεν καὶ καταμιγνύωμεν. (*De audiendis poetis* 15e-f)<sup>4</sup>

No cortemos nosotros ni suprimamos la vid poética de las Musas, sino que, en donde lo mítico y lo dramático de ella (“μυθῶδες αὐτῆς καὶ θεατρικόν”) se excede y desborda, animándose con arrogancia por un placer desmedido hacia la fantasía (“πρὸς δόξαν”), reprimámosla y detengámosla. Mas en donde se apodera de cierto arte con gracia, y lo dulce y atrayente de su discurso no es infructífero ni vacío, introduzcamos y mezclemos allí la filosofía.

Plutarco, como Platón, entiende que la poesía no contiene verdad alguna y que las mentiras y exageraciones que encierra (en el pasaje previo aludidas en los términos “μυθῶδες”, “θεατρικόν” y “δόξαν”) son perjudiciales, en una clara inquietud filosófica y moral; pero mientras que uno expulsa a los poetas

2 Somos conscientes de que la relación entre teatro y política no es novedosa (al punto de que es innecesario citar bibliografía que la sustente). No obstante, la forma en que Plutarco la exhibe sí lo es (al menos como planteo por parte de un autor antiguo), según intentaremos probar a partir del abordaje textual que llevaremos a cabo.

3 Lo que él mismo reconoce en el prólogo de *Alejandro* (οὔτε γὰρ ἱστορίας γράφομεν, ἀλλὰ βίου [pues no escribimos historias, sino vidas] *Alex.* 1.2.1-1.2.2) y en el de *Paulo Emilio* (ὡσπερ ἐν ἐσόπτρῳ τῆ ἱστορίας πειρώμενον ἀμῶς γέ πως κοσμεῖν καὶ ἀφομοιοῦν πρὸς τὰς ἐκείνων ἀρετὰς τὸν βίον [intentando, con la historia, como en un espejo, ordenar mi vida y compararla con las virtudes de aquellos]; *Aem.* 1.1.2-4)

4 Cfr. Valgiglio (1967). El texto de *Moralía* que utilizamos es el de Philippon, Sirinelli *et al.* (1972-2004); el de las *Vidas* es el de Flacelière y Chambry (2003). Las traducciones son nuestras.

de su república ideal, el otro decide instruir al discípulo para encontrar en las obras literarias elementos de utilidad, y de allí que no condene la actividad poética por completo: <sup>5</sup>

Παρασκευάζωμεν εὐθύς ἐξ ἀρχῆς ἔχειν ἔναυλον ὅτι ποιητικὴ μὲν οὐ πάνυ μέλον ἐστὶ τῆς ἀληθείας, ἡ δὲ περὶ ταῦτ' ἀλήθεια [...] δυσθήρατος ἐστὶ καὶ δῶσληπτος. (*De audiendis poetis* 17d.8-11)

Preparemos al joven directamente desde el principio, para tener siempre resonando en sus oídos que en el arte poético no hay en absoluto algo que se preocupe por la verdad, y que la verdad acerca de esto [...] es algo muy difícil de comprender y difícil de entender.

Si bien Plutarco habla en este tratado de los poetas (aludidos a través de términos como ἀοιδοὶ ο ποιηταὶ) y la poética en general (llamada ποιήσις, ποίημα, ποιητική, entre los términos más frecuentes), en diversas ocasiones exhibe ejemplos de los trágicos atenienses para ilustrar sus opiniones, de modo que debemos entender que su planteo es una crítica amplia a la literatura que incluye también al teatro, lo que resulta de interés para el presente trabajo.<sup>6</sup>

En las *Vidas paralelas* también hallamos opiniones metaliterarias que apuntan al mismo planteo. La hipótesis central de dichas opiniones es similar a la expresada en los tratados teóricos de *Moralia*, es decir, una crítica abierta a los poetas y tragediógrafos, aunque aquí la preocupación se basa en la forma en que sus mentiras son un obstáculo para la labor historiográfica. Así, por ejemplo, en *Pericles* critica a los comediantes (utiliza el apelativo de 'sátiros') y los compara con Estesíbroto cuando se vale del escarnio en su obra histórica:

καὶ τί ἂν τις ἀνθρώπους σατυρικοὺς τοῖς βίοις καὶ τὰς κατὰ τῶν κρειπτόνων βλασφημίας ὡσπερ δαίμονι κακῶ τῷ φθόνῳ τῶν πολλῶν ἀποθύοντας ἐκάστοτε θαυμάσειεν, ὅπου καὶ Στησίμβροτος ὁ Θάσιος δεινὸν ἀσέβημα καὶ μυσώδες ἐξενεγκεῖν ἐτόλμησεν εἰς τὴν γυναῖκα τοῦ υἱοῦ κατὰ τοῦ Περικλέους; οὕτως ἔοικε πάντῃ χαλεπὸν εἶναι καὶ δυσθήρατον ἱστορίᾳ τάληθές, ὅταν οἱ μὲν ὕστερον γεγονότες τὸν χρόνον ἔχωσιν ἐπιπροσθούντα τῇ γνώσει τῶν πραγμάτων, ἡ δὲ τῶν πράξεων καὶ τῶν βίων ἡλικιώτις ἱστορία τὰ μὲν φθόνοις καὶ δυσμενείαις, τὰ δὲ χαριζομένη καὶ κολακεύουσα λυμαίνηται καὶ διαστρέφη τὴν ἀλήθειαν. (*Per.* 13.16.5-13.16.12)

¿Y cómo alguien se podría asombrar de que hombres parecidos a sátiros en sus vidas ofrezcan a la envidia ("φθόνῳ") de la multitud blasfemias contra los mejores, <sup>7</sup> como si estuvieran ofreciendo sacrificios a las malas divinidades, cuando incluso Estesíbroto de Tasos osó expresar contra Pericles una impiedad terrible y abominable respecto de la mujer de su hijo? Así parece que, en general, es penosa y difícil de cazar la verdad en la historia ("χαλεπὸν εἶναι καὶ σθήρατον"), cuando los que nacieron después tienen al tiempo como un obstáculo ("ἐπιπροσθούντα") para el conocimiento de los hechos y cuando la historia contemporánea ("ἡλικιώτις ἱστορία") de los hechos y de las vidas,

<sup>5</sup> Xenophontos (2010:170-171 y 2016:83-84). Sobre la relación de las opiniones esbozadas en este tratado con las ideas platónicas *cf.* Bréchet (1999) y Zadorojnyi (2002).

<sup>6</sup> Aparecen mencionados reiteradamente Esquilo (17a6, 19f8, 32d6, 36b3, 36b8), Sófocles (16a6, 17c3, 21a10, 21b7, 21f3, 22e16, 23b13, 23e7, 27f5, 33d3) y Eurípides (19e4, 20f5, 22e14, 23b11, 25a10, 25c11, 30d6, 34b11, 36c8) así como otros tragediógrafos o alusiones a la tragedia en general (35d13, 27f3).

<sup>7</sup> Aquí se está refiriendo a las burlas de los comediantes contra Fidias, acusado de recibir secretamente mujeres en sus obras para pactar encuentros sexuales con Pericles, entre otras cosas.

a veces por envidia y enemistad y otras veces por indulgencia y adulación, purifica (“λυμαίνηται”) y tergiversa (“διαστρέφει”) la verdad.<sup>8</sup>

La obra de Estesíbroto, logógrafo del siglo V a.C., se conserva fragmentariamente (cfr. FGrH 107 F 10b). Se sabe que escribió una especie de panfleto en contra de Temístocles, Pericles y Tucídides, que es empleado como fuente de algunas *Vidas* atenienses de Plutarco, probablemente por el carácter biográfico del escrito.<sup>9</sup> Dado que es contemporáneo de los personajes a los que ataca, se advierte su involucramiento personal en los temas y, por ende, su parcialidad, lo que lo lleva a plasmar en su texto exageraciones y difamaciones, como señala aquí Plutarco.<sup>10</sup> Conviene no perder de vista que Estesíbroto era además (y principalmente) un rapsodo, y tenía buena reputación como recitador de los poemas épicos (cfr. Platón, *Ion*, 530cd; Jenofonte, *Smp.* 3.6, y Engels, 1998:51; Vanotti, 2010), por lo que no es imposible pensar que, desde la mirada de Plutarco, la sensibilidad poética de Estesíbroto puede estar influyendo en su actividad de logógrafo, con las consecuencias negativas que se desprenden de ello (fundamentalmente, la mentira).

En la misma biografía también censurará al poeta trágicoIÓN de Quiós (FGrH 392 F), por describir a Pericles como vanidoso y jactancioso: “ὁ δὲ ποιητῆς Ἴων μοθωνικὴν φησι τὴν ὀμιλίαν καὶ ὑπότυφον εἶναι τοῦ Περικλέους, καὶ ταῖς μεγαλαυχίαις αὐτοῦ πολλὴν ὑπεροψίαν ἀναμειχθῆναι καὶ περιφρόνησιν τῶν ἄλλων” [El poetaIÓN dice que el trato de Pericles era presuntuoso y arrogante, y que su gran desprecio y desdén hacia los demás estaban mezclados con jactancias] (*Per.* 5.3.1-4). Plutarco entiende que esta apreciación es completamente injusta, por exagerada y maliciosa, pues está en consonancia con el estilo deIÓN, quien refiere los hechos históricos como si fueran un drama satírico en el marco de una representación teatral, y, por lo tanto, los tergiversa y exagera: “ἀλλ’ Ἴωνα μὲν ὥσπερ τραγικὴν διδασκαλίαν ἀξιοῦντα τὴν ἀρετὴν ἔχειν τι πάντως καὶ σατυρικὸν μέρος ἔωμεν” [Dejemos de lado aIÓN, quien, como si fuera una representación teatral, considera que la virtud tiene siempre una parte de drama satírico.] (*Per.* 5.3.6-8).<sup>11</sup> Plutarco señala además queIÓN tiene, por contraste, una opinión sumamente elogiosa de Cimón, rival político de Pericles (quien muestra elegancia, suavidad y buenos modales: “ἐμμελὲς καὶ ὑγρὸν καὶ μεμουςωμένον”, 5.3.5), de modo que es posible interpretar que la exageración que imprime en esa descripción ‘teatral’ está basada en la antipatía hacia el personaje.<sup>12</sup>

8 Acerca de la desconfianza de Plutarco respecto de sus fuentes cfr. Pauw (1980), Shipley (1997:3, 53-54, 77, 213), Duff (1999:186) y Cook (2001, con bibliografía).

9 Cfr. *Cim.* 4.4-8, 4.5, 14.3-5, 16.1-3 y *Them.* 2.5-6, 4.4-5, 24.6-25.1.

10 Por tal motivo, Von Wilamowitz-Möllendorff (1877:362) lo califica de ‘periodista’ (*Journalist*). Cfr. además Schachermeyr (1965), Meister (1978), Strasburger (1986), Tsakmakis (1995), Vanotti (2013). Para un estado de la cuestión acerca de la reconstrucción de la figura de Estesíbroto cfr. Engels (1998) y Vanotti (2011).

11 En 28.7 vuelve a citar aIÓN para describir la altanería de Pericles (“θαυμαστόν δέ τι καὶ μέγα φρονήσαι”, 28.7.5), pero aquí usa estas palabras en favor del general, tergiversando probablemente la intención deIÓN (Pelling, 2007:103-105). Sobre las apariciones deIÓN en la obra de Plutarco cfr. Huxley (1965: 29) y Pelling (2007). Sobre la obra en general deIÓN cfr. Jacoby (1947).

12 En *Per.* 28.2-3 hace una reflexión similar, esto es, califica de ‘teatral’ el relato del Duris de Samos por considerarlo exagerado y, su vez, teñido de parcialidad: “Duris de Samos hace una tragedia (“ἐπιτραγωδεῖ”) de esto, acusando a los Atenienses y a Pericles por su mucha crueldad, que no relatan ni Tucídides ni Éforo ni Aristóteles. [...] En efecto, Duris, que ni siquiera cuando no tiene un sentimiento particular acostumbra asimilar su narración a la verdad, parece exagerar más las desgracias de su patria, como calumnia (διαβολή) a los atenienses” [Δούρις δ’ ὁ Σάμιος τοῦτοις ἐπιτραγωδεῖ, πολλὴν ὀμότητα τῶν Ἀθηναίων καὶ τοῦ Περικλέους κατηγορῶν, ἦν οὔτε Θουκυδίδης ἱστορήκεν οὔτ’ Ἐφορος οὔτ’ Ἀριστοτέλης [...] Δούρις μὲν οὖν οὐδ’ ὅπου μὴδὲν αὐτῷ πρόσεστιν ἴδιον πάθος εἰωθῶς κρατεῖν τὴν διήγησιν ἐπὶ τῆς ἀληθείας, μᾶλλον ἔοικεν ἐνταῦθα δεινῶσαι τὰς τῆς πατρίδος συμφορὰς ἐπὶ διαβολῇ τῶν Ἀθηναίων] (28.2.1-28.3.5). Duris es uno de los máximos representantes de la corriente llamada ‘Historiografía trágica’, de la que Plutarco se aparta, por los

En vinculación con esto, Plutarco también esboza una crítica concreta hacia el teatro ateniense. Dice en la *Vida de Teseo*:

ἔοικε γὰρ ὄντως χαλεπὸν εἶναι φωνὴν ἔχουσα πόλις καὶ μοῦσαν ἀπεχθάνεσθαι. καὶ γὰρ ὁ Μίνως ἀεὶ διετέλει κακῶς ἀκούων καὶ λοιδορούμενος ἐν τοῖς Ἀττικοῖς θεάτροις, καὶ οὐθ' Ἡσίοδος αὐτὸν ὤνησε 'βασιλεύτατον' οὐθ' Ὀμηρὸς 'ὄριστὴν Διὸς' προσαγορεύσας, ἀλλ' ἐπικρατήσαντες οἱ τραγικοὶ πολλὴν ἀπὸ τοῦ λογείου καὶ τῆς σκηνῆς ἀδοξίαν αὐτοῦ κατεσκεδάσαν ὡς χαλεποῦ καὶ βιαίου γενομένου. καίτοι φασὶ τὸν μὲν Μίνω βασιλέα καὶ νομοθέτην, δικαστὴν δὲ τὸν Ῥαδάμανθυν εἶναι καὶ φύλακα τῶν ὠρισμένων ὑπ' ἐκείνου δικαίων. (*Thes.* 16.3.2-16.4).

Pues parece verdaderamente duro ser odiado (“ἀπεχθάνεσθαι”) por una ciudad que tiene voz y arte. Pues incluso Minos siempre era criticado y denostado en los teatros áticos<sup>13</sup> y ni Hesíodo lo ayudó [al llamarlo] ‘el más regio’ ni Homero, al referirse a él como ‘el más amigo de Zeus’,<sup>14</sup> sino que, los trágicos, al prevalecer, diseminaron su muy mala reputación (“ἀδοξίαν”) desde el escenario y desde el teatro, como si hubiera sido duro y violento. Afirman, empero, que Minos era rey y legislador y Radamante era juez y guardián de las determinaciones legales de aquél. Dicen, por el contrario, que Minos fue rey y legislador, y Radamante, su juez y guardián de las normas fijadas por aquél.<sup>15</sup>

El autor se muestra disgustado por la manipulación que puede significar el discurso teatral en el seno de la sociedad ateniense y con un tono irónico refiere en este pasaje el odio que experimentaron los ciudadanos hacia Minos, al punto de que los hizo tergiversar o al menos exagerar sus rasgos de crueldad, cuando son conocidas otras versiones que hablan de él como un rey justo.

Ahora bien, la dinámica de este discurso teatral es más compleja que la mera influencia sobre el público general. Plutarco entiende que esa teatralidad forma parte intrínseca de la manera de hacer política y los hombres más poderosos de Atenas han comprendido dicha dinámica y han sabido encauzarla a su favor. Hay múltiples anécdotas en las *Vidas* que dan cuenta de esta afición teatral de parte de políticos y generales (en tanto actividad mimética<sup>16</sup>) y del grado de consciencia que manifiestan al respecto, tal como analizaremos a continuación. Veremos, entonces, que para Plutarco el teatro es un fenómeno vivo, imbricado profundamente en la vida ciudadana, pues sólo desde esta concepción es que se entiende el afán de los políticos por reproducir los esquemas que allí se presentan.<sup>17</sup>

motivos ya expresados. Cfr. Walbank (1960), Grant (1970), Dalby (1991), Plümacher (2004), Candau (2011), Reichardt (2008), Naas, Simon (2016), Baron (2017).

13 Minos es tema de tragedias hoy perdidas: *Cretenses* de Esquilo, *Dédalo* de Sófocles y *Cretenses* o *Teseo* de Eurípides.

14 Hes. Fr. 103 Rzach; Hom., *Od.* XI, 568.

15 Cfr. Ps.-Pl., *Min.* 320b-c.

16 Entendiendo que la labor del actor es eminentemente mimética. Cfr. Van der Stockt (1990), Muñoz Gallarte (2013) y Pace (2017:134).

17 Como señala Gallego (2003:411): “El teatro [...] es un espectáculo ligado a la *pólis* democrática que convoca la mirada de un público de ciudadanos, al que implica en una participación colectiva en función de pensar sobre la propia condición de la ciudad”.



## La teatralidad de los actos de gobierno: los casos de Alcibíades, Nicias y Pericles.

Alcibíades es retratado por Plutarco como un maestro a la hora de manejar su imagen pública en diversos campos (Duff, 2005:165; Gribble, 1999:267, etc.). Sus donaciones a la ciudad y coregías eran, según la biografía, excesivas (“ἐπιδόσεις γὰρ καὶ χορηγίαι καὶ φιλοτιμήματα πρὸς τὴν πόλιν ὑπερβολὴν”, 16.4), pero de esta forma (sumado a su elocuencia, belleza y linaje) conseguía ser perdonado por sus errores (“πάντα τὰλλα συγχωρεῖν ἐποίει”). En *Alcibíades* 9, por ejemplo, se narra la particular historia de cómo éste le corta la cola a su perro y se muestra complacido cuando se entera de que los atenienses lo critican por ello, dado que lo había hecho de manera deliberada, pues de esta forma no lo criticaban por cosas peores: “γίνεται τοίνυν εἶπεν ὁ βούλομαι βούλομαι γὰρ Ἀθηναίους τοῦτο λαλεῖν, ἵνα μὴ τι χειρὸν περὶ ἐμοῦ λέγωσι” [“ocurre, ciertamente, lo que deseo”, dijo, “pues quiero que los atenienses hablen de esto, para que no digan algo peor sobre mí”] (*Alc.* 9.2.3-9.2.5). También se menciona cómo envidiaba a Nicias por su buena reputación luego de haber obtenido la paz,<sup>18</sup> motivo por el cual ‘tramaba’ (“ἐβούλευε”, 14.3.1) la anulación de los acuerdos con los lacedemonios, irritaba continuamente a los atenienses en contra de estos (“καταλύσαντες, ὀργιζομένους λαβὼν τοὺς Ἀθηναίους ἔτι μᾶλλον ἐξετράχυνε”, 14.4.4) y se dedicaba a forjar mentiras verosímiles y calumnias para desprestigiar a Nicias (“τὸν Νικίαν ἐθορύβει καὶ διέβαλλεν εἰκότα κατηγορῶν”, 14.4.5). La anécdota más relevante al respecto es la actuación que lleva a cabo Alcibíades con los embajadores lacedemonios: cuando se entera de que se presentarán en la asamblea consigue una entrevista previa con ellos para empezar a desplegar su plan y así sabotear a Nicias. Sugestivamente, para señalar de qué modo Alcibíades logra la entrevista, Plutarco utiliza el verbo διαπράσσω (“διεπράξατο τοὺς πρέσβεις ἐν λόγους γενέσθαι πρὸς αὐτόν”, 14.7), que puede ser traducido como ‘conseguir’ u ‘obtener’ pero, en voz media, como es empleado aquí, puede tener el sentido de ‘armar una intriga’.<sup>19</sup> En la entrevista (que es ni más ni menos que una trampa) Alcibíades convence a los lacedemonios de que no deben presentarse en la asamblea diciendo que llegan con plenos poderes, aduciendo que esto será tomado de mala manera por los atenienses. Por tal motivo, les asegura que él mismo garantizará el éxito del encuentro, mientras no anuncien sus poderes. Desde el punto de vista estilístico, resulta interesante que Plutarco expone aquí las palabras de Alcibíades en discurso directo (recurso no muy frecuente en las *Vidas*), reforzando el valor teatral de lo narrado.<sup>20</sup>

“τί πεπόνθατε ἄνδρες Σπαρτιᾶται; πῶς ἔλαθεν ὑμᾶς, ὅτι τὰ τῆς βουλῆς αἰεὶ μέτρια καὶ φιλόανθρωπα πρὸς τοὺς ἐντυγχάνοντάς ἐστιν, ὁ δὲ δῆμος μέγα φρονεῖ καὶ μεγάλων ὀρέγεται; κἂν φάσκητε κύριοι πάντων ἀφίχθαι, προστάττων καὶ βιαζόμενος ἀγνωμονήσει. φέρε δὴ τὴν εὐθήθειαν ταύτην ἀφέντες, εἰ βούλεσθε χρῆσασθαι μετρίοις <τοῖς> Ἀθηναίοις καὶ μηδὲν ἐκβιασθῆναι παρὰ γνώμην, οὕτω διαλέγεσθε περὶ τῶν δικαίων ὡς οὐκ ὄντες αὐτοκράτορες. συμπράξομεν δ’ ἡμεῖς Λακεδαιμονίοις χαριζόμενοι.” (*Alc.* 14.8-14.9)

<sup>18</sup> Cfr. Th. VI.89.2 y Plu., *Nic.* 7-9.

<sup>19</sup> Cfr. LSJ, s.v., que incluso lo equipara a verbos como ἀπατάω o ψεύδομαι.

<sup>20</sup> Acerca del uso del discurso directo como un procedimiento discursivo poco frecuente en las *Vidas* y, por ende, digno de atención, cfr. Pelling (1988:316) y Verdegem (2010:86).

“¿Qué os sucede, espartiatas? ¿Cómo no os disteis cuenta de que las decisiones de la bulé son siempre mesuradas y amistosas hacia los que se presentan ante ella, mas el pueblo es altenero y aspira a grandes cosas? Si decís que venís teniendo plenos poderes, os tratará injustamente, dando órdenes y forzándoos. ¡Vamos! Abandonad esa simpleza, si queréis tratar con atenienses mesurados y no ser forzados a nada contra vuestra opinión; discutid así acerca de lo justo, como si no fuerais plenipotenciarios. Yo los ayudaré, para agradecer a los lacedemonios”.

El histrionismo de Alcibiades se refleja en los recursos expresivos que utiliza: el tono coloquial de la frase inicial “τί πεπόνθατε”, de gran fuerza dramática;<sup>21</sup> la acumulación de preguntas (“τί ... πῶς...”), el uso de la interjección (“φέρε”) y recomendaciones suaves que encubren en realidad amenazas (“εἰ βούλεσθε χρῆσασθαι μετρίοις <τοῖς> Ἀθηναίοις καὶ μηδὲν ἐκβιασθῆναι παρὰ γνώμην”).<sup>22</sup> Finalmente, cuando se reúnen en asamblea y Alcibiades les pregunta ‘amablemente’ (“πάνυ φιλανθρώπως”)<sup>23</sup> sobre las condiciones de su llegada, los lacedemonios niegan tener plenos poderes (según lo pactado), ante lo cual Alcibiades, impostando indignación (“μετὰ κραυγῆς καὶ ὀργῆς”), los trata de poco fiables y tramposos, argumentando que poco antes habían afirmado lo contrario. Debido a esta estratagema fracasa el acuerdo.<sup>24</sup> Plutarco comenta que su actitud había resultado convincente en un primer momento a los embajadores, y por eso confiaron en él.<sup>25</sup> Señala, por último, que Nicias se enfureció completamente ante el hecho, pero que en ningún momento reconoció el ardid (“ἀγνοοῦντα τὴν ἀπάτην καὶ τὸν δόλον” [desconocedor del engaño y la mentira], 14.12), lo que da cuenta de las habilidades actorales de su rival.

Agreguemos un elemento más a esta caracterización: Plutarco da a entender que la apelación a lo teatral es un instrumento político para Alcibiades pero también un elemento intrínseco a su personalidad. En efecto, el general simplemente capitaliza la faceta histriónica que le viene dada por naturaleza. Así, por ejemplo, en la anécdota que refiere su entrada a la vida pública, Plutarco pone en evidencia un despliegue escénico (grotesco, ridículo, cómico) que signará su carrera política de allí en más:

πρώτην δ’ αὐτῷ πάροδον εἰς τὸ δημόσιον γενέσθαι λέγουσι μετὰ χρημάτων ἐπιδόσεως, οὐκ ἐκ παρασκευῆς, ἀλλὰ παριόντα θορυβούτων Ἀθηναίων ἐρέσθαι τὴν αἰτίαν τοῦ θορύβου, πυθόμενον δὲ χρημάτων ἐπίδοσιν γίνεσθαι παρελθεῖν καὶ ἐπιδούναι. τοῦ δὲ δήμου κροτοῦντος καὶ βοῶντος ὑφ’ ἡδονῆς,

21 LSJ (s.v. πάσχω) registra usos del pronombre interrogativo τί con el verbo πάσχω en segunda persona en contextos de comedia “τί πάσχεις; what’s the matter with you? Ar.Nu.708, Av.1044; τί χρῆμα πάσχεις; Ar.Nu.816: so in aor. part., τί παθών;”

22 El texto de Tucídides (V.45), que es la fuente que sigue Plutarco, ofrece simplemente un relato en tercera persona del hecho. Este estilo le permite explicitar las intenciones de Alcibiades, lo que Plutarco no hace, porque evidentemente está privilegiando la teatralidad de la escena y, por ende su exterioridad.

23 Lo que es una clara ironía. Con esta expresión Plutarco nos advierte una vez más sobre la puesta en escena que monta Alcibiades y sobre su habilidad para mentir.

24 Pasaje también referido en Th. V.45 y Plu. Nic. 10.4.

25 “πιστεύοντας αὐτῷ καὶ θαυμάζοντας ἅμα τὴν δεινότητα καὶ τὴν σύνεσιν” [confiando en él y admirando su habilidad e inteligencia, 14.10]. Esto se vincula con algo que también es recurrente en la biografía, la habilidad oratoria de Alcibiades, gracias a la cual consigue enmascarar sus verdaderas intenciones. Plutarco dice que era hábil en el discurso (“δυνατὸς ἦν εἰπεῖν”, 10.4.1; “Ἐν δὲ τοῖς τοιοῦτοις πολιτεύμασι καὶ λόγοις καὶ φρονήματι καὶ δεινότητι”, 16.1) y que siempre encontraba las palabras adecuadas (“ζητῶν δὲ μὴ μόνον ἃ δεῖ λέγειν, ἀλλὰ καὶ ὡς δεῖ τοῖς ὀνόμασι καὶ τοῖς ῥήμασιν”, 10.4.6). Cfr. Pérez Jiménez (2002: 269) y Silva (2011). No es lugar aquí para ahondar en las relaciones entre retórica y teatro. Remitimos para ello a Ober (1991), Bers (1994), Harding (1994), Rosenbloom (2009), Sansone (2012), Crick (2015), entre otros.



ἐπιλαθέσθαι τοῦ ὄρτυγος ὃν ἐτύγχανεν ἔχων ἐν τῷ ἱματίῳ. πτοηθέντος οὖν καὶ διαφυγόντος ἔτι μᾶλλον ἐκβοῆσαι τοὺς Ἀθηναίους, πολλοὺς δὲ συνθηρᾶν ἀναστάντας, λαβεῖν δ' αὐτὸν Ἀντίοχον τὸν κυβερνήτην καὶ ἀποδοῦναι: διὸ προσφιλέστατον τῷ Ἀλκιβιάδῃ γενέσθαι. (Alc. 10.1)

Su primera entrada en la vida pública dicen que fue en una donación de dinero, sin preparación, sino que, al pasar por allí, exaltados los atenienses, preguntó cuál era la causa de la exaltación, y tras averiguar que se trataba de una donación de dinero, se presentó e hizo una donación. Aplaudiendo y gritando el pueblo por la alegría, se olvidó del pájaro que tenía en el manto. Tras asustarse el pájaro y echarse a volar, los atenienses gritaban aún más y muchos se levantaban para atraparlo; lo toma Antíoco, el piloto, y lo devuelve: por eso se volvió el más querido para Alcibíades.

Nótese que el hecho es definido como una *πάροδος*, un término técnico de la práctica teatral.<sup>26</sup> Se trata, por otra parte, de una improvisación (“οὐκ ἐκ παρασκευῆς”), con lo que queda demostrada la naturalidad del personaje a la hora de teatralizar los actos que protagoniza. Por último, el pueblo es descrito como un espectador que aplaude y grita ante la presencia de Alcibíades (“κροτοῦντος καὶ βοῶντος”), completando así los elementos constitutivos del drama. Salcedo Parrondo (2005), siguiendo una interpretación de Mueller (1995), entiende que este pasaje es un ejemplo de *ἐνάργεια*, figura retórica que consiste en imprimir vivacidad a lo narrado, a fin de persuadir a los lectores de una manera más firme, en tanto que se los insta a desarrollar imágenes mentales que los transforman prácticamente en testigos oculares.<sup>27</sup> A nuestro entender, el recurso de la *ἐνάργεια* es un elemento más a tener en cuenta como parte del dispositivo desplegado por Plutarco para enfatizar el carácter dramático de la vida de su retratado: al ofrecer a los lectores una semblanza tan vivaz y patente, los pone a ellos mismos como espectadores de un hecho que los propios atenienses ya presenciaron como teatral.

Y así como el inicio de la carrera política de Alcibíades es teatral, su finalización también, de modo que podemos poner ambas narraciones en paralelo. Plutarco describe su vuelta a Atenas como un espectáculo pero, a diferencia del episodio de la codorniz, donde, decíamos, se observa la naturalidad (la improvisación) con la que fue ejecutado, en este regreso se enfatiza la intencionalidad del general por montar una puesta. Dispone primero la escenografía, pues utiliza trirremes a las que les añade adornos (“κεκοσμημένων τῶν Ἀττικῶν τριήρων”, 32.1), en particular, mascarones de proa de embarcaciones que no habían sido capturadas por él, porque deseaba ‘ser contemplado’ como victorioso por los ciudadanos (“ὀφθῆναι βουλόμενος τοῖς πολίταις, νενικηκῶς τοὺς πολεμίους τοσαυτάκις”, 32.1).<sup>28</sup> Procura también efectos de sonido, puesto que, según una de las fuentes que sigue Plutarco, traía un flautista (“αὐλεῖν μὲν εἰρεσίαν τοῖς ἐλάυνουσι Χρυσόγονον τὸν πυθιονίκην”, 32.3).<sup>29</sup> La parte teatral está garantizada además por la presencia de un actor

26 El término aparece también enfatizando un efecto teatral en *Pompeyo* 22.5 y en *Praecepta gerendae reipublicae* 805d3, según analiza Papadi (2007:133-134).

27 Sobre la importancia persuasiva de la *ἐνάργεια* cfr. Plett (2012), Webb (2016:87-106) y O’Connell (2017), quienes trabajan además con las fuentes clásicas sobre el tema. Acerca de la relación entre *ἐνάργεια* y relato histórico, cfr. Walker (1993), Zangara (2008), Soares (2011).

28 Aristóteles considera fundamental para la tragedia la actividad del escenógrafo: “ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν δῦμεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν” [E incluso el arte del escenógrafo es más importante, para la realización del espectáculo, que el (arte) de los poetas] (Po. 1450b.19-20).

29 La música es para Aristóteles uno de los elementos constitutivos de la tragedia, y uno de los

de tragedias, Calípides, que se desempeñaba como director de los remeros (“κελεύειν δὲ Καλλιπιδίην τὸν τῶν τραγωδιῶν ὑποκριτήν”), quienes a su vez estaban disfrazados con mantos y finas túnicas, como los vencedores píticos (“στατοὺς καὶ ξυστίδας καὶ τὸν ἄλλον ἐναγώνιον ἀμπεχομένους κόσμον”, 32.2).<sup>30</sup> Como en el episodio de la codorniz, no podía faltar el público, que lo recibe con gritos, abrazos y coronas de oro (“συντρέχοντες ἐβόων, ἤσπάζοντο, παρέπεμπον, ἐστεφάνουν προσιόντες”, 33.3). La puesta es tan grande, que incluso es vista desde lejos por quienes no habían podido llegar (“οἱ δὲ μὴ δυνάμενοι προσελθεῖν ἄπωθεν ἐθεῶντο”, 32.4).

Pero tal vez el pasaje más significativo acerca de la plasticidad actoral de Alcibíades lo hallemos en el capítulo 23: cuando el general ateniense huye a Esparta luego de la expedición de Sicilia, éste adopta las costumbres y forma de ser de los espartanos; asimismo, cuando debe huir de Esparta hacia Oriente, también se adecua a sus formas:

εὐδοκιμῶν δὲ δημοσίᾳ καὶ θαυμαζόμενος, οὐκ ἦττον ἰδίᾳ τοὺς πολλοὺς τότε ἔδημαγῶγει καὶ κατοργήτευε τῇ διαίτῃ λακωνίζων, ὥσθ' ὀρώωντας ἐν χρῶ κουριῶντα καὶ ψυχρολουτοῦντα καὶ μάζῃ συνόντα καὶ ζωμῷ μέλανι χρώμενον, ἀπιστεῖν καὶ διαπορεῖν εἴ ποτε μάγειρον ἐπὶ τῆς οἰκίας οὗτος ὁ ἀνὴρ ἔσχεν ἢ προσέβλεψε μυρεψὸν ἢ Μιλησίας ἠνέσχετο θιγεῖν χλανίδος. ἦν γὰρ ὡς φασι μία δεινότης αὐτῆ τῶν πολλῶν ἐν αὐτῷ καὶ μηχανὴ θήρας ἀνθρώπων, συνεξομοιοῦσθαι καὶ συνομοπαθεῖν τοῖς ἐπιτηδεύμασι καὶ ταῖς διαίταις, ὄξυτέρας τρεπομένῳ τροπᾷ τοῦ χαμαιλέοντος. πλὴν ἐκεῖνος μὲν ὡς λέγεται πρὸς ἐν ἐξαδυνατεῖ χρῶμα τὸ λευκὸν ἀφομοιοῦν ἑαυτὸν· Ἀλκιβιάδῃ δὲ διὰ χρηστῶν ἰόντι καὶ πονηρῶν ὁμοίως οὐδὲν ἦν ἀμίμητον οὐδ' ἀνεπιτήδευτον, ἀλλ' ἐν Σπάρτῃ γυμναστικός, εὐτελής, σκυθρωπός, ἐν Ἰωνίᾳ χλιδανός, ἐπιτερπής, ῥάθυμος, ἐν Θράκῃ μεθυστικός, ἰππαστικός, Τισσαφέρῃ δὲ τῷ σατράπῃ συνῶν ὑπερέβαλλεν ὄγκῳ καὶ πολυτελείᾳ τὴν Περσικὴν μεγαλοπρέπειαν, οὐκ αὐτὸν ἐξιστὰς οὕτω ῥαδίως εἰς ἕτερον ἐξ ἑτέρου τρόπον, οὐδὲ πᾶσαν δεχόμενος τῷ ἦθει μεταβολήν, ἀλλ' ὅτι τῇ φύσει χρώμενος ἔμελλε λυπεῖν τοὺς ἐντυγχάνοντας, εἰς πᾶν ἀεὶ τὸ πρόσφορον ἐκεῖνοις σχῆμα καὶ πλάσμα κατεδύετο καὶ κατέφευγεν. ἐν γοῦν τῇ Λακεδαίμονι πρὸς τὰ ἔξωθεν ἦν εἰπεῖν (TGF adesp. 363 N29): “οὐ παῖς Ἀχιλλέως, ἀλλ' ἐκεῖνος αὐτὸς εἶ,” οἶον ὁ Λυκοῦργος ἐπαίδευσεν, τοῖς δ' ἀληθινοῖς ἂν τις ἐπεφώνησεν αὐτοῦ πάθεισι καὶ πράγμασιν (Euríp. Or. 129): “ἔστιν ἢ πάλαι γυνή”. (Alc. 23.3-6).

Siendo influyente y admirado en público, en privado se ganó —no en menor medida— el favor del pueblo y los engañó (“κατοργήτευε”) con su modo de vida lacónico, de suerte que, viéndolo (“ὀρώωντας”) rapado al ras y lavarse con agua fría y acostumbrado a comer el pan y el caldo negro [*i.e.*, de los espartanos], no lo creían y se preguntaban si alguna vez tuvo este hombre en su casa un cocinero, si vio un perfume o si pudo tocar una clámide milesia. Pues esta era, como dicen, una de sus muchas habilidades y maquinaciones (“μηχανή”) para cazar a los hombres: acomodarse y asimilarse (“συνεξομοιοῦσθαι καὶ συνομοπαθεῖν”) a las costumbres y formas de vida, cambiando su modo de ser más rápido que el camaleón (“τρεπομένῳ τροπᾷ τοῦ χαμαιλέοντος”), excepto que aquel, según dicen, no puede mudarse al color blanco. Pero para Alcibíades, que pasaba por lo bueno igual que por lo malo, no había nada imposible de imitar (“ἀμίμητον”) ni imposible de emprender, sino que

<sup>30</sup> ‘condimentos’ (“ἡδυσμα”) más importantes (Po. 1450b.15-16).

<sup>30</sup> Incluso la nave estaba ‘disfrazada’ con velas de color púrpura (“ἰστίῳ δ' ἀλουργῶ τὴν ναυαρχίδα προσφέρεσθαι τοῖς λιμέσιν”). Lawler (1944:30-31) identifica esta escena con las danzas de marineros, de las que recaba varios testimonios antiguos.

en Esparta se ejercitaba y era ahorrativo y taciturno; en Jonia era lujurioso, entregado a los placeres y despreocupado; en Tracia, borracho y aficionado a las carreras de caballos; estando con el sátrapa Tisafernes, sobrepasaba la extravagancia y magnificencia persa, y no cambiando tan fácilmente su forma de ser a otra, ni admitiendo toda mutación en su carácter, sino que, como no quería importunar a aquellos con los que se encontraba, con su naturaleza se escondía y se refugiaba en las actitudes y fingimientos (“σχῆμα καὶ πλάσμα”) que fueran adecuadas para ellos. En efecto, en Lacedemonia, acerca de su aspecto era posible decir “No eres el hijo de Aquiles, sino aquél en persona” (TGF adesp. 363 N29), como Licurgo lo educó, pero por sus pasiones y actos, alguno habría exclamado “Es la misma mujer de antes” (Eurip. *Or.* 129).<sup>31</sup>

Plutarco refuerza el contenido del pasaje, que describe a la perfección la destreza mimética de Alcibíades, con una concentración de términos asociados a lo teatral: el uso de la μηχανή, la mención de la exterioridad (“ἔξωθεν”), el hecho de que los extranjeros ‘lo ven’ como a uno de ellos (“ὄρωντας”), la posibilidad de Alcibíades de acomodarse y asimilarse a las formas de vida de otros (“συνεξομοιοῦσθαι καὶ συνομοπαθεῖν; σχῆμα καὶ πλάσμα”) y la capacidad de componer un personaje (“ἐκεῖνος αὐτὸς εἶ”). Duff (1999:236) llama la atención acerca del uso de citas textuales (la primera, de una tragedia de autor desconocido; la segunda, del *Orestes* de Eurípides), que también otorgan teatralidad al pasaje.<sup>32</sup>

En este punto es pertinente establecer la comparación con la descripción que ofrece Plutarco de Nicias, para la que toma como fuente principal a Tucídides, aunque añadiendo aspectos subjetivos que no están en el texto del historiador.<sup>33</sup> Nicias, a diferencia de Alcibíades, juega el papel de tímido ante el público. Es proverbial su cobardía y temerosidad (como han señalado, entre otros, Westlake, 1941; Gil Fernández, 1962; Lateiner, 1985; Atkinson, 1995, y Titchener, 2008), pero Plutarco destaca que Nicias aprovecha esta situación y afianza dicha imagen ante la masa, ‘apareciendo’ así como popular. Primero, en 2.6, Plutarco explica que la imagen de temeroso beneficia a Nicias ante el pueblo:

τὸ δ’ ἐν τῇ πολιτείᾳ ψοφοδεῆς καὶ πρὸς τοὺς συκοφάντας εὐθορύβητον αὐτοῦ καὶ δημοτικὸν ἐδόκει καὶ δύναμιν οὐ μικρὰν ἀπ’ εὐνοίας τοῦ δήμου παρέχειν τῷ δεδιέναι τοὺς θαρροῦντας, αὔξειν δὲ τοὺς δεδιότας. τοῖς γὰρ πολλοῖς τιμὴ μεγίστη παρὰ τῶν μειζόνων τὸ μὴ καταφρονεῖσθαι. (*Nic.* 2.6)

En la política, su timidez y turbación ante los sicofantas lo hacían parecer popular [“δημοτικὸν”] y otorgarle un poder no pequeño a partir del favor del pueblo, porque teme a los osados y se exalta con los que temen. Pues la mayor honra para la multitud es no ser despreciada por los más grandes.

Luego, el biógrafo explicará en qué consiste la estrategia de Nicias para sacar provecho de dicha imagen, apelando a una cuidada selección léxica:

31 Un contenido similar hallamos en la biografía de Cornelio Nepote (23.3-6), aunque en términos más sobrios y sin destacar el elemento teatral.

32 El autor interpreta aquí (y a la luz de otros pasajes) un juego con la imagen femenina de Alcibíades, que no desarrollamos para no desviarnos de nuestro tema central, pero que sí es interesante tener en cuenta en vinculación con la versatilidad actoral que aquí analizamos. Sobre la relación entre Alcibíades y Aquiles, *cfr.* Bloedow (1990), Hobbs (2006:254-260), Michelakis (2007:11-12), Verdegem (2010:276-278).

33 Sobre las fuentes de la biografía *cfr.* Holden (1887:xliv-lx), Perrin (1902), Westlake (1941:63-64) y Gil Fernández (1962).

Περικλῆς μὲν οὖν ἀπό τ' ἀρετῆς ἀληθινῆς καὶ λόγου δυνάμεως τὴν πόλιν ἄγων, οὐδενὸς ἐδέϊτο σχηματισμοῦ πρὸς τὸν ὄχλον οὐδὲ πιθανότητος, Νικίας δὲ τούτοις μὲν λειπόμενος, οὐσία δὲ προέχων, ἀπ' αὐτῆς ἐδημαγωγῆται καὶ τῆ Κλέωνος εὐχερεία καὶ βωμολοχία πρὸς ἡδονὴν μεταχειριζομένη τοὺς Αθηναίους διὰ τῶν ὁμοίων ἀντιπαρεξάγειν ἀπίθανος ὢν, χορηγίας ἀνελάμβανε καὶ γυμνασιαρχίας ἐτέραις τε τοιαύταις φιλοτιμίαις τὸν δῆμον, ὑπερβαλλόμενος πολυτελείᾳ καὶ χάριτι τοὺς πρὸ ἑαυτοῦ καὶ καθ' ἑαυτὸν ἅπαντας. (*Nic.* 3.1-2).

En efecto, Pericles no necesitaba de ningún tipo de estrategia (“σχηματισμοῦ”) para agradar a la masa, porque dirigía la ciudad gracias a una verdadera excelencia (“ἀπό τ' ἀρετῆς ἀληθινῆς”) y a la potencia de la razón (“λόγου δυνάμεως”); Nicias, a quien le faltaban estas cualidades, se ganaba (“προέχων”)<sup>34</sup> el favor del pueblo con su riqueza; y como no se sentía seguro para equipararse por métodos similares a la habilidad y bufonería de Cleón, con las que manejaba (“μεταχειριζομένη”) a los atenienses, se ganó (“ἀνελάμβανε”) al pueblo con gastos de coregía y gimnasiarquía y otros honores similares, sobrepasando con extravagancias y favores a todos los anteriores a él y a sus contemporáneos.

Nicias, consciente de su falta de atributos naturales, decide que tendrá que exhibir (“προέχων”) una imagen distinta a la de otros políticos para ganarse el favor de la mayoría, una estrategia (“σχηματισμός”) que se basa primero en el uso de dinero y regalos. No obstante, la imagen también será construida a partir de esos mismos atributos a priori negativos que ya se han mencionado, pero que aparecerán luego desarrollados en la biografía. Plutarco menciona que Nicias se muestra temeroso de los sicofantas (“πρὸς τοὺς συκοφάντας εὐθορῶβητον”, 2.6; “διακείμενος εὐλαβῶς πρὸς τοὺς συκοφάντας”, 5.1; “συκοφαντίας φοβεῖσθαι”, 22.3), al punto de pagarles — según una cita de Teleclides — para mantenerlos alejados (“τέσσαρας δὲ μνᾶς ἔδωκε Νικίας Νικηράτου”, 4.5); que pasa su vida aislado, encerrado en su casa (“δυσπρόσοδος ἦν καὶ δυσέντευκτος, οἰκουρῶν καὶ κατακεκλειμένος”, 5.2; “τὸ μὴ φιλάνθρωπον μηδὲ δημοτικόν, ἀλλ' ἄμεικτον καὶ ὀλιγαρχικὸν ἀλλόκοτον ἐδόκει”, 11.2.5) y cuenta Frínico que puede vérselo caminar en actitud de sumisión (“ὑποταγεῖς ἐβάδιζεν”, 4.8).<sup>35</sup> Lo que nos interesa de esta descripción es que Plutarco afirma que hay una clara intencionalidad por parte del general ateniense de transmitir dicha imagen de temeroso, solitario e inseguro. Es decir, más allá de si se trata o no de atributos naturales, lo que Plutarco pone en evidencia es que Nicias capitaliza políticamente su carácter tímido y temeroso y crea a partir de ello un personaje que le sirve para ser bien recibido por el pueblo. Pero la estrategia es aún más compleja: Plutarco menciona que quien asiste a Nicias en esta tarea es un tal Hierón, personaje del que no tenemos más referencias que la siguiente: “καὶ ὁ μάλιστα ταῦτα συντραγωδῶν καὶ συμπεριτιθεὶς ὄγκον αὐτῶ καὶ δόξαν Ἰέρων ἦν, ἀνήρ τεθραμμένος ἐπὶ τῆς οἰκίας τοῦ Νικίου.” (*Nic.* 5.3) [Y quien principalmente ayudaba a Nicias en esa actuación (“συντραγωδῶν”) de dignidad y fama y contribuía con ella era Hierón, un hombre que había crecido en la casa de Nicias]. Es notorio en este pasaje el uso del verbo συντραγωδεῖω, poco frecuente en la lengua griega, que puede significar tanto ‘participar en una

34 Προέχω (de acuerdo con LSJ, s.v.) puede querer decir ‘ganar, retener, mantener’ (“hold, hold febre oneself”) pero también tiene un sentido metafórico de ‘poner como pretexto’, ‘similar’ (“put forward as a pretext, pretend”).

35 Es evidente el tono de burla hacia el personaje, que se intensifica por la acumulación de citas de la comedia. Cfr. Lenfant (2003).

representación trágica', como aparece, por ejemplo, en Luciano (*Alex.* 12), o 'ayudar a montar una representación trágica', sentido que adopta aquí y en *Them.* 24.5.<sup>36</sup> Hierón se encargaba de hacer correr la voz de que Nicias permanecía en su casa en vez de aparecer públicamente, porque trabajaba mucho por su pueblo, llevando una vida de sacrificios:

οὗτος οὖν ὁ ἕρων τά τε πρὸς τοὺς μάντις ἀπόρρητα διεπράττετο τῷ Νικίᾳ, καὶ λόγους ἐξέφευεν εἰς τὸν δῆμον ὡς ἐπίπονόν τινα καὶ ταλαίπωρον διὰ τὴν πόλιν ζώντος αὐτοῦ βίον· ὃ γ' ἔφη καὶ περὶ λουτρὸν ὄντι καὶ περὶ δεῖπνον ἀεὶ τι προσπίπτειν δημόσιον· “ἀμελῶν δὲ τῶν ἰδίων ὑπὸ τοῦ τὰ κοινὰ φροντίζειν μὸλις ἄρκεται καθεύδειν περὶ πρῶτον ὕπνον· ὅθεν αὐτῷ καὶ τὸ σῶμα διάκειται κακῶς, καὶ τοῖς φίλοις οὐ προσηγῆς οὐδ' ἡδύς ἐστιν, ἀλλὰ καὶ τούτους προσαποβέβληκε τοῖς χρήμασι πολιτευόμενος· οἱ δ' ἄλλοι καὶ φίλους κτῶμενοι καὶ πλουτίζοντες αὐτοὺς ἀπὸ τοῦ βήματος εὐπαθοῦσι καὶ προσπαίζουσι τῇ πολιτείᾳ.” (*Nic.* 5.3-5.6)

Este Hierón se encargaba por Nicias de los asuntos secretos con los adivinos y transmitía al pueblo el rumor de que éste vivía una vida sacrificada y sufrida a causa de la polis; decía que incluso cuando estaba en el baño y cuando estaba comiendo, siempre algún asunto público (δημόσιον) lo acuciaba. “Descuidando sus asuntos privados por preocuparse del bien común, apenas comienza a dormirse cuando otros ya tuvieron su primer sueño. Por eso, su cuerpo no se encuentra bien y no es amable ni dulce con sus amigos, sino que incluso los ha perdido, con su riqueza, sirviendo a la ciudad. Otros reciben beneficios de la tribuna, obteniendo amigos y enriqueciéndose y se burlan de la política”.

Hierón no hace otra cosa que ayudar a componer el personaje de Nicias. Como un buen dramaturgo, concibe los discursos en torno a su figura, al punto que Plutarco cita sus palabras en discurso directo. Es evidente, por cierto, el tono exagerado del contenido de lo dicho (Nicias no puede comer ni dormir ni bañarse, ni tener amigos), lo que le sirve a Plutarco para enfatizar la ficcionalización llevada a cabo por Nicias.

Si pasamos a otros aspectos de la vida del general, advertiremos el mismo tratamiento. En el capítulo 6 Plutarco sugiere que incluso el alejamiento de Nicias de algunos hechos bélicos responde a un interés por mantener su popularidad; es decir, Nicias habría montado un personaje de cobarde, lo que no quiere decir que fuera un cobarde verdaderamente:

Ὅρων δὲ τῶν ἐν λόγῳ δυνατῶν ἢ τῷ φρονεῖν διαφερόντων ἀποχρῶμενον εἰς ἕνια ταῖς ἐμπειρίαις τὸν δῆμον, ὑφορώμενον δ' ἀεὶ καὶ φυλαττόμενον τὴν δεινότητα καὶ κολούοντα τὸ φρόνημα καὶ τὴν [...], τὰς μὲν ἐργῶδεις πάνυ καὶ μακρὰς ἐπειρᾶτο διακρούεσθαι στρατηγίας (*Nic.* 6.1-2).

Viendo (“ὄρων”) Nicias que a veces el pueblo aprovechaba la experiencia de los hombres talentosos para los discursos o eminentes por su inteligencia, pero que siempre, desconfiando de ellos, se protegía de su inteligencia y rebajaba

36 En efecto, el término resulta curioso por su escasa frecuencia. LSJ *s.v.* συντραγωδεῶ sólo menciona los tres ejemplos que aquí referimos, mientras que el TLG tan solo añade una ocurrencia más, pero tardía (de *Suda*). El pasaje del *Alejandro* de Luciano describe también una puesta en escena, aunque de parte de un supuesto adivino. Abundan, pues, los términos específicos de la representación, tales como “μετὰ τοιαύτης τραγωδίας” [mediante tal representación trágica], “προσποιοῦμενος” [fingiendo o actuando], “ἐπεποίητο... καὶ κατεσκεύαστο” [había hecho y había fabricado], “εἰκασμένη” [verosímil], “πρωταγωνιστής” [protagonista], “μηχανᾶται” [maquina]. Tengamos en cuenta que las reflexiones en torno a la ficción, la verdad y la mentira son recurrentes en la literatura de la Segunda Sofística.



sus aspiraciones y su fama [...]; por ello, [Nicias] trataba (“ἐνειρᾶτο”) de evitar las campañas militares muy difíciles y largas.

El término clave aquí es “ὄρῶν”, puesto que es el que nos describe la voluntad de Nicias de actuar de ese modo. En este mismo sentido, Plutarco relata más adelante que Nicias, ante los triunfos, en lugar de arrogarse la victoria, deja en claro que ésta se la debe a la divinidad o a la suerte (“παρεχώρει τῇ τύχῃ καὶ κατέφευγεν εἰς τὸ θεῖον”, 6.2.5) y que no tiene nada que ver su propia virtud (“εἰς οὐδεμίαν αὐτοῦ σοφίαν ἢ δύναμιν ἢ ἀρετὴν ἀνέφερε τὰς πράξεις”, 6.2.4), con lo que presenciamos nuevamente su decisión de construir una imagen de humildad ante el pueblo.

Como complemento de lo antedicho también es oportuno advertir la forma en que Plutarco alude a la teatralidad en diferentes pasajes de la biografía. Así, por ejemplo, en el capítulo 11, en la narración del ostracismo de Hipérbolo, hace una descripción de la masa como un espectador teatral, pues dice que el pueblo experimenta determinadas pasiones ante el hecho, siendo una de ellas la risa: “momentáneamente esto proporcionó al pueblo placer (ἡδονήν) y risa (γέλωτα), mas luego se enfadaron (ἡγανάκτουσιν)” (*Nic.* 11.6).<sup>37</sup> Por otra parte, en 21.1.6 se emplea el término “θεατρικῶς” para describir la manera en que Demóstenes se acerca con la flota para causar miedo a los enemigos en Siracusa: había preparado setenta y tres naves, cinco mil hoplitas, miles de lanzadores de jabalinas, arqueros y honderos, exhibición de armas, las insignias de las trirremes, contra maestros y flautistas. De más está decir que el tipo de teatralidad desplegada por Demóstenes se opone al de Nicias, lo que tiene su contrapartida política: mientras que Demóstenes está decidido a atacar, Nicias prefiere esperar, alimentando, dice Plutarco, la ‘fama’ de cobarde (“ἀτολμίας παρέσχε [...] δόξαν”, 21.6). En el marco del relato del mismo episodio histórico, es sugerente también la mención a Eurípides luego de la derrota en Sicilia (29.3-4): Plutarco refiere que algunos de los atenienses capturados habían salvado sus vidas gracias a su conocimiento del tragediógrafo, porque los siracusanos eran sus máximos admiradores fuera de Atenas, de modo que se habían apiadado de las víctimas al recibir recitaciones de sus versos.<sup>38</sup> La teatralidad es, de hecho, protagonista de todo el final de la biografía, sobre todo en relación con la derrota en Sicilia. Ya en Tucídides se observa un tono trágico en la narración de los hechos,<sup>39</sup> lo que Plutarco capitaliza en su propio planteo literario, a fin de dar homogeneidad a la descripción que viene construyendo del personaje de Nicias. Así pues, el biógrafo combina el tono dramático de la derrota (sobre todo entre los capítulos 24 y 26, donde detalla la cantidad de muertos, los gritos, las enfermedades padecidas, las terribles condiciones vividas) con la explicitación de que todo ello constituía una acción ‘digna de ser vista’: menciona a los espectadores (“τοῖς θεωμένοις”, 25.2; “ὄρῶντες”, 26.5), el espectáculo (“ἐπιβλεψίς”, 25.2; “ὄψις”, 26.6) y el aspecto lamentable de Nicias (“Νικίου θέαμα”, 26.4). No perdamos de vista que, según Aristóteles, el espectáculo (ὄψις) es una de las seis partes de la tragedia (*cf.* *Po.* 1450a10

37 Acerca de lo perjudicial de estas pasiones exaltadas por el arte, *cf.* *Pl.*, *R.* II 379; X 598c; X 605; X 605b; *contra*, Aristóteles, *Po.* 1449b 24-28; 1453b 11.

38 *Cfr.* *Crass.* 33.2-3, donde hay también una alusión a la obra de Eurípides. Se dice que la cabeza de Craso fue llevada ante el rey de los partos por un actor trágico que interpretaba el papel de Ágave en *Bacantes*, recitando a la vez unos versos de la tragedia (1169-1171 y 1178-1179).

39 *Cfr.* *Th.* VII.70.1-72.2, *D. S.* XIII 15.3-17.5. Westlake (1941), Blaiklock (1944), Braund (1993), Rood (2002:195), Burns (2012).



y 1450b16-21) y que tiene por función cautivar el alma del público, esto es, generar su interés (“ψυχαγωγικόν”)<sup>40</sup>, lo que claramente se aplica a este pasaje.

En vinculación con lo ya expuesto, es posible mencionar un último episodio dramático protagonizado por Nicias: en uno de los pocos ejemplos de discurso directo que hallamos en la biografía, Plutarco lo hace postrarse ante Gilipo (“προσπεσών”, 27.5) y suplicarle conmiseración (“ἔλεος”, 27.5), lo que logra no solo gracias a sus palabras, sino también a su aspecto (“πρὸς τὴν ὄψιν αὐτοῦ καὶ πρὸς τοὺς λόγους”, 27.6), en virtud de lo cual Gilipo se conmueve (“ἔπαθε”, 27.6). Plutarco señala que incluso después de muerto Nicias es objeto de espectáculo, pues su cuerpo, junto con el de Demóstenes, yacen exhibidos para que lo observen quienes quieran: “τὰ μέντοι σώματα πρὸς ταῖς πύλαις ἐκβληθέντα κείσθαι φανερὰ τοῖς δεομένοις τοῦ θεάματος” (28.6).<sup>41</sup>

En suma, mientras que en la *Vida de Alcibíades* la teatralidad se basa en un histrionismo exagerado, en artimañas y en un gran despliegue verbal (y engañoso), en la *Vida de Nicias* observamos que la teatralidad consiste en lo contrario: la creación de un personaje tímido y reservado. En ambos casos, no obstante, Plutarco lo entiende como un procedimiento deliberado de los líderes atenienses a fin de tener éxito en sus carreras políticas, y arma su entramado narrativo en función de destacar dicho procedimiento.

Pasamos ahora a analizar la *Vida de Pericles*. Hallamos aquí elementos similares a los ya vistos en *Alcibíades* y *Nicias*, aunque expresados de manera distinta. En primer lugar se advierte la intención premeditada del personaje de mantener su imagen pública, basándose ésta (a diferencia de las otras biografías estudiadas) en la seriedad que emana de la virtud. Es decir, no se trata ni del patetismo por exceso ni por defecto, tal como vimos en los ejemplos anteriores, sino de la configuración de una personalidad moderada y, por ende, en el medio entre ambos extremos, según veremos. Asimismo, a diferencia de Alcibíades y de Nicias, quienes, según comprobamos, basaban sus personajes en características que les venían dadas de manera natural, el personaje que Pericles forja ante el pueblo parece contrario (o no del todo acorde) a su forma de ser, al menos a partir de lo que es posible deducir de algunas anécdotas. En el capítulo 7 de la biografía Plutarco señala abiertamente que la conyuntura llevó a Pericles a abocarse al pueblo: Arístides había muerto, Temístocles había caído en desgracia, Cimón pasaba largos períodos fuera de Grecia debido a las campañas militares, de modo que Pericles aprovechó esta situación para consagrarse ante el pueblo, “habiendo elegido, en lugar de a los ricos y pocos, los asuntos de los muchos y pobres *contra su propia naturaleza*, que era poco popular” [ἀντὶ τῶν πλουσίων καὶ ὀλίγων τὰ τῶν πολλῶν καὶ πενήτων ἐλόμενος παρὰ τὴν αὐτοῦ φύσιν ἤκιστα δημοτικὴν οὕσαν] (7.3.5). Y un poco más adelante en la biografía es donde se dan más detalles respecto del ‘papel’ que interpreta Pericles para agradar a las masas:

ἀλλ’ ὡς ἔοικε δεδιῶς μὲν ὑποψία περιπεσεῖν τυραννίδος, ὀρῶν δ’ ἀριστοκρατικὸν τὸν Κίμωνα καὶ διαφερόντως ὑπὸ τῶν καλῶν κάγαθῶν

40 También en el pseudo platónico *Minos* se define a la tragedia como “la parte de la poesía que más deleita al pueblo y la más cautivadora del alma” [ἔστιν δὲ τῆς ποιήσεως δημοτερπέστατον τε καὶ ψυχαγωγικώτατον ἢ τραγωδία] (*Min.* 321a).

41 Tengamos en cuenta además que Plutarco apela en esta biografía al recurso de la cohesión léxica a fin de enfatizar el grado de apariencia con el que se sustenta el personaje en cuestión, lo que se observa en el uso de términos como δοκέω (2.4.3, 2.6.3, 8.2.3, 9.9.4, 11.2.6, 11.9.5), δόξα y sus compuestos (5.3.2, 6.2.6, 8.2.2, 10.8.4, 15.2.2, 18.10.1, 21.6.3, 26.5.4, 27.5.8), ἀποκρίπτω (2.5.2), σχηματισμός (3.1.2), πολυτελεία καὶ χάριτι (3.2.5), que aparecen en general concentrados en unos pocos capítulos. *Cfr.* Sapere (2014:148-149).

ἀνδρῶν ἀγαπώμενον, ὑπήλθε τοὺς πολλοὺς, ἀσφάλειαν μὲν ἑαυτῷ, δύναμιν δὲ κατ' ἐκείνου παρασκευαζόμενος. εὐθύς δὲ καὶ τοῖς περὶ τὴν δίαιταν ἑτέραν τάξιν ἐπέθηκεν. (*Per.* 7.4)

Al parecer tenía miedo a la sospecha de que aspiraba a la tiranía y, por otro lado, veía a Cimón con los aristócratas y especialmente querido por los hombres de noble condición; así que se refugió en el pueblo, preparándose su propia seguridad y autoridad frente a aquél. Inmediatamente impuso (“ἐπέθηκεν”) un carácter distinto (“ἑτέραν τάξιν”) a su forma de ser habitual. (*Per.* 7.4)

El fingimiento (“ἐπέθηκεν”) consiste, como se explicita más adelante, en abandonar los banquetes y las diversiones (κλήσεις τε δεῖπνων καὶ τὴν τοιαύτην ἄπασαν φιλοφροσύνην καὶ συνήθειαν ἐξέλιπεν [...] πρὸς μηδένα τῶν φίλων ἐπὶ δεῖπνον ἔλθειν [abandonó las invitaciones a banquetes y todas las reuniones y encuentros del estilo [...] no fue al banquete de ningún amigo]: *Per.* 7.5.3-5), y exhibirse (ἑωρᾶτο) solamente en el camino que conduce al ágora y al consejo (ὁδόν τε γὰρ ἐν ἄστει μίαν ἑωρᾶτο τὴν ἐπ’ ἀγορὰν καὶ τὸ βουλευτήριον πορευόμενος [se lo veía recorrer un solo camino en la ciudad, el que va al ágora y al Consejo]: *Per.* 7.5.2-3)<sup>42</sup>, acercándose al pueblo sólo por momentos (τῷ δήμῳ [...] οἷον ἐκ διαλειμμάτων ἐπλησίαζεν: *Per.* 7.7.2-3). Así pues, el retrato que desea erigir es el de un hombre serio, sereno y virtuoso. Se cuenta, por ejemplo, que ni siquiera en los funerales de sus familiares depuso esa actitud, pues “no se lo vio llorar” (“οὐδὲ κλαίων οὔτε κηδεύων οὔτε πρὸς τάφῳ τινὸς ὤφθη τῶν ἀναγκαίων”, 36.8), lo que es interpretado como una exhibición de coraje y grandeza de espíritu: “οὐ μὴν ἀπείπεν οὐδὲ προὔδωκε τὸ φρόνημα καὶ τὸ μέγεθος τῆς ψυχῆς ὑπὸ τῶν συμφορῶν” [no abandonó ni traicionó su coraje y grandeza de espíritu por las desgracias] (*Per.* 36.8.1-3). Detengámonos en la retórica de esta última frase: el uso de los verbos ἀπείπεν y προὔδωκε negados (‘no abandonó ni traicionó su coraje’) nos confirma la idea de que la reacción natural de cualquiera hubiera sido la contraria, esto es, dejarse llevar por el dolor; Pericles, en cambio, se esfuerza una vez más por mantener su imagen valerosa e imperturbable. Para Plutarco, entonces, Pericles ostenta una pose, en la medida en que busca mostrar un tipo de respeto (aludido con los términos ὄγκος, σεμνόν y ἀρετή) que lo lleve a obtener fama (πρὸς δόξαν).

Otro ejemplo de que Pericles basa su imagen pública en una actuación es la anécdota que se cuenta en 7.6: la única vez que decidió mostrarse en una celebración familiar fue en el casamiento de su primo Euripólemo, aunque sólo permaneció hasta el brindis (“ἄχρι τῶν σπονδῶν”), momento en el cual se levantó abruptamente (“εὐθύς ἐξανέστη”). El histrionismo que implica brindar, levantarse de manera inmediata e irse da cuenta de que su intención era precisamente llamar la atención: que los demás vieran que su participación en el festejo estaba restringida a un breve lapso de tiempo y que tenía la capacidad de moderarse y partir a tiempo, mientras los demás se quedaban celebrando.

En el capítulo 5 de la biografía hallamos una descripción de Pericles en donde los únicos rasgos que se consideran son los exteriores, gracias a lo que confirmamos todos los detalles de su personaje: la forma de hablar, elevada, ‘libre de bufonería popular y maliciosa’ (“τὸν λόγον ὑψηλὸν εἶχε καὶ καθαρὸν ὀχλικῆς καὶ πανούργου βωμολοχίας”), imperturbable y sin apasionamiento (“οὐδὲν

<sup>42</sup> Sobre este “cambio de actitud” de Pericles (τὴν δίαιταν ἐξήλλαξεν) habla también Plutarco en *Praecepta gerendae reipublicae* 800c1-6

ἐκτραπτομένη πάθος ἐν τῷ λέγειν καὶ πλάσμα φωνῆς ἀθόρουβον"); la expresión del rostro, 'insensible a la risa' ("προσώπου σύστασις ἄθρουπτος εἰς γέλωτα"); su forma de caminar, tranquila ("πραότης πορείας"), y su vestimenta, sobria ("καταστολή περιβολῆς"). Cierra la descripción dando cuenta del efecto de admiración que todo ello generaba en el público: "cuantas cosas similares dejaban maravillosamente perplejos a todos" [ὅσα τοιαῦτα πάντα θαυμαστῶς ἐξέπληττε]. Se trata, pues, de una caracterización de todos los rasgos actorales: la voz, la forma de hablar y caminar, la gestualidad e incluso el disfraz.

Ya mencionamos la moderación de su discurso. En efecto, la forma cuidada de ejercer la retórica, según Plutarco, ("περὶ τὸν λόγον εὐλαβῆς<sup>43</sup> ἦν", 8.6.1), era una pieza clave para la imagen pública de Pericles, pues gracias a esto lograba manejar a su pueblo:<sup>44</sup>

μόνος ἐμμελῶς ἕκαστα διαχειρίσασθαι πεφυκῶς, μάλιστα δ' ἐλπίσι καὶ φόβοις ὥσπερ οἴαξι συστέλλων τὸ θρασυνόμενον αὐτῶν καὶ τὸ δύσθυμον ἀνιεῖς καὶ παραμυθούμενος, ἔδειξε τὴν ῥητορικὴν κατὰ Πλάτωνα (Phaedr. 271c) ψυχαγωγίαν οὖσαν καὶ μέγιστον ἔργον αὐτῆς τὴν περὶ τὰ ἦθη καὶ πάθη μέθοδον, ὥσπερ τινὰς τόνους καὶ φθόγγους ψυχῆς μάλ' ἐμμελοῦς ἀφῆς καὶ κρούσεως δεομένου. (Per. 15.2-15.3).

Solo él era apto por naturaleza para manejar cada cosa de manera conveniente, principalmente, reduciendo la insolencia [del pueblo] y suavizando y calmando su mal humor, [valiéndose] de esperanzas y miedos, como de timones. Y así mostró que la retórica, según Platón,<sup>45</sup> es conducción de las almas ("ψυχαγωγία") y que su obra más grande es el adoctrinamiento de los caracteres y las pasiones ("τὰ ἦθη καὶ πάθη"), como si fueran ciertos tonos y sonidos del alma necesitados del toque de un instrumento adecuado.

Ya mencionamos previamente que Aristóteles describe el espectáculo teatral con el adjetivo ψυχαγωγικός (Po. 1450b17.), fácilmente asociable con la 'conducción de almas' (ψυχαγωγία) que lleva a cabo Pericles mediante el uso de la palabra.<sup>46</sup> Cabe aclarar que el empleo de la retórica, a diferencia de lo que habíamos visto en Alcibiades, no está al servicio del engaño sin escrúpulos, sino que está en función de convencer a partir de la moderación y la sobriedad, dado que estas son, ni más ni menos, las cualidades del propio Pericles y las que desea transmitir en su discurso.<sup>47</sup>

43 Tomamos el sentido metafórico que ofrece LSJ, "undertaking prudently, discreet, cautious".

44 Para el análisis de la relación de Pericles con el pueblo, *cf.* Fornara; Samons (1991:69-60), Stadter (1989:112ss.), Saïd (2005:14ss.) y Pébarthe (2010). Dice Saïd (2005:14): "In the *Life of Pericles* the people is systematically identified with the ἐπιθυμητικόν: it has only 'desires' (ἐπιθυμῖαι), 'impulses' (ὄρμαϊ), 'passions' (πάθη), or 'desire' (ἔρωσις). The emphasis on its 'anger' (ὀργή or θυμός) and the allusions to its foolishness (ἀγνωμοσύνη or παραφρονεῖν) point to the same direction". En virtud de estas características es que Pericles construye su imagen pública. Sobre la importancia de la retórica en la *Vida de Pericles*, *cf.* Stadter (1987), Azoulay (2001:202 y 205).

45 *Cfr.* Phdr. 271c.

46 Tucídides habla del manejo que Pericles tiene sobre el pueblo ("κατεῖχε τὸ πλῆθος", II.65.8.3) y su capacidad de transmitirles temor o confianza de acuerdo a las necesidades (*cf.* II.65.9).

47 *Cfr.* Tucídides II.65, donde se refiere la moderación ("μετρίως", II.65.5) de Pericles y cómo su capacidad de convencer al pueblo se basa en su dignidad y buen juicio ("ἀξιώματι καὶ τῇ γνώμῃ", II.65.8.2), así como en su incorruptibilidad ("ἀδωρότατος", II.65.8.3). *Cfr.* Además Christodoulou (2013: 241-242). Plutarco también considera que Pericles es un hombre virtuoso, pero no deja de enfatizar la composición de personaje que lleva a cabo.

Τῆι μέντοι περὶ τὸν βίον κατασκευῆ καὶ τῷ μεγέθει τοῦ φρονήματος ἀρμόζοντα λόγον ὡσπερ ὄργανον ἐξαρτούμενος, παρενέτεινε πολλαχοῦ τὸν Αναξαγόραν, οἷον βαφῆν τῆι ῥητορικῆι τῆν φυσιολογίαν ὑποχέόμενος. (*Per.* 8.1)

Preparando su discurso, como instrumento que se ajusta, ciertamente, con su modo de vida y con la grandeza de su espíritu, intercalaba en muchos lugares a Anaxágoras esparciendo en la retórica el estudio de la naturaleza como un tinte.

Observamos, por un lado, el cuidado que imprime a sus palabras (“κατασκευῆ”, “παρενέτεινε”, “ἐξαρτούμενος”, “ὑποχέόμενος”); por otro, la intención de hacer corresponder (“ἀρμόζοντα”) el discurso con la forma de vida,<sup>48</sup> esto es, componer un personaje creíble (y aceptable para la masa) para así llegar a convencer. Respecto de su habilidad retórica es ilustrativa la anécdota en la que Tucídides, hijo de Melesias, al ser preguntado sobre quién era mejor orador, si él o Pericles, responde: “ὅταν” εἶπεν “ἐγὼ καταβάλω παλαίων, ἐκεῖνος ἀντιλέγων ὡς οὐ πέπτωκε, νικᾷ καὶ μεταπέθει τοὺς ὀρώντας” (8.5) [“cuando”, dijo, “lo derribo en el combate, él, negando que cayó, vence y convence de ello a los espectadores”]. Podemos observar, más allá de la capacidad ficcional de Pericles, la referencia teatral al público (“τοὺς ὀρώντας”) que se deja convencer (“μεταπέθει”). Pericles es claramente un actor pero, sobre todo, un buen director teatral.

Las medidas llamadas ‘demagógicas’, como la construcción de edificios y monumentos, las coregías y los espectáculos (tema desarrollado en los capítulos 12 a 14 de la biografía) también forman parte de esa imagen pública elaborada por Pericles, aunque en este caso es la ciudad la que se disfraza y se exhibe. Por tal motivo, en los pasajes en los que se narra la edificación de las obras públicas, es recurrente un tipo de vocabulario relacionado con lo ‘espectacular’ (tanto como tecnicismo como en su valor etimológico): se compara a la ciudad con una mujer ‘adornada’ (“ἡμᾶς τὴν πόλιν καταχρυσούοντας καὶ καλλωπίζοντας ὡσπερ ἀλαζόνα γυναῖκα, περιεπτομένην λίθους πολυτελεῖς”, 12.2), se menciona la ‘fama’ de Atenas debido a poseer estas construcciones (“ἀφ’ ὧν δόξα μὲν γενομένων αἰδῖος”, 12.4; “τὴν δόξαν”, 14.2), su belleza (“κοσμουμένην”, 12.4; “μορφῆ δ’ ἀμιμήτων καὶ χάριτι”, 13.1; “κάλλους”, 13.4; “κάλλει”, 13.5), su aspecto en general (“τὴν ὄψιν”, 13.5), y la admiración que genera (“θαυμάζεται τὰ Περικλέους ἔργα”, 13.4; “ἔθεώντο”, 13.11; “θαυμάσαντες”, 14.2).

Para cerrar, no podemos dejar de señalar el efecto cohesivo que aportan las alusiones al teatro ático a la largo de la biografía. La mayoría de ellas son citas cómicas en las que se expresa una burla hacia el personaje, a las que Plutarco no suele dar crédito, por el componente injurioso y mendaz: aparecen, citadas textualmente, burlas por el tamaño de su cabeza (de parte de Cratino, Teleclides y Éupolis, 3.1-4, 13.10), por su relación con Aspasia (lo injurian Cratino, Éupolis y Aristófanes, en 24.9-10 y 30.4), por el retraso en las construcciones (Cratino, 13.8) y por los gastos de dinero (Teleclides, 16.2), entre las críticas más importantes. La aparición de estas citas en el texto nos transporta a la Atenas clásica en la que circulaban dichos discursos y, por ende, nos instruye acerca del peso de las representaciones teatrales de la época, en tanto que el propio Plutarco, incluso sin estar de acuerdo con la imagen que ofrecen de Pericles, se ve en la obligación de exhibirlos.

48 Idea que esboza Plutarco en el Prólogo de la biografía: las acciones que surgen de la virtud despiertan celo en quienes las contemplan y, por ende, deseo de imitación (“ταῦτα δ’ ἔστιν ἐν τοῖς ἀπ’ ἀρετῆς ἔργοις, ἃ καὶ ζῆλόν τινα καὶ προθυμίαν ἀγωγὸν εἰς μίμησιν ἐμποιεῖ τοῖς ἱστορήσασιν”, *Per.* 1.4).

## El caso puntual del teatro cómico: entre Atenas y Roma

En virtud de lo ya expuesto, creemos que es preciso destinar un párrafo aparte al caso concreto de la comedia, dada su particular preeminencia en la vida cívica ateniense, lo que nos servirá además para reflexionar sobre la distancia que existe entre el contexto social y político de los personajes retratados por Plutarco y el del propio autor. En efecto, la comedia ática jugaba un papel importante en el seno de la polis: el ataque a las personalidades e instituciones de la época, la burla y el escarnio en tono cómico formaban parte de un dispositivo de la democracia que servía para contener los excesos de los poderosos. El discurso teatral cómico reflexiona así sobre la política pero siempre desde una mirada crítica, que tergiversa y distorsiona las normas establecidas, lo que permite equilibrar, de algún modo, los posibles abusos de la clase gobernante<sup>49</sup>. Esta dinámica es completamente impensada para la Roma imperial de Plutarco, en la que no hay lugar para el disenso<sup>50</sup>. Los autores de la época son conscientes de la forma cuidada en la que deben expresarse respecto de los poderosos, de quienes dependen y a quienes deben, en muchos casos, el éxito de sus carreras<sup>51</sup>. Plutarco no es la excepción a ello, de modo que sus opiniones acerca del teatro ateniense deben ponerse en relación no solo con su planteo estético o moral, sino también con su actitud frente a la realidad política que le toca vivir. Pensemos que Plutarco había trabado amistad con miembros de la elite y personalidades influyentes del imperio romano (tales como L. Mestrio Floro y Q. Socio Senecio, a quienes menciona en sus escritos) y ocupó cargos públicos de relevancia (fue magistrado en Queronea y sacerdote de Apolo en el Templo de Delfos, representó a su pueblo natal en varias misiones al extranjero, fue nombrado por Trajano procurador de Iliria y se cree que fue nombrado por Adriano procurador de Acaya). Así pues, como personalidad reconocida en los círculos de poder de la Roma de los primeros siglos, Plutarco debe mantener y defender un discurso político moderado, lo que contrasta claramente con la esencia combativa del discurso cómico ateniense. La crítica que ejerce el autor acerca de las perniciosas mentiras sobre los poderosos que engendra la literatura en general y el teatro en particular se fusiona a la perfección, entonces, con la ideología de su época.

## El paralelo con Esparta

Dijimos más arriba que la forma en que Plutarco describe la teatralidad de los actos de gobierno de Nicias, Alcibiades y Pericles es una muestra de cómo entiende nuestro autor la dinámica política en Atenas. En este sentido, de lo ya analizado es posible colegir que, para Plutarco, los ciudadanos atenienses están inmersos en un ambiente en el que el espectáculo tiene una fuerte presencia y probablemente sea esto lo que lleve a los líderes políticos a echar mano de los recursos teatrales a fin de lograr sus objetivos. El histrionismo de Alcibiades es su cara más visible, mientras que los personajes compuestos por

49 El tema ha sido ampliamente debatido. Cf. por ejemplo Gomme (1938), Carrière (1983), Bowie (1996), Olson (2010), García Soler (2013).

50 Referimos al artículo de Xifra (2019) sobre el disenso en la comedia aristofánica, para pensar el contraste con la actitud de Plutarco como intelectual ante el poder. Se puede contrastar esta postura con la defensa de la *ὀμνοία* que hace Plutarco en su *Praecepta gerendae reipublicae*.

51 Sobre la prudencia respecto de las opiniones políticas en Plutarco cf. por ejemplo Flacelière (1963), Barrow (1967), Jones (1971), Silva (2005, 2006, 2007), Ash (2008), Desideri (2012). En el marco general de los autores de la Segunda Sofística, cf. por ejemplo Bowersock (1969), Bowie (1970), Alcock (1993), Swain (1996), Schmitz (1997), Goldhill (2001), Stadter & Van der Stockt (2002), Borg (2004), Whitmarsh (2005).



Nicias y Pericles, que ostentan moderación, no dejan de estar concebidos para una representación pública. El protagonismo del fenómeno teatral es, pues, la condición de posibilidad de dicha práctica política, de suerte que debemos entender también que hay un público espectador que tiene las competencias para decodificar la forma en que proceden estos políticos ‘actores’. En este punto nos parece pertinente llevar a cabo la comparación con Esparta, dado que allí la práctica teatral no se desarrolla del mismo modo, siendo el propio Plutarco quien reflexiona sobre ello en su obra. El contraste que establezcamos nos resultará de utilidad para la formulación de las conclusiones finales.

De la lectura de las *Vidas Paralelas* queda claro que, a diferencia del contexto ateniense, Esparta parece ajena a los encantamientos y ficciones que brinda el teatro y, en general, todo tipo de arte. Así, por ejemplo, en *Licurgo* 6.3 Plutarco describe el lugar en el que se celebran las asambleas entre los lacedemonios, completamente despojado de adornos, pues se considera que esto perjudica la buena deliberación, dado que los hombres, en lugar de estar concentrados en la tarea, se distraen mirando las estatuas y las pinturas que hay en los proskenios de los teatros:

ἐν μέσῳ δὲ τούτων τὰς ἐκκλησίας ἦγον, οὔτε παστάδων οὐσῶν οὔτε ἄλλης τινὸς κατασκευῆς. οὐθὲν γὰρ ᾤετο ταῦτα πρὸς εὐβουλίαν εἶναι, μᾶλλον δὲ βλάβειν, φλυαρώδεις ἀπεργαζόμενα καὶ καύνους φρονήματι κενῶ τὰς διανοίας τῶν συμπορευομένων, ὅταν εἰς ἀγάλματα καὶ γραφὰς ἢ προσκῆνια θεάτρων ἢ στέγας βουλευτηρίων ἡσκημένας περιττῶς ἐκκλησιάζοντες ἀποβλέπωσι. (*Lyc.* 6.3)

En medio de estos lugares llevaban a cabo las asambleas, sin que hubiera pórticos ni ninguna otra construcción. Pues [Licurgo] consideraba que estas cosas no ayudaban al buen juicio sino que más bien lo dañaban, haciendo que las reflexiones de los asistentes se vuelvan tontas y frívolas, a causa de un pensamiento vacío, cuando, estando reunidos en asamblea, miran hacia las estatuas y dibujos que adornan los proskenios de los teatro o los techos de las salas de consejo.

Es evidente que semejante descripción responde a la imagen estereotipada de austeridad y sencillez lacónicas, con la que sin lugar a dudas Plutarco simpatiza.<sup>52</sup> En este caso, el lugar común le sirve al biógrafo para criticar por contraste la artificiosidad y teatralidad atenienses. Otra anécdota vinculada con esto la hallamos en la *Vida de Agesilao*, en donde se da cuenta del desdén del rey espartano hacia los actores:

καί ποτε Καλλιππίδης ὁ τῶν τραγωδιῶν ὑποκριτής, ὄνομα καὶ δόξαν ἔχων ἐν τοῖς Ἑλλήσι καὶ σπουδαζόμενος ὑπὸ πάντων, πρῶτον μὲν ἀπήντησεν αὐτῷ καὶ προσεῖπεν, ἔπειτα σοβαρῶς εἰς τοὺς συμπεριπατοῦντας ἐμβάλων ἑαυτὸν ἐπεδείκνυτο νομίζων ἐκείνους ἄρξιν τινὸς φιλοφροσύνης, τέλος δὲ εἶπεν· “Οὐκ ἐπιγινώσκεις με, ὦ βασιλεῦ;” κάκεινος ἀποβλέψας πρὸς αὐτὸν εἶπεν· “Ἄλλὰ οὐ σύγε ἐσσί Καλλιππίδας ὁ δεικηλίκτας;” οὔτω δὲ Λακεδαιμόνιοι τοὺς μίμους καλοῦσι. (*Ages.* 21.3-4)

Una vez, Calípides, el actor de tragedias, que tenía renombre y fama entre los griegos y era respetado por todos, en un primer momento se encontró

52 Acerca del *mirage spartiate* (Ollier, 1933) *cfr.* Rawson (1969), Tigerstedt (1974), Whitby (2002), Castelnérac (2008), Fornis (2012), Olinski (2016), entre otros. Sobre la mirada positiva de Plutarco respecto de Esparta y en particular de la Esparta de Licurgo, *cfr.* Schoeck (1956), Liebert (2009), Rocha (2014), entre otros.



con él [*sc.* Agesilao] y lo llamó; luego, dirigiéndose pomposamente hacia los que se encontraban con él se exhibió creyendo que éste comenzaría con algún elogio, y finalmente dijo: “¿No me reconoces, oh rey?” Aquel, tras mirarlo, dijo: “¿Acaso no eres Calípides, el bufón (“δεικηλίκτας”)? (Así llaman los lacedemonios a los actores).<sup>53</sup>

El término δεικηλίκτας parece aludir a un tipo de actor más bien cómico o burlesco, de modo que la respuesta de Agesilao tenía la intención de rebajar a Calípides, quien se sentía muy seguro por su fama como actor de tragedias. Debemos concluir, además, que Agesilao no respeta las interpretaciones teatrales en general (de allí su desprecio por Calípides y su despliegue de histrionismo), lo que queda corroborado con la anécdota que Plutarco narra a continuación en la biografía: cuando cierta vez fue invitado a escuchar a un imitador de los sonidos del ruiseñor (“ἀκούσαι τοῦ τὴν ἀηδόνα μιμουμένου”), Agesilao se negó, dando como respuesta “Ya he escuchado al ruiseñor mismo” [Ἀὐτὰς ἄκουκα].<sup>54</sup>

En *Lisandro* 21.4 Plutarco señala que éste no se comportaba de modo de congraciarse con los demás (“πρὸς ἐτέρων χάριν”) ni en forma ‘teatral’ (“θεατρικῶς”), sino que ‘llamaba a las cosas por su nombre’ (“αὐθελκástως”) por el bien de Esparta. El adjetivo del que deriva el adverbio αὐθελκástως quiere decir según LSJ “one who calls things by their right names, downright, blunt” y para referirse al estilo de una persona, “inartificial, plain” (*cfr.* LSJ *s.v.* αὐθελκástος). Más allá de la descripción estereotipada del espartano como sencillo y sin artificio, es relevante, para lo que intentamos probar, el uso del adverbio θεατρικῶς no solamente como alusión puntual al teatro, sino como un juicio de valor respecto de una conducta impropia para el general espartano.

En *Licurgo* 19.2 también hay una anécdota que deja en evidencia el gusto de los espartanos por la expresión simple y concisa (“ἀπ’ ἐντελοῦς καὶ ὀλίγης λέξεως”), con una curiosa alusión al teatro. Se dice allí que, una vez, un ateniense criticó al rey Agis por las espadas espartanas, que son cortas y suelen ser utilizadas en los espectáculos teatrales (“ἐν τοῖς θεάτροις”) por los prestidigitadores, que se las tragan con facilidad. A ello Agis responde: “nosotros, sin embargo, alcanzamos muy bien a los enemigos con estas dagas” [“Καὶ μὴν μάλιστα,” εἶπεν, “ἡμεῖς ἐφικνούμεθα τοῖς ἐγχειριδίοις τῶν πολεμίων”]. Más allá de la ya mencionada descripción de la proverbial austeridad lacónica, creemos que es posible interpretar también una contraposición entre lo teatral y lo ‘real’, dicotomía que pone a los atenienses de un lado y a los espartanos del otro, respectivamente: el ateniense se burla de que es posible, en el marco de una representación, tragar una daga espartana con completa facilidad; el espartano, por su parte, desestima el valor de la puesta en escena y solo otorga importancia a la efectividad de las dagas en batalla. Esta idea que contrapone la acción teatral (ficcional) y la acción bélica (real) también es expresada en *De gloria Atheniensium* (*Moralia* 348f4-349a4):

<sup>53</sup> La anécdota parece del gusto de Plutarco, pues se halla también en *Moralia* 212e. La exagerada forma de actuar de Calípides era proverbial: Aristóteles refiere que Minisco de Eubea lo llamaba ‘mono’ por ese motivo (“ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυνίσκος τὸν Καλλιπιδῆν ἐκάλει”, *Po.*1461b35) y lo pone de ejemplo entre los actores vulgares por sus excesivas gesticulaciones (“εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστία [...], ἀλλ’ ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπιδῆ ἐπετιμάτο”, *Po.*1462a9). *Cfr.* además *Moralia* 348e, X. *Smp.* 3.11 y Csapo (2002), Milanezi (2004), Hall (2007:283), Stanford (2014:6). Calípides es mencionado también en el regreso teatral de Alcibíades a Atenas (*Alc.* 32.3).

<sup>54</sup> *Cfr.* también *Moralia* 191b, 212e y 231c y *Lyc.* 20, donde vuelve a referirse la anécdota.

πρὸς ἃ Λάκων ἀνὴρ ἀποβλέψας οὐ κακῶς εἶπεν, ὡς ἀμαρτάνουσιν Ἀθηναῖοι μεγάλα τὴν σπουδὴν εἰς τὴν παιδίαν καταναλίσκοντες, τουτέστι μεγάλων ἀποστόλων δαπάνας καὶ στρατευμάτων ἐφόδια καταχορηγοῦντες εἰς τὸ θέατρον. ἂν γὰρ ἐκλογισθῆ | τῶν δραμάτων ἕκαστον ὅσου κατέστη, πλέον ἀνηλωκῶς φανεῖται ὁ δῆμος εἰς Βάκκας καὶ Φοινίσσας καὶ Οἰδίποδας καὶ Ἀντιγόνην καὶ τὰ Μηδείας κακὰ καὶ Ἥλέκτρας, ὧν ὑπὲρ τῆς ἡγεμονίας καὶ τῆς ἐλευθερίας πολεμῶν τοὺς βαρβάρους ἀνάλωσεν. (*De gloria Atheniensium* 348f4-349a4).

En cuanto a estas cosas [los preparativos del teatro], un espartano, tras verlas, dijo no erróneamente que los atenienses se equivocan grandemente al dedicar sus esfuerzo en diversiones, esto es, gastando sumas de dinero para el teatro en grandes misiones y provisiones para expediciones militares. Pues si se calcula a cuánto llega cada uno de los dramas, se verá que el pueblo ha gastado más en *Bacantes*, *Fenicias*, *Edipos* y *Antígonas* y en las desgracias de Medea y Electra, que en lo que gastaron en sus guerras con los bárbaros por la hegemonía y la libertad.<sup>55</sup>

En *Quaestiones conviviales* 71of5 se vuelve a expresar este pensamiento con una anécdota similar: cuando un espartano observa el afán de los preparativos que desarrollaban los atenienses para el teatro (“καὶνῶν ἀγωνιζομένων τραγωδῶν θεώμενος τὰς παρασκευὰς τῶν χορηγῶν καὶ τὰς σπουδὰς τῶν διδασκάλων καὶ τὴν ἄμιλλαν”), concluye que “no es sensata una ciudad que se divierte con tal seriedad” [οὐκ ἔφη σωφρονεῖν τὴν πόλιν μετὰ τοσαύτης σπουδῆς παίζουσιν].

Para culminar este apartado es preciso volver a Atenas. Lo que se desprende del contraste entre ambas ciudades tal como lo muestra Plutarco es que Atenas era un terreno fértil desde el punto de vista cultural y social para que se llevara a cabo la articulación entre teatro y política que hemos observado en las biografías: allí como en ninguna otra ciudad del mundo griego el teatro tiene un lugar central, donde reside la condición de posibilidad para que la política también adopte sus formas. Con esto no queremos decir que Plutarco desconozca la importancia de la actividad teatral en otras ciudades del mundo griego, incluso en Esparta, a la que pusimos como ejemplo. Sí creemos que el biógrafo tiene una visión idealizada del fenómeno cultural y artístico ateniense (su esplendor, su despliegue), del mismo modo que guarda una visión estereotipada de la austeridad espartana, a la que admira, en la medida en que se adapta a su planteo filosófico, según hemos comentado.<sup>56</sup> Esta mirada, precisamente por su carácter estereotipado, es la que le permite esbozar de manera patente su crítica moral a los artilugios de los políticos atenienses y su admiración por la honestidad y naturalidad espartanas.

55 Acerca de las cuantiosas sumas de dinero gastadas por los atenienses para las representaciones teatrales, *cfr.* Csapo; Slater (1995:141), Slater (2007) y Wilson (2008).

56 Tengamos presente que la bibliografía más actual tiende a rehuir la mirada atenocéntrica de los fenómenos culturales, cambio de enfoque que ha sido útil para comprobar el desarrollo de las artes en general y del teatro en particular en distintas ciudades del mundo griego. Autores como Revermann (1999; 2011:21, 68-72), Taplin (1993, 1999), Wilson (2000:279-302), Csapo (2004) y Hall (2006:29), entre otros, se han dedicado al estudio de la recepción del teatro griego, gracias a lo que se ha probado con solidez su protagonismo fuera de Atenas. Plutarco, como vimos, le adscribe al teatro ateniense un esplendor y protagonismo singulares.

## Conclusiones

En el recorrido textual que hemos ofrecido pudimos comprobar que Plutarco decodifica la política en los términos de la dinámica teatral. Esto quiere decir que, según su visión, no sólo es el teatro el que influye desde el escenario en la audiencia para criticar o elogiar a las figuras de renombre, sino que además dichas figuras se valen de la teatralidad para hacer política. Pericles, Nicias y Alcibiades son para Plutarco (cada uno con su estilo) un ejemplo de 'actuación' al servicio de sus intereses políticos, pues la descripción que ofrece de ellos permite interpretar que han creado personajes y dispositivos teatrales que llegan al δῆμος en tanto espectador. El análisis acerca del fenómeno teatral en Esparta nos ha permitido entender que esta forma de hacer política solo cobra sentido en una sociedad atravesada profundamente por los efectos del teatro, tanto para los políticos que toman los recursos propios de la mimesis teatral como para los ciudadanos en general, acostumbrados a verse interpelados por el fenómeno dramático.

Hemos visto además que Plutarco, sobre la base de sus opiniones filosóficas y morales de raíz platónica, reprueba las mentiras y exageraciones del teatro, y es así como su crítica se traslada a los generales retratados, que apelan a las mismas manipulaciones y engaños de los tragediógrafos, comediógrafos y poetas en general. En última instancia, puede interpretarse también que en este planteo subyace una opinión negativa de los mecanismos de la democracia ateniense, sobre todo en lo que respecta a la relación entre los líderes y el pueblo. Plutarco, dedicado en su obra biográfica a exponer modelos de virtud para sus lectores, se vale de un entramado textual complejo y cohesivo (uso de vocabulario específico, metáforas, alusiones y citas textuales, según vimos) para poner en evidencia los procedimientos teatrales empleados por los grandes políticos de Atenas a fin de que dicha evidencia sirva no solamente a los fines de una reconstrucción histórica sino también, y fundamentalmente, a los efectos de lograr un enriquecimiento moral, que demanda una reflexión acerca de los artilugios y engaños que son constitutivos de la actividad democrática. Tales opiniones y reflexiones deben leerse, además, en el contexto social y político de nuestro autor: en tanto intelectual griego supeditado al poder central de Roma debe adoptar un discurso sobre el poder que bregue por la moderación y la concordia, a partir de lo cual cobra más sentido su visión negativa respecto de las mentiras y exageraciones del discurso teatral.

## Bibliografía

- » Aguilar, R. M. (1984). "Plutarco, el teatro y la política", *Eclás.* 26, 421-426.
- » Alcock, S. (1993). *Graecia Capta: the Landscapes of Roman Greece*. Cambridge: University Press.
- » Arendt, H. (1961), "What is Freedom?". En: *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*. New York: The Viking Press, 143-172.
- » Ash, R. (2008). "Standing in the Shadows: Plutarch and the Emperors in the *Lives* and *Moralia*". En Nikolaidis, A. (ed.). *The Unity of Plutarch's Work: 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'*. Berlin: Walter de Gruyter, 557-575.
- » Atkinson, J. E. (1995). "Nicias and the fear of failure syndrome", *AHB* 9.2, 55-63.
- » Azoulay, V. (2001). "Périclès, une Vie en clair-obscur. L'inaccessible transparence du politique", *Hypothèses* 2001/1, 201-209.
- » Baron, C. (2017). "Comedy and History, Theory and Evidence in Duris of Samos". *Histos Supplement* 6, 211-239.
- » Barrow, R. H. (1967). *Plutarch and His Times*. London: Chatto & Windus.
- » Bers, V. (1994). "Tragedy and Rhetoric". En: Worthington, I. (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*. London-New York: Routledge, 176-195.
- » Blaiklock, E. (1944). "Tragedy at Syracuse", *G&R* 13 (38-39), 83-85.
- » Bloedow, E. (1990). "'Not the Son of Achilles, but Achilles Himself': Alcibiades' Entry on the Political Stage at Athens II", *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 39.1, 1-19.
- » Borg, B. E. (ed.) (2004). *Paideia: The World of the Second Sophistic*. Berlin: Walter de Gruyter.
- » Bowersock, G. W. (1969). *Greek sophists in the Roman Empire*. Oxford: Clarendon Press.
- » Bowie, A. M. (1996). *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: University Press.
- » Bowie, E. L. (1970). "The Greeks and Their Past in the Second Sophistic". *Past and Present* 46.1, 3-41.
- » Braund, D. C. (1993). "Dionysiac tragedy in Plutarch, *Crassus*". *CQ* 43, 468-474
- » Bréchet, C. (1999). "'Le 'De audiendis poetis' de Plutarque et le procès platonicien de la poésie", *RPh* 73.2, 209-244.
- » Burns, T. W. (2012). "Nicias in Thucydides and Aristophanes Part I: Nicias and Divine Justice in Thucydides". *Polis* 29.2, 217-233.
- » Candau, J. M. (2011), "Plutarco y la Historiografía Trágica". En: Candau, J.M. *et al.* (eds.). *Plutarco transmisor. Actas del X simposio internacional de la Sociedad española de Plutarquistas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 147-169.
- » Carrière, J.C. (1983). *Le carnaval et la politique: une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*. Besançon: Université de Franche-Comté.
- » Castelnérac, B. (2008). "Plutarch's *Life of Lycurgus* and the Philosophical Use of Discourse". En: Nikolaidis, A. (ed.). *The Unity of Plutarch's Work: 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'*. Berlin: Walter de Gruyter, 427-444.

- » Christodoulou, P. (2013). "Thucydides' Pericles. Between Historical Reality and Literary Representation". En: Tsakmakis, A.; Tamiolaki, M. (eds.). *Thucydides Between History and Literature*. Berlin-Boston: Walter de Gruyter, 225-254.
- » Cook, B. L. (2001). "Plutarch's Use of λέγεται: Narrative Design and Source in Alexander", *GRBS* 42, 329-360.
- » Crick, N. (2015). *Rhetoric and Power: The Drama of Classical Greece*. South Carolina: University of South Carolina Press.
- » Csapo E. (2002). "Kallipides on the Floor-Sweepings: The Limits of Realism in Classical Acting and Performance Styles.". En: Easterling, P.; Hall, E. (eds.). *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: University Press, 126-147.
- » Csapo, E. (2004). "Social and Economic Conditions Behind the Rise of the Acting Profession in the Fifth and Fourth Centuries BC". En: Hugoniot, C.; Hurllet, F.; Milanezi, S. (eds.). *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais. <http://books.openedition.org/pufr/8560>.
- » Csapo, E.; Slater, W. (1995). *The Context of Ancient Drama*. Michigan: University of Michigan Press.
- » Dalby, A. (1991). "The Curriculum Vitae of Duris of Samos", *CQ* 41.2, 539-541.
- » De Lacy, P. (1952). "Biography and Tragedy in Plutarch", *AJPh* 73.2, 159-171
- » Desideri, P. (2012). *Saggi su Plutarco e la sua fortuna*. Firenze: University Press.
- » Di Gregorio, L. (1976). "Plutarco e la tragedia greca", *Prometheus* 2, 151-174.
- » Duff, T. (1999). *Plutarch's Lives: Exploring Virtue and Vice*. Oxford: University Press.
- » Duff, T. (2005). "The First Five Anecdotes of Plutarch's Life of Alkibiades". En Blois, L. et al. (eds.). *The Statesman in Plutarch's Works, Vol. II*. Proceedings of the Sixth International Conference of the International Plutarch Society, Nijmegen/Castle Hernen, May 1-5, 2002, Leiden. Boston: Brill, 157-166.
- » Engels, J. (1998). "1002 (=107) Stesimbrotos of Thasos". En: Bollansée, J.; Engels, J.; Schepens, G.; Theys, E. (eds.). *Felix Jacoby Die Fragmente der griechischen Historiker Continued Part IV Biography and Antiquarian Literature, IV A: Biography, fasc. 1: The Pre-Hellenistic Period*. Leiden-Boston-Köln: Brill, 50-59.
- » Flacelière, R. (1963). "Rome et ses empereurs vus par Plutarque", *L'antiquité classique* 32.1, 28-47.
- » Flacelière, R.; Chambry, E. (eds.) (2003). *Plutarque, Vies* (XVI tomes), avec le concours de M. Juneaux pour les t. I et II, 2e tirage. Paris: Les Belles Lettres.
- » Fornara, C. W.; Samons, L. J. (1991). *Athens from Cleisthenes to Pericles*. Berkeley: University of California Press.
- » Fornis, C. (2012). "Laconismo frente a retórica. Aforismo y brevilocuencia en el lenguaje espartano". En: Sancho Rocher, L. et al. (eds.). *Lógos y arkhé. Discurso político y autoridad en la Grecia antigua*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 49-67.
- » García Soler, M. J. (2013). "La crítica de los políticos en la Comedia Antigua", *Humanitas* 65, 55-70.
- » Gallego, J. (2003). *La democracia en tiempos de tragedia: Asamblea ateniense y subjetividad política*. Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila.
- » Gil Fernández, L. (1962). "La semblanza de Nicías en Plutarco", *EClás* 6, 404-450.
- » Goldhill, S. (2001). *Being Greek Under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*. Cambridge: University Press.

- » Gomme, A. (1938). "Aristophanes and Politics". *CR* 52.3, 97-109.
- » Grant, M. (1970). *The Ancient Historians*. New York: Charles Scribner's Sons.
- » Gribble, D. (1999). *Alcibiades and Athens. A Study in Literary Presentation*. Oxford: University Press.
- » Hall, E. (2006). *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford: University Press
- » Hall, E. (2007). "Greek Tragedy 430-380 BC". En: Osborne, R. (ed.). *Debating the Athenian Cultural Revolution: Art, Literature, Philosophy, and Politics 430-380 BC*. Cambridge: University Press, 264-287.
- » Harding, P. (1994). "Comedy and Rhetoric". En: Worthington, I. (ed.). *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*. London-New York: Routledge, 196-221.
- » Hobbs, A. (2006). *Plato and the Hero: Courage, Manliness and the Impersonal Good*. Cambridge: University Press.
- » Holden, H. (1887). *Plutarch's Life of Nikias*. With introduction, notes, and lexicon. Cambridge: University Press.
- » Huxley, G. (1965). "Ion of Chios", *GRBS* 6.1, 29-46.
- » Jacoby, F. (1947). "Some Remarks on Ion of Chios", *CQ* 41.1/2, 1-17.
- » Jones, C. (1971). *Plutarch and Rome*. Oxford: Clarendon Press.
- » Lateiner, D. (1985). "Nicias' Inadequate Encouragement (Thucydides 7.69.2)", *CPh* 80.3, 201-213.
- » Lawler, L. (1944). "The Dance of the Ancient Mariners", *TAPhA* 75, 20-33.
- » Lenfant, D. (2003). "De l'usage des comiques comme source historique: les *Vies* de Plutarque et la Comédie Ancienne". En: Lachenaud, G.; Longree, D. (eds.). *Grecs et Romains aux prises avec l'histoire*. Rennes: Presses universitaires, 391-414.
- » Liebert, H. (2009). "Plutarch's critique of Plato's best regime", *History of Political Thought* 30.2, 251-271.
- » LSJ = Liddell, H. G.; Scott, R.; Jones, H. S. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- » Meister, K. (1978). "Stesimbrotos' Schrift über die athenischen Staatsmänner und ihre historische Bedeutung (FGrHist 107 F 1-11)", *Historia: Zeitschrift Für Alte Geschichte* 27.2, 274-294.
- » Michelakis, P. (2007). *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge: University Press.
- » Milanezi, S. (2004). "À l'ombre des acteurs: les amuseurs à l'époque classique". En: Hugoniot, C.; Hurlet, F.; Milanezi, S. (eds.). *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais. <http://books.openedition.org/pufr/8560>.
- » Mossman, J. M. (1988). "Tragedy and epic in Plutarch's Alexander", *JHS* 108, 83-93.
- » Mueller H. F. (1995). "Images of Excellence: Visual Rhetoric and Political Behavior". En: Gallo I.; Scardigli, B. (eds.). *Teoría e Prassi Politica nelle Opere di Plutarco. Atti del V Convegno Plutarco* (= IIIrd International Conference of the International Plutarch Society), Certosa di Pontignano, 7-9 giugno 1993). Napoli: D'Auria, 287-300.
- » Muñoz Gallarte, I. (2013). "The tragic actor in Plutarch". En: Casanova, A. (ed.). *Figure d'Atene nelle opere di Plutarco*. Firenze: University Press, 69-81.
- » Naas, V.; Simon, M. (eds.). (2016). *De Samos à Rome: personnalité et influence de*



*Douris*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest.

- » O'Connell, P. A. (2017). "Enargeia, persuasion, and the vividness effect in Athenian forensic oratory". *Advances in the History of Rhetoric* 20.3, 225-251.
- » O'Donnell, E. A. (1975). *The Transferred Use of Theater Terms as a Feature of Plutarch's Style*. Dissertation. University of Pennsylvania.
- » Ober, J. (1991). "Public speakers and mass audiences". En: Ober, J. *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology, and the Power of the People*. Princeton: University Press, 104-156.
- » Olinski, T. M. (2016). *The Apophthegmata Lakonika and Greek Perceptions: Identifying Authentic Spartan Traits from the Spartan mirage*. Doctoral dissertation, Queen's University (Canada).
- » Ollier, F. (1933). *Le mirage spartiate*. Étude sur l'idéalisation de Sparte dans l'antiquité grecque de l'origine jusqu'aux cyniques. Paris: E. de Boccard.
- » Olson, D. (2010). "Comedy, Politics, and Society". En: Dobrov, G. W. (ed.). *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden-Boston: Brill.
- » Pace, A. (2017). "Mimesi attoriale e vita politica nelle immagini letterarie di Plutarco". En: Amendola, S. et al. (eds.). *Immagini letterarie e iconografia nelle opere di Plutarco*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- » Papadi, D. (2005). "Theatricality and dramatic vocabulary in Plutarch's *Moralia*. How to tell a flatterer from a friend". En: Jufresa, M. et al. (eds.). *Plutarc a la seva època: Paideia i societat*. Actas del 8. Simposio español sobre Plutarco, Barcelona, 6-8 de noviembre de 2003. Barcelona: Sociedad Española de Plutarquistas, 401-411.
- » Papadi, D. (2007). *Tragedy and Theatricality in Plutarch*. PhD thesis. London: University of London.
- » Pauw, D. (1980). "Impersonal Expressions and Unidentified Spokesmen in Greek and Roman Historiography and Biography", *AClass* 23, 83-95.
- » Pébarthe, C. (2010). "La vie politique des athéniens illustres au Ve siècle. Périclès, Thucydide et Plutarque". En: Capdetrey, L. ; Lafond, Y. (eds.). *La cité et ses élites. Pratiques et représentation des formes de domination et de contrôle social dans les cités grecques*. Actes du colloque de Poitiers, 19-20 octobre 2006. Paris: De Boccard, 273-290.
- » Pelling, C. (1988). *Plutarch. Life of Antony*. Cambridge: CGLC.
- » Pelling, C. (2002). "Plutarch and Thucydides": En: Stadter, P. (ed.). *Plutarch and History*. London: Routledge, 10-40.
- » Pelling, C. (2007). "Ion's Epidemiai and Plutarch's Ion". En: Jennings, J.; Katsaros, A. (eds.). *The World of Ion of Chios*, Leiden: Brill, 75-109.
- » Pérez Jiménez, A. (2002). "ὁ λόγος ὡσπερ δεύτερον σῶμα. La elocuencia como instrumento político en las *Vidas paralelas* de Plutarco", *CFC(G)* 12, 253-270.
- » Perrin, B. (1902). "The Nikias of Pasiphon and Plutarch", *TAPhA* 33, 139-149.
- » Philippon, A., J. Sirinelli et al. (1972-2004). *Plutarque: Œuvres Morales*. Paris: Les Belles Lettres.
- » Plett, H. (2012). *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Leiden: Brill.
- » Plümacher, E. (2004). *Geschichte und Geschichten: Aufsätze zur Apostelgeschichte und zu den Johannesakten*. Tübingen: Mohr Siebeck.

- » Rawson, E. (1969). *The Spartan Tradition in Western Thought*. Oxford: University Press.
- » Reichardt, C. (2008). *Sprachlich-stilistische Untersuchungen zu den frühen römischen Historikern*. Bamberg: University of Bamberg Press.
- » Revermann, M. (1999). "Euripides, Tragedy and Macedon: Some Conditions of Reception", *JCS* 24/25, 451-467.
- » Revermann, M. (2011). *Comic business. Theatricality, dramatic technique, and performance contexts of Aristophanic comedy*. Oxford: University Press.
- » Rocha, R. (2014). "A Esparta de Plutarco entre a guerra e as artes". En: Gómez Cardó, P.; Leão, D.; Oliveira Silva, M. (eds.), *Plutarco entre mundos: visões de Esparta, Atenas e Roma*. Coimbra: University Press.
- » Rood, T. (2002), "Nikias and Athens". En: Rood, T. *Thucydides: Narrative and Explanation: Narrative and Explanation*. Oxford: University Press, 183-204
- » Rosenbloom, D. (2009). "Staging rhetoric in Athens". En: Gunderson, E. (ed.). *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*. Cambridge: University Press, 194-211.
- » Saïd, A. (2005). "Plutarch and the People in the *Parallel Lives*". En: De Blois, L. *et al.* (eds.). *The Statesman in Plutarch's Works*. Vol. II. Proceedings of the Sixth International Conference of the International Plutarch Society, Nijmegen / Castle Hernen, May 1-5, 2002. Leiden-Boston: Brill, 7-25.
- » Salcedo Parrondo, M. (2005). "Retórica visual y carácter político, Alc.10: un modelo negativo de *enargeia*". En De Blois, L. *et al.* (eds.). *The Statesman in Plutarch's Works*, Vol. II. Proceedings of the Sixth International Conference of the International Plutarch Society, Nijmegen / Castle Hernen, May 1-5, 2002. Leiden-Boston: Brill, 179-186.
- » Sansone, D. (2012). *Greek Drama and the Invention of Rhetoric*. Sussex: John Wiley & Sons.
- » Sapere, A. (2014). "Descripción externa e introspección subjetiva en la *Vida de Nicías* de Plutarco", *Fil* 25, 139-155.
- » Schachermeyr, F. (1965). "Stesimbrotos und seine Schrift über die Staatsmänner", *SAVVW* 247, 1-25.
- » Schmitz, T. (1997). *Bildung und Macht, Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*. München: Beck.
- » Schoeck, R.J. (1956). "More, Plutarch, and King Agis: Spartan History and the Meaning of Utopia", *PhQ* 35, 366-375.
- » Shipley, D. R. (1997). *A Commentary on Plutarch's Life of Agesilaos: Response to Sources in the Presentation of Character*. Oxford: University Press.
- » Silva, M. A. de Oliveira (2005). "Escrita e poder em Plutarco", *Dimensões* 17, 91-103.
- » Silva, M. A. de Oliveira (2006). "Plutarco e a Segunda Sofística", *Clássica* 19.2, 257-264.
- » Silva, M. A. de Oliveira (2007). *Plutarco e Roma: O Mundo Grego no Império*. São Paulo: FFLCH-USP.
- » Silva, M. A. de Oliveira (2011). "Política e Retórica na Grécia Antiga: uma leitura da biografia plutarquiana de Alcibíades", *Historiæ* 2.1, 153-164.
- » Slater, W. (2007). 'Deconstructing Festivals'. En: Wilson, P. (ed.). *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*. Oxford: University Press, 21-47.
- » Soares, M. T. M. (2011). "Ekphrasis e enargeia na historiografia de Tucídides e no pensamento filosófico de Paul Ricoeur", *Talia dixit* 6, 1-23.

- » Stadter, P. (1987). "The Rhetoric of Plutarch's Pericles", *AncSoc* 18, 251-269.
- » Stadter, P. (1989). *A Commentary on Plutarch's Pericles*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- » Stadter, P. & L. Van der Stockt (eds.) (2002). *Sage and emperor: Plutarch, Greek intellectuals, and Roman power in the time of Trajan (98-117 A. D.)*. Leuven: University Press.
- » Stanford, W. B. (2014). *Greek Tragedy and the Emotions: An Introductory Study*. London: Routledge (1° ed. 1993).
- » Strasburger, H. (1986). "Aus den Anfängen der griechischen Memoirenkunst. Ion von Chios und Stesimbrotos von Thasos". En: Schlink, W.; Sperlich, M., *Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*. Berlin: Walter de Gruyter, 1-11.
- » Swain, S. (1996). *Hellenism and Empire: Language, Classicism, and Power in the Greek World, AD 50-250*. Oxford: University Press.
- » Tagliacchi, A. (1960). "Plutarco e la tragedia greca", *Dioniso* 34, 124-142.
- » Taplin, O. (1993). *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*. Oxford: Clarendon Press.
- » Taplin, O. (1999). "Spreading the word through performance". En: Goldhill, S.; Osborne, R. (eds.). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: University Press.
- » Tigerstedt, E. (1974). *The Legend of Sparta in Classical Antiquity*. Stockholm-Göteborg-Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- » Titchener, F. B. (2008). "Is Plutarch's Nicias Devout, Superstitious, or Both?". En: Nikolaidis, A. (ed.). *The Unity of Plutarch's Work: 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'*. Berlin: Walter de Gruyter, 277-283.
- » Tsakmakis, A. (1995). "Das historische Werk des Stesimbrotos von Thasos", *Historia: Zeitschrift Für Alte Geschichte* 44.2, 129-152.
- » Valgiglio, E. (1967). "Il tema della poesia nel pensiero di Plutarco", *Maia* 19, 319-355.
- » Van der Stockt, L. (1990). "L'expérience esthétique de la mimésis selon Plutarque", *QUCC* 36, 23-31.
- » Vanotti, G. (2010). "A proposito di Stesimbrotos di Taso in Suda [A 2681 Adler]", *Themata* 6, 135-162.
- » Vanotti, G. "Plutarco 'lettore' di Stesimbrotos di Taso (nota a FGrHist 107/1002 F5 = Plutarco, Cimone xiv)", *Themata* 9, 61-87.
- » Vanotti, G. (2011). "Il giudizio di Plutarco su Stesimbrotos di Taso in FF 10b e 11". En: Pace, G.; Volpe Cacciatori, P. (eds.). *Plutarch's Writings: Transmission, Translation, Reception, Commentary*. Proceedings of the IX International Conference of the International Plutarch Society Ravello - Auditorium Oscar Niemeyer September 29 - October 1, 2011. Napoli: D'Auria, 447-454.
- » Verdegem, S. (2010). *Plutarch's Life of Alcibiades: Story, Text and Moralism*. Leuven: University Press.
- » Von Wilamowitz-Möllendorff, U. (1877). "Die Thukydideslegende", *Hermes* 12.3, 326-367.
- » Walbank, F. W. (1960). "History and Tragedy", *Historia* 9.2, 216-234.
- » Walker, A. (1993). "Enargeia and the Spectator in Greek Historiography". *TAPhA* 123, 353-377.

- » Webb, R. (2016). *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. London: Routledge.
- » Westlake, H. D. (1941). "Nicias in Thucydides", *CQ* 35.12, 58-65.
- » Whitby, M. (2002). *Sparta*, New York, London: Routledge / Classical Press of Wales.
- » Whitmarsh, T. (2005), *The Second Sophistic*. Cambridge: University Press.
- » Wilson, P. (2000). *The Athenian Institution of the Khoregia. The chorus, the city and the stage*. Cambridge: University Press.
- » Wilson, P. (2008). "Costing the Dionysia". En: Revermann, M.; Wilson, P. (eds.). *Performance, Iconography. Reception Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford: University Press, 88-127.
- » Xenophontos, S. (2010). "The complementarity of Plutarch's Πῶς δεῖ τὸν νέον ποιημάτων ἀκούειν and Περὶ τοῦ ἀκούειν: Two educational 'sessions' (re)visited = The Complementarity of Plutarch's *Quomodo adolescens poetas audire debeat* and *De recta ratione audiendi*: Two educational 'sessions' (re)visited", *Rosetta* 8.5, 164-185.
- » Xenophontos, S. (2016). *Ethical Education in Plutarch: Moralising Agents and Contexts*. Berlin-Boston: Walter de Gruyter.
- » Xifra, J. (2019). "Comedia Antigua, intelectuales públicos y los orígenes de la comunicación de disenso: el caso de Aristófanes", *Gerión* 37.1, 9-33. <https://doi.org/10.5209/GERI.63866>
- » Zadorojniy, A. (1997). "Tragedy and epic in Plutarch's *Crassus*", *Hermes* 125, 169-182.
- » Zadorojniy, A. (2002). "Safe Drugs for the Good Boys: Platonism and Pedagogy in Plutarch's *De audiendis poetis*?", En: Stadter, P.; Van der Stockt, L. (eds.). *Sage and emperor*. Leuven: University Press, 297-330.
- » Zangara, A. (2008). "Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique: Présentation", *Anabases* 7, 249-256.