Teatro en la Bética

N° 7 Boletín anual 2007



punto está de celebrarse una vez más nuestra cita anual en los teatros de Itálica y Baelo. Abril, mes dionisíaco por excelencia, nos trae consigo la resurrección de héroes y antihéroes del pasado, que nos harán reír y llorar y nos pondrán ante los ojos nuestros propios temores y esperanzas, ofreciéndonos una reflexión sobre la paz y la justicia, el poder, la vida y la muerte, el destino... Reíd y llorad, ¿por qué no?, contemplando el espectáculo de la condición humana.

Gracias por acudir fielmente a esta cita. A todos cuantos desde la *cavea*, la escena o los despachos hacéis posible este milagro del teatro, nuestro más profundo reconocimiento y nuestra gratitud.

Carmen Vilela.

Directora del Festival de Itálica.

SUMARIO

- 2 Programa del Festival
- 3 El tejido del velo de la *Odisea*
- 8 Miscelánea
- 10 Rincón del lector
- 11 Ecos formales de la tragedia en el teatro de García Lorca
- 15 Arqueología de la alimentación en Hispania

Venús de Itálica. Museo Arqueológico. Sevilla.

PROGRAMA DEL II FESTIVAL DE BAELO CLAUDIA

Lugar: Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia (Cádiz).

Coordinador: Ángel Muñoz.

Día 23 de abril, lunes

12,00: Las Troyanas, de Eurípides. Grupo Balbo del I.E.S. "Santo Domingo". Puerto de Santa María (Cádiz).

17,00: Lisístrata, de Aristófanes. Grupo Phersu. Universidad de Cádiz.

Día 24 de abril, martes

12,00: Antígona, de Sófocles. Grupo Balbo, del I.E.S. "Santo Domingo". Puerto de Santa María (Cádiz).

17,00: Asinaria, de Plauto. Grupo Teatro Estudio 21. Cádiz.

PROGRAMA DEL XI FESTIVAL DE ITÁLICA

Lugar: Teatro Romano de Itálica.

Coordinadora: Carmen Vilela Gallego.

Día 17 de abril, martes

11,30: Las Traquinias, de Sófocles. Grupo Hypnos, del I.E.S. "Francisco de los Ríos". Fernán Núñez (Córdoba).

17,30: Las Nubes, de Aristófanes. Grupo In Albis, del I.E.S. "Fuente Nueva". Morón de la Frontera.

Día 18 de abril, miércoles

11,30: Las Fenicias, de Eurípides. Grupo Arthistrion. Villaviciosa de Odón. Madrid

17,30: Menaechmi, de Plauto. Grupo Arthistrion. Villaviciosa de Odón. Madrid

Día 19 de abril, jueves

11,30: Electra, de Sófocles. Grupo de Teatro Clásico de la ESAD-Málaga.

17,30: Báquides, de Plauto. Grupo Semele, de la Universidad de Málaga.

Día 20 de abril, viernes

11,30: El Persa, de Plauto. Grupo Balbo, del I.E.S. "Santo Domingo". Puerto de Santa María (Cádiz).

17,30: Lisístrata, de Aristófanes. Grupo Phersu, de la Universidad de Cádiz.

Nota. La actuación de la tarde del viernes está reservada para adultos. Para asistir a la representación será preciso presentar invitación. Las personas y colectivos interesados pueden solicitar las invitaciones llamando a los teléfonos 955 99 80 28 (Oficina de Turismo de Santiponce) o 955 03 62 01 (Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla).



EL TEJIDO DEL VELO DE LA ODISEA



Reconocimiento de Ulises por Penélope. Bajorrelieve procedente de Melos. Museo del Louvre.

La *Odisea* es una obra innovadora y manierista, que exhibe multitud de técnicas, entre las que no faltan las dramáticas. Cuando los estudiosos de la debatida cuestión homérica -planteamiento muy decimonónico- dejaron de divagar sobre si el poema es uno o trino¹, reconocida la unicidad a pesar de interpolaciones y de todo lo que debe a la tradición, ya sea creador o recopilador el que nos haya legado el resultado final, se centraron en la nueva tarea de descubrir su originalidad -planteamiento muy siglo XX-2. Pero resulta inquietante que la recién pasada centuria, tan preocupada dentro del tema de la originalidad por las técnicas narrativas novedosas, no se haya dado cuenta del conjunto de hallazgos de la *Odisea*. Al igual que su heroína Penélope, el poeta teje con variedad de hilos una urdimbre mucho más compleja que para su hermana la *Ilíada*.

La *Ilíada* tiene unidad de acción, y en esto procede igual que toda la épica, según podemos deducir: el omnisciente narrador cuenta el tema único –la cólera de Aquiles– en su orden cronológico. Por el contrario, al comienzo de la *Odisea* hay dos

acciones principales parcialmente simultáneas: el regreso de Ulises y la situación en Ítaca; la confluencia de ambas constituye la tercera acción—la venganza sobre los pretendientes— y el poeta sigue una técnica narrativa distinta para cada una de las partes (con algo de razón se ha visto una compilación de otras tres obras). Veámoslas:

La *Telemaquia*: Recursos dramáticos y enmarque de las *Aventuras*

Después de la preceptiva invocación a la Musa, en que se informa del tema a tratar -en este caso la historia del astuto Ulises- la siguiente cuestión, igualmente obligatoria para el poeta épico, es delimitar el "desde cuándo", el hito temporal en el que va a arrancar la acción³. Y aquí se muestra por primera vez el talento genial del autor: desecha la acostumbrada secuenciación cronológica, que le forzaría a colocar al principio las apasionantes aventuras del protagonista por lugares ignotos -con lo que inevitablemente decaería la atención del público después- y decide empezar por el planteamiento del conflicto con los pretendientes -así nunca se perderá de vista hacia dónde va el desenlace-. De ahí que invente el celebrado comienzo in medias res.

Después de tan audaz innovación, sería ramplón y rudimentario recurrir al narrador omnisciente para poner al público en antecedentes de todo lo que se necesita saber para situar el argumento. La intervención de éste⁴ se reduce a esbozar el escenario donde va a tener lugar el inicio de la acción; es decir, cumple la función de acotación inicial⁵. Porque lo que sigue es parecidísimo a un prólogo de tragedia: la asamblea de todos los dioses se reduce a un diálogo –al estilo de la épica: monólogos enlazados- entre

Zeus y Atenea, por el cual nos enteramos, en primer lugar, de algo que los griegos debían de considerar fundamental: la ubicación temporal exacta, aunque siempre por referencia; aquí, en concreto, los dos personajes hablan de la muerte de Egisto a manos de Orestes como de un hecho reciente⁶.

Así que, una vez fijado el momento de la acción por lo que se desprende de lo que dicen los propios personajes, el mismo procedimiento nos informa de los antecedentes imprescindibles: mientras Ulises está retenido por la ninfa Calipso, en Ítaca se hace preciso que su hijo convoque una asamblea del pueblo para poner coto a unos "pretendientes". El autor se va a centrar en esta segunda situación, pero ya nos ha zambullido en la técnica narrativa a utilizar para ella: sin abandonar la ayuda del narrador omnisciente, asigna al público un papel activo en la reconstrucción de los antecedentes de la situación, con ayuda de los datos intercalados en la acción. Es como un puzzle cuyas piezas van proporcionando gradualmente los personajes, al referirse a los acontecimientos pasados que han conducido a la situación actual. Aquí está el germen del método dramático, que fructificará unos dos siglos más tarde.

Atenea, convertida en Mentes, parte con el propósito antedicho y con el de exhortar a Telémaco a convocar la asamblea y a emprender un viaje para recabar noticias de su padre. El hijo de Ulises informa a Atenea (y a nosotros) de la identidad y fechorías de estos pretendientes. La asamblea del pueblo de Ítaca, irrelevante desde el punto de la vista de la acción, cumple la función de marco ideal para que los personajes añadan nuevos datos imprescindibles: el lobby de los pretendientes defiende su intención de convertir a uno en rey consorte ya mismo, porque han descubierto los tejemanejes de la reina Penélope.

Acaba así con el canto II el planteamiento de la situación que va a encontrar el protagonista.

Comienza la particular odisea del joven a las cortes de Néstor y Menelao para recabar noticias de su padre. Ambos héroes son ahora quienes informan sobre los antecedentes, pero esta vez bajo la forma de digresiones (en una tragedia serían noticias del mensajero). En efecto, los nostoi de los demás aqueos, narrados por el parlanchín y metomentodo rey de Pilos (canto III), enmarcan y crean el ambiente del que va a ser a partir muy pronto tema principal: el nostos de Odiseo. Pero el de Menelao, narrado por su mismo protagonista⁷, lo anticipa además en la propia técnica narrativa, como deseo mostrar más adelante.

En la corte de Alcínoo: manierismo

En el canto V, la técnica narrativa vuelve a ser la tradicional: al menos al principio, la acción es única y en línea recta, y el narrador omnisciente nos cuenta –resumo- la accidentada llegada del protagonista a la isla de los feacios, su acogida por Alcínoo y la fiesta en honor del huésped, con la inclusión de competiciones atléticas y de sesión poética a cargo del aedo Demódoco⁸.

Nos encontramos, creo, ante el debut del manierismo en la literatura: es el primer ejemplo consciente de género dentro del género, en este caso de épica dentro de la épica. El autor nos hace asistir a una situación que ha frecuentado infinidad de veces, un retazo de su vida: su recital en una fiesta nobiliaria ante un distinguido auditorio. La vívida impresión de realidad no pasó desapercibida a los antiguos, quienes dieron por cierto que el poeta se había autorretratado en el invidente personaje, y esta creencia constituyó una de las fuentes de la leyenda de Homero. Yo creo que, cuando menos, es un claro ejemplo de la llamada irrupción de la realidad en el mito.

Además, esta sutil intrusión nos ha metido de lleno en un juego de espejos: los límites entre realidad y

ficción se desdibujan (otro rasgo manierista). A través de su sosias, el verdadero autor nos va a ofrecer una variada muestra de su repertorio, en realidad unas autointerpolaciones que se erigen en fuente inestimable para la evolución de la épica⁹. En primer lugar entona un canto "cuya fama se extendía hasta el cielo" -de moda, diríamos nosotros-; es decir, lo conocía todo el mundo. por lo que probablemente su texto había quedado fijado y se ejecutaba de memoria. Este es uno de los rasgos de la posterior épica: el rapsodo, sucesor del aedo, no va a improvisar cantando, sino a reproducir, aunque en esta incipiente fase no se ha sustituido aún la música por el rítmico golpear del bastón. La nueva forma de interpretación no parece ser del agrado del veterano cantor, porque despacha con un breve resumen en estilo indirecto esta disputa Aquiles y Ulises, con la cual se regocijó Agamenón porque sabía que era indicio del principio del fin de la guerra de Troya¹⁰.

La segunda actuación Demódoco (después de un intermedio deportivo, fruto de la consabida premiosidad de la épica) es referida con mucha mayor complacencia; el autor se deleita durante cien versos con la anécdota y no tarda en fundir su personalidad con la del ficticio colega, pasando insensiblemente del estilo indirecto al directo; se trata del picante relato de los adúlteros amores de Afrodita con Ares. sorprendidos por el cornudo pero ingenioso Hefesto, una muestra del erotismo de la época¹¹. Debía de ser corriente aliviar la solemnidad de la epopeya con pasajes de esta naturaleza, de los que también hay ejemplos en la *Ilíada*: el más extenso y trabajado es el llamado Engaño de Hera12, donde dicha diosa engatusa a Zeus con las poderosas armas de sus encantos. El erotismo se ennoblecía refiriéndolo a los dioses. Sospecho que había un subgénero de la épica en que predominara el elemento erótico, un tipo de literatura excitante no del



Ulises y las sirenas. Mosaico. Museo del Bardo. Túnez

todo infrecuente, como se deduce por los innumerables mitos subsistentes sobre amores de divinidades entre sí o con mortales. Glosando a Tucídides, la naturaleza humana es siempre la misma.

El tercer y último canto parece pertenecer al tipo más tradicional, el de kleva andrwn, hazañas de héroes cantadas improvisadamente. Se infiere porque la gracia está en poner a prueba la pericia del ejecutante con un tema a petición del público, en este caso de Ulises, que pide a Demódoco cante el episodio culminante de la guerra de Troya, el del caballo de madera¹³. El autor nos cuenta en estilo indirecto cómo su colega de cuatro siglos antes no sólo cumple lo solicitado, sino que además añade la destrucción de la ciudad y se detiene en especial en las hazañas que aquella noche llevó a cabo Ulises, dejando el relato en el punto donde lo va a continuar éste. El llanto provocado por la vívida rememoración de tan emotivo capítulo de su vida delata al héroe, allí presente. Todo esto no es más que la preparación de la última sorpresa que nos tiene reservada el autor, la culminación del método ensayado en la *Telemaquia*, llevado a sus últimas consecuencias. Si allí los personajes reconstruían los antecedentes en sus diálogos, aquí el protagonista vuelve atrás en el tiempo y reconstruye los suyos a petición del expectante auditorio. Se trata del primer relato ficticiamente autobiográfico en primera persona y, además, por el contexto del que forma parte, el primer *flash-back*.

Las aventuras de Ulises: flash-back y relato en 1ª persona

Con esta invención, además, el autor ha resuelto satisfactoriamente un problema técnico: el de la unidad de tiempo. Sí, uno de los tres famosos preceptos clásicos, tal como fueron percibidos posteriormente, pero en realidad son obligaciones impuestas por las condiciones en que se representaban las obras dramáticas. La unidad de tiempo, en concreto, la comparten todos los géneros poéticos, y con-

siste en una obsesión por hacer coincidir lo más posible el tiempo de la obra con el tiempo de la acción, lo cual se suele llevar escrupulosamente a la práctica en la tragedia por su naturaleza de acción representada, pero tampoco deja de condicionar a la épica¹⁴. Es la razón por la que las obras griegas épicas y dramáticas dan esa impresión de densidad, de que suceden muchas cosas en muy poco tiempo. En el caso de la *Odisea* se plantea el problema de concentrar en unos cuantos días dos acciones parcialmente simultáneas, la más larga de las cuales dura en la realidad diez años como mínimo. Ya vimos cómo solucionó el primer problema, los antecentes de la acción inicial, recurriendo a la técnica dramática mucho antes de la invención del teatro. Los diez años de aventuras de Ulises por esos mares los resuelve con el flash-back, consiguiendo que, en el tiempo real del poema, duren exactamente el tiempo que el héroe tarda en narrarlos.

Para llegar a esta solución, debe de haberse basado en antecedentes.

Y aquí nos encontramos con una de las múltiples paradojas de los poemas homéricos, a saber, que, al no haberse conservado vestigios anteriores, hay que recurrir a ellos mismos y entresacar lo que se supone inspirado por sus precursores, o herencia de una tradición. Es lógico pensar que los pasajes poco importantes hayan sido elaborados rutinariamente y que, por lo tanto, sigan servilmente las pautas tradicionales. Historias retrospectivas intercaladas en los poemas hay muchas, pero tienen que ser ficticiamente autobiográficas, es decir, narradas en primera persona. No valen las ocasiones, sobre todo en la Ilíada, en que el poeta nos refiere brevemente lo poquito que merece la pena de la saga de un héroe de segunda o tercera fila, aparecido para morir en la batalla. Aquí no cambia ni el narrador ni la persona gramatical. Un paso más lo tenemos en una de las actuaciones de Demódoco. concretamente Adulterio de Afrodita, donde, como hemos visto supra, se produce el sutil equívoco del cambio de narrador, quedando el texto casi exactamente igual que si lo hubiera cantado nuestro poeta en la vida real. Pero tampoco vale porque el relato no es autobiográfico ni en primera persona, aunque el autor sigue jugando con los planos, pues el personaje sí tiene rasgos autobiográficos.

Un caso más parecido se da en las digresiones en que un personaje toma la palabra para narrar alguna leyenda, como el destino de Meleagro, explicado por Fénix a Aquiles en la *Embajada*¹⁵; o cuando en el campo de batalla Glauco, a instancias de Diomedes, cuenta las gestas de sus antepasados, sobre todo de Belerofontes¹⁶, con el célebre comienzo: *Cual la generación de las hojas, así la de los hombres*.

En la *Ilíada* y en la misma *Odisea* hay pasajes en que un personaje se convierte en narrador de algo que ha oído o presenciado, rara vez de algo cuyo protagonista haya sido él mismo pero, además

de ser mucho más breves, nunca constituyen parte fundamental del argumento, sino pequeñas digresiones. A veces son sólo repeticiones formularias, adaptadas al punto de vista del personaje, de otros pasajes ya expuestos por el narrador principal, como cuando Aquiles refiere a su madre Tetis lo ocurrido en la asamblea del canto I¹⁷; o, entrando en juego de historias insertadas, lo que refiere Ulises que le ha contado Agamenón en el Hades sobre su propio asesinato¹⁸. Todas tienen en común el ser pequeñas rupturas de la línea recta argumental.

Desde luego, el más elaborado y más parecido al *flash-back* es el relato de la aventura egipcia de Menelao en el canto IV, ya citado *supra* como antecedente intencionado. Pero no es un auténtico *flash-back* por su brevedad (unos 250 versos) y porque su contenido no es parte esencial de la trama, sino sólo una digresión.

Ulises, pues, se erige en narrador de su propia odisea, que constituye el núcleo central de la Odisea, a un paso de los géneros literarios que adoptan la forma autobiográfica, con narración en primera persona. Y sin embargo, ese paso tardó mucho en darse: lo dio, por cierto, otro revolucionario de las técnicas literarias, Platón, pero sus diálogos narrados en primera persona quedaron también como algo aislado. Para un auténtico flash-back hubo que esperar a la Eneida. Con el canto II. comienza el flash-back de Eneas, desmañada imitación formal del odiseico -no me refiero a la portentosa introducción, la magnífica conticuere omnes etc., ni al majestuoso hexámetro inicial del pío héroe, Infandum, regina, iubes renouare dolorem, ni a la interesante marcha de la acción, sino a la función en el conjunto; al ir colocado tan al principio, su naturaleza queda adulterada, da casi lo mismo que adopte la forma de flash-back o no-.

De todas formas, la imitación virgiliana demuestra que ya se apreciaba el recurso que podemos llamar

ficción autobiográfica. Se empleó sobre todo en relatos fantásticos y descripciones de lugares utópicos, como sigue siendo habitual en la actualidad, aunque en nuestra cultura se han servido de él otros muchos géneros. (También existe la variante del manuscrito encontrado, introducido formalmente por Platón en el Teeteto.) La narración en primera persona otorga credibilidad a hechos inverosímiles.

Porque ésa es otra cuestión imposible de eludir en este estudio. Los escritores de ciencia-ficción, incluso los de relatos policíacos o de novela picaresca, por poner dos ejemplos de literatura realista que también lo utilizan, pretenden con dicha técnica darle una verosimilitud literaria, pero en el fondo todos sabemos que son mentira, ficción. ¿Se puede aplicar lo mismo a la pieza que inauguró el método? Ya Luciano, en el proemio de su Historia verdadera -una obra deliciosa, como todas las parodias lucianescas— la proclama iniciadora de todas las fantasmadas de la lite-

El iniciador y maestro de tales bobadas fue el Ulises homérico, que se explayó en la corte de Alcínoo sobre vientos sometidos, y hombres salvajes de un solo ojo y devoradores de carne humana cruda, y hasta bichos de muchas cabezas y transformaciones de los compañeros por efecto de filtros, y todos los monstruos que se inventó ante esos ingenuos feacios.

Claro que Luciano habla humorísticamente, y su intención es reírse de todo lo que califica como mentira, metiendo en ese saco cualquier tipo de relato que se salga de lo que puede acontecer en el mundo real. Pero hay otras circunstancias que ponen en entredicho el relato de Ulises: la primera es el propio carácter embustero del héroe, que, si no duda en recurrir al disfraz de mendigo para ocultar su personalidad a los pretendientes, con menos reparos y esfuerzo se vale de la patraña cada vez que tiene que identificarse. Así, le mete una trola a Eumeo, otra parecida a su esposa Penélope e incluso se encuentra con la horma de su zapato cuando intenta engañar a Atenea (que, disfrazada de pastor, es quien lo engaña a él).

La segunda es que Ulises no puede aportar ningún testigo de sus correrías, pues todos los compañeros han muerto en el transcurso de las mismas. Cuestión intrascendente, se dirá, pero no. Se supone que la leyenda heroica, pese a todos los elementos maravillosos de que se ha cargado, tiene una base histórica garantizada por los aedos transmisores, que, si no asistieron personalmente a los hechos, pudieron consultar a testigos presenciales. En relación con esto, la levenda se desarrolla en escenarios reales: (Troya, Ítaca, Esparta, Pilos, Micenas, Argos, Tebas...), incluso cuando se trata de viajes fabulosos como el de los Argonautas. En cambio, la geografía de la Odisea es imaginaria, por más que se hayan pretendido localizar los lugares hollados por Ulises en diversas partes del Mediterráneo e incluso del Atlántico. Obsérvese además que tanto la lírica como la tragedia ignoran por completo las aventuras de Ulises, incluso toda la *Odisea*, a excepción de *El* cíclope. Pero esto no es una tragedia, sino un drama satírico, y del iconoclasta Eurípides.

Creo que con esta burbuja dentro del poema nos está indicando que las aventuras de Ulises no pertenecen a la leyenda heroica, sino a la saga, conjunto de cuentos populares, y que ha sido él quien las ha elevado de categoría adjudicándolas al héroe. De modo que es éste el único que garantiza la autenticidad de lo relatado con su narración en primera persona.

Pero queda pendiente la cuestión de si, dentro de la obra, el *flash-back* de Ulises es la verdad o una trola equiparable a las que cuenta otras veces. Por fortuna, otros testimonios de dentro de la obra vienen a apoyar su historia: los dioses deciden rescatar a Ulises

de las garras de Calipso, ellos y el narrador omnisciente hacen referencia a la maldición de Posidón por el acto de violencia contra Polifemo e incluso, cuando se presenta a Egipcio en la asamblea de Ítaca, el poeta dice de él que es el padre de uno de los compañeros devorados por el cíclope.

Esa burbuja está dentro de otra, pues ni siquiera la isla de los feacios, escenario del relato, puede ser identificada con ninguna real. Además, el propio poeta sepulta por completo su rastro, y haciéndola desaparecer de la faz de la tierra como castigo de Posidón por haber ayudado a Ulises. Es un lugar ideal, una u-topía, y como tal, no puede existir. Homero la elimina una vez ha cumplido su función, que es, además de enlazar a Ulises con el mundo real, presentar un modelo de país bien gobernado. La descripción del funcionamiento de las clases sociales y de las instituciones constituye el primer tratado de política de la extensa nómina griega. Y presenta la forma de utopía, adelantándose en cuatro siglos a la moda implantada por los filósofos hele-

De los feacios tampoco queda rastro en la tradición mítica posterior, lo que confirma que es una invención homérica, lo mismo que la onomástica de sus pobladores, formada exclusivamente por nombres parlantes —generalmente relacionados con oficios marineros— mientras que los de los héroes épicos eran ininteligibles para los griegos.

La venganza: narración tradicional

La tercera parte, llamada por los filólogos *La venganza de Ulises*, es la más tradicional formalmente, como cabe esperar de un desenlace producto de lo bien anudado anteriormente. También aquí Homero debió de recurrir al cuento popular para inventarse un final ennoblecido para su héroe, y de acuerdo con las concepciones políticas del género.

NOTAS:

- 1. La teoría analítica más característica sobre la Odisea es la de la compilación, formulada Kirchhoff, en su edición de la misma en 1859, y fundamentada por Wilamowitz en RE, VIII, II, col. 2214. Según ella, el poema sería el resultado de una compilación de tres cantos anteriores: la Telemaquia, la Odisea propiamente dicha y la victoria sobre los pretendientes. Actualmente se admite la unicidad, aunque se reconocen partes interpoladas. Un estado de la cuestión homérica se puede consultar en la Introducción de la edición de la obra en Ediciones Cátedra, a cargo de José Luis Calvo.
- ^{2.} Renata von Scheliha, *Patroklos*. Basilea, 1944. Bowra, *A companion to Homer*.
- 3. Cf., por ej., el exordio de la Ilíada: Canta, diosa, la cólera del Pelida Aquiles...desde el inicio de la disputa que enfrentó al Atrida, señor de hombres, con el divino Aquiles. (vv. 1...7).
- ^{4.} Od. I 11-31.
- 5. Las acotaciones no existen (o no nos han llegado) en el drama griego.
- ^{6.} *Od.* I 32-47, especialmente desde el 40.
- ⁷· IV 332-592.
- 8. VIII 60-71.
- ^{9.} Cf. J.L. Calvo, p. 13 de la Introducción a su traducción citada.
- ^{10.} VIII 72-82.
- 11. 266-366.
- ^{12.} Il. XIV 153-356.
- ^{13.} Od. VIII 492- 498.
- 14. En la lírica el problema está resuelto, porque el mito se trae a colación como ejemplo ideal y carece por tanto de entidad temporal. Además, como elemento inserto que es, su tiempo real coincide con el tiempo que tarda en contarse.
- ^{15.} *Il.* IX 527-600.
- ^{16.} VI 144-210.
- 17. Il. I 364-392.
- 18. Od. XI 387-434.

MISCELÁNEA



ESQUILO

El trágico Esquilo fue juzgado por impiedad a raíz de un drama. Cuando los atenienses estaban a punto de lapidarlo, Aminias, su hermano más joven, se remangó el manto y enseñó el brazo que había perdido la mano. Resultó que Aminias había realizado en Salamina una hazaña que le costó su mano y destacó entre los atenienses más valerosos. Cuando los jueces vieron el infortunio del hombre, recordaron sus acciones y liberaron a Esquilo.

(Eliano, Historias varias, 5. 19)

AGATÓN

Pausanias de Cerameo era el amante del poeta Agatón. Este hecho era bien sabido, pero voy a contar lo que todos desconocen. En una ocasión ambos, el amante y su enamorado, fueron a casa de Arquelao. No obstante, Arquelao estaba no menos interesado en el amor que en las artes. Así pues, como veía que Pausanias y Agatón mantenían continuas peleas entre sí, creyendo que el amante era rechazado por favorito, su Arquelao preguntó a Agatón con

qué intención se enemistaba tanto con el hombre que amaba por encima de todo, y él le respondió: "Te lo voy a decir, rey. Pues no discuto con él ni actúo así por rudeza, sino que, conforme voy conociendo el comportamiento humano por la poesía o por alguna otra fuente, descubro que lo más placentero para los amantes es reconciliarse con sus queridos tras las rencillas, y estoy convencido de que nada les es tan soberanamente grato. Por tanto, muchas veces le concedo este placer, riñendo a menudo con él, pues le encanta que yo ponga fin a la disputa al instante. Mas si me acerco con mi habitual tranquilidad, no verá la diferencia." Arquelao aplaudió esta postura de acuerdo con la argumentación.

Por su parte, el poeta Eurípides, dicen, también estaba enamorado de este mismo Agatón, y se cuenta que compuso el drama *Crisipo* en su honor. Sin embargo, no sé demostrar si esto es cierto, pero sí sé que se ha afirmado en diversas ocasiones.

(Eliano, Historias varias, 2. 21)

El rey Arquelao dio un magnífico banquete a sus compañeros. Como la bebida corría a raudales y Eurípides bebió vino muy puro, poco a poco se vio sumido en la borrachera. Entonces, cuando se dio cuenta de que el poeta trágico Agatón estaba recostado a su lado, lo besó pese a tener éste cuarenta años. Al preguntarle Arquelao si aún creía estar enamorado de él, le respondió: "Sí, por Zeus, pues no sólo es la primavera la etapa más bella de los hombres hermosos, sino también el otoño."

(Eliano, Historias varias, 13.4)

Agatón hacía un uso frecuente de la antítesis en muchos de sus trabajos. Cuando alguien, con la intención de corregirlo, quiso suprimirlas de sus obras, dijo: "Mi buen amigo, no te has dado cuenta de que tú mismo estás destruyendo a Agatón en Agatón". Tan orgulloso se mostraba aquél de sus antítesis, y pensaba que sus propias tragedias eran antítesis.

(Eliano, Historias varias, 14. 13)

ARISTÓFANES

¿Cómo no se iban a perder la mayoría de las mujeres de antaño por el lujo? Pues sobre sus cabezas llevaban altas diademas, calzaban sus pies con sandalias, de sus orejas colgaban largos pendientes, y no cosían las partes de sus túnicas de alrededor de sus hombros hasta la mano, sino que las sujetaban con broches de oro e ínfulas de plata. Así iban las antiguas. Que hable Aristófanes del lujo de las mujeres áticas.

(Eliano, Historias varias, 1. 18)

EPICARMO

Cuentan que Epicarmo, siendo ya muy anciano, se encontraba sentado conversando con algunos contemporáneos suyos. A medida que cada uno de los presentes hablaba y uno decía: "Me contento con vivir cinco años", y el otro "yo con tres", y un tercero "yo con cuatro", Epicarmo en respuesta dijo: "Mis queridísimos amigos, ¿por qué discutís y rivalizáis por unos pocos días? Pues todos los que nos encontramos aquí reunidos estamos en el ocaso por alguna divinidad, de manera que es hora de que todos nosotros nos retiremos lo más pronto posible, antes de que obtengamos algún mal de la edad."

(Eliano, Historias varias, 2. 34)

EURÍPIDES

En la nonagésima primera Olimpiada, cuando Exéneto de Acragas venció en la carrera, Jenocles y Eurípides compitieron unos contra el otro. Jenocles fue el primero, quienquiera que éste fuera entonces, con Edipo, Licaón, Las Bacantes, y el drama satírico Atamante. En segundo lugar quedó Eurípides con Alejandro, Palamedes, Troyanas, y el drama satírico Sísifo. Mas resulta ridículo que Jenocles venciera y Eurípides fuera derrotado, y encima con estas obras. Así pues, de estas dos posibilidades elegimos la segunda: o

bien los miembros del jurado eran estúpidos e ignorantes, lejos de un juicio justo, o bien estaban comprados. Ambas ideas son extrañas y no propias de los atenienses.

(Eliano, Historias varias, 2. 8)

Una tradición dice que la mala reputación de Medea es falsa, pues ella no mató a sus hijos, sino los corintios. Se dice que Eurípides inventó el mito y la tragedia sobre la mujer de la Cólquide a petición de los corintios, y se impuso la mentira a la verdad gracias al talento del poeta. Sin embargo, a raíz del crimen, dicen, contra sus hijos, los corintios realizan sacrificios hasta el día de hoy en su honor, como si tuvieran con ellos alguna deuda.

(Eliano, Historias varias, 5. 21)

MELETO

Fueron objeto de burla en las comedias por su extrema delgadez Sanirión el poeta cómico, Meleto el escritor de tragedias, Cinesias el autor de coros cíclicos y Filitas, el compositor de hexámetros. Cuando los enemigos capturaron al adivino Arquéstrato y lo colocaron sobre una balanza, se descubrió que pesaba un óbolo, según dice. Panareto también era muy delgado, y sin embargo vivió sin enfermedad alguna. Mas cuentan que el poeta Hiponacte no sólo era pequeño de cuerpo y feo, sino que encima era delgado. También Filípides, contra el cual compuso un discurso Hipérides, era muy delgado. Por esto, afirman, llaman a un cuerpo tan canijo "estar filipidizado". Alexis es nuestro testimonio.

(Eliano, Historias varias, 10. 6)

Inmaculada Rodríguez Moreno Universidad de Cádiz

RINCÓN DEL LECTOR

Hemos recibido el artículo *Lisistrata: en el sexo reside el poder*, de Julia González Calderón estudiante de 2º de Bachillerato (en la rama de Ciencias Humanas) en el IES Néstor Almendros, Tomares (Sevilla). A la cual agradecemos su brillante colaboración.

Según la policía, la mayor parte de los crímenes son el resultado de uno de estos dos móviles: dinero o pasión. Por dinero van los atenienses y los hombres de toda Grecia a la guerra. Pero por pasión abandonan la lucha y regresan a sus casas, firmando la paz.

Esto es lo que sucede en Lisístrata, de Aristófanes (de hecho, la palabra "lisístrata" significa "la que disuelve los ejércitos"). De lectura muy recomendable por tratar temas de especial atractivo, en los cuales se despliega una suerte de lujuria narrativa. Posee todos los elementos que el lector o espectador actual desea tener en una comedia: sexo y obscenidades, ingeniosos juegos de palabras, insultos, enfrentamiento de género, lucha, feminismo y más sexo. En las comedias de Aristófanes se puede disfrutar de la ironía, la grosería, la lascivia, el desenfreno, el desfase de situaciones provocan la risa al gusto del público del siglo XXI. Ya dicen que el arte avanza en ciclos: escrita hace veinticuatro siglos, la vemos de una rabiosa actualidad.

La obra rebosa feminismo y humor por los cuatro costados. Se me viene a la cabeza una frase de esa comedia estadounidense, Mi gran boda griega: "Si el marido es la cabeza de la familia, la mujer es el cuello, y puede hacerle mirar a donde quiera". Es un tópico esta forma femenina de solucionar problemas:frente a la fuerza bruta que se emplea en una sociedad patriarcal, las mujeres hacen valer su único poder: el sexo. La pasión. Uno de los grandes móviles del crimen. Aparecen modelos de seductoras en todas las literaturas: tenemos, por ejemplo, en el Antiguo Testamento a Judit, que embelesa al general asirio

Holofernes hasta que, borracho éste, le corta la cabeza. O Ester, tan bella que, al verla el rey Asuero, le aseguró darle cualquier cosa que pidiera (un caso similar al de Salomé con el Nuevo Herodes en e1 rey Testamento). Pero, volviendo al mundo clásico, no podemos sino recordar a las sabinas, quienes con una sola frase ("Sin vosotros somos viudas") deshicieron una guerra. Algo similar hace nuestra heroína, Lisístrata, pero en lugar de emplear palabras de amor se inclina por hacer sufrir al género masculino, que acaba enfermando en pocos días por la falta de sexo (convulsiones, erecciones continuas...).

Al principio éstos responden de forma violenta: insultándolas, intentando que vuelvan a sus casas asustadas... pero lo que ocurre es más bien todo lo contrario: según los días avanzan, los hombres van perdiendo energías y sus mentes pasan de temas bélicos a sexuales. Y entonces se ven obligados a agachar la cabeza por el bien de sus instintos. La escena entre Mirrina y su marido es el perfecto ejemplo de lo que pretende Lisístrata: Mirrina, provocadora pero a la vez burlona, procura excitar a su marido (que anda tan necesitado de sexo que le propone acostarse allí mismo, a las puertas de la Acrópolis) sin llegar nunca a complacerlo, hasta casi hacerle explotar de deseo, impaciencia y confusión. Aunque la situación muros adentro en la Acrópolis tampoco va mucho mejor: las mujeres flaquean en su decisión, e inventan todo tipo de excusas para salir (lana que se estropeará, un "embarazo" de un día para otro, que resulta no ser más que un casco de hoplita bajo el vestido...).

Lisístrata es una de las obras clásicas más leídas gracias a que

en ella toda norma desaparece, uno puede entregarse a las situaciones faltas de razón en las que impera una lógica propia de un universo aparte, se vive la ruptura con los prejuicios, o también la caricatura (por todo el texto resaltan detalles que dan a entender el exagerado gusto de las mujeres por la bebida), reafirmándose entonces en unos tópicos mientras se separa de otros.

Aristófanes crea una divertidísima parodia social y política en la que no escatima bromas, rebajando a otros conocidos dramaturgos como Eurípides. Así mismo, aporta gran información de la vida íntima y femenina de la época: se presenta al típico ciudadano ateniense medio, pequeño propietario de algunas tierras, con un esclavo y que en la batalla pasa de campesino a hoplita; se nos descubre el mundo de sus mujeres, que pierden su juventud esperando en las casas el fin de la guerra mientras se dedican a beber aburridas y a la administración del hogar -su cuidado- y el trabajo con la lana. Ante sus maridos su voz no cuenta, pues sólo deben opinar sobre los temas de los que se supone que entienden (los anteriormente citados). Pero harán valer sus voces y acabarán probando que las soluciones pacíficas son posibles y que, sin ellas, Grecia está perdida.

Hace poco leí que las mujeres de los pandilleros en Colombia están haciendo huelga de sexo para que sus esposos dejen el crimen. Ya saben: dos móviles, dinero y pasión. Y la pasión siempre vence. Tal vez las cosas no hayan cambiado tanto como se podría pensar.

ECOS FORMALES DE LA TRAGEDIA EN EL TEATRO DE GARCIA LORCA

El tema trágico

Como poeta dramático de altura, Lorca trata directamente en su teatro los grandes temas del teatro griego. Todo el teatro de Lorca está centrado en un conflicto entre autoridad y libertad, en una subversión de la norma establecida, y se organiza siempre, como el griego, en torno a una situación única, que va variando, creciendo y agudizando su dramatismo hasta un desenlace final esperado, sabido desde el principio por el espectador.

De la similitud formal de sus tragedias con las griegas es consciente el propio poeta, que busca expresamente esos paralelismos. Lo sabemos por afirmaciones suyas sobre Yerma². Pero a estas formas se añaden los temas de la pasión y el instinto, que pasan por encima de todo, provocando la catástrofe. El centrar la tragedia en la mujer; la visión del amor como algo automático, de lo que uno no puede salvarse, y la identificación del mismo con las fuerzas que promueven la fecundidad de la naturaleza; la unión de trasgresión y muerte; el tema del héroe que lleva su pasión hasta las últimas consecuencias, todo esto coincide en Lorca y en la tragedia griega. Aunque falta en el poeta moderno la crítica política, la crítica a la acción desmedida, que nunca faltó en los griegos ni aún cuando la justificaban, como es el caso de Eurípides en sus tragedias de tema amoroso.

Hay autores que encuentran esa afinidad de temas en uno de



Delacroix: *Medea about to Kill Her Children*, 1838. Museo del Louvre.

los grandes trágicos en especial: es el caso de Rodríguez Adrados, que asocia la tragedia lorquiana a la de Esquilo; concretamente, en lo que él llama "el tema de la mujer sin hombre", "el tema del sexo pervertido" y "el tema de la paz final"³.

Para Adrados el primer tema, presente en las tragedias de La Casa de Bernarda Alba, Doña Rosita la soltera, Bodas y Yerma, por cuanto ninguna de sus heroínas consiguen el amor del hombre en sus vidas, está en Las Suplicantes de Esquilo, o en la Clitemnestra de Agamenón. En el primer caso, las Danaides rechazan el trato con el varón, aún siendo advertidas por el coro de sirvientas del riesgo divino, y, en la siguiente pieza de la trilogía, perdida, donde las Danaides matan a sus maridos, sufrirán el castigo del infierno. Aquí Adrados ve el tema lorquiano del "castigo" de la esterilidad.

Para el segundo tema se proponen paralelos entre la gran trilogía lorquiana y de nuevo *Las Suplicantes*, donde son castigadas las Danaides y sus maridos los Egipcios: las primeras por negarse a la vida, al sexo; los segundos por su exceso, por su sexo violento. En cuanto al *Agamenón*, mueren también Agamenón y Clitemnestra, adúlteros, como mueren los dos personajes de *Bodas de Sangre*.

Y, respecto al tema de "la paz final", si bien se reconoce que en la tragedia de Lorca no hay paz final en el sentido de una reconciliación a la manera de Esquilo, se habla de una paz interior del personaje trágico que ha llegado al final de su trayectoria. Dice la Madre de Bodas, después de la doble muerte y la de todos sus hijos: "Qué me importa a mí nada de nada? [...] Bendito sea Dios que nos tiende juntos para descansar". En Yerma, éstas son las palabras de la protagonista tras dar muerte a su marido: "Marchita, pero segura... y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada para ver si la sangre me anuncia una sangre nueva". Los paralelos se encuentran en Los Siete contra Tebas, donde tras la muerte de los rivales enfrentados hay paz, o en Agamenón, tras el fin de la cadena de muertes.

Se ha pasado por alto, sin embargo, la presencia del tema trágico de la culpa heredada en las obras de Lorca. Los paralelismos entre la *Orestíada* y *Bodas de Sangre* en este aspecto son inapelables, y poco hay que argumentar aquí para señalar algo que es de por sí manifiesto.

Toca también la relación entre los temas de tragedia griega y los temas de tragedia

lorquiana el sociólogo inglés J. Pitt-Rivers, que en su estudio The People of the Sierra⁴, señala las semejanzas entre la polis griega y el pueblo andaluz y argumenta que el concepto de pueblo (andaluz) puede recordar a Sófocles, porque el tejido de relaciones humanas que subyace en él da el principal sustento a la conducta social de esa comunidad, y a través de él se acepta como ley la costumbre. Los conceptos de vergüenza (y su contrario), el qué dirán o el vicio constituyen un sistema ideológico de autogobernación independiente de todo orden social o político que se le superponga. Estos temas no son otros, en efecto, que el de la ubri", la fhmhyla aidw' de las tragedias sofocleas y, en general, de las tragedias griegas. Su presencia en la trilogía de Lorca no requiere argumento.

2. Trilogía

La conciencia del modelo griego aparece también en Lorca en la forma de la trilogía, forma que, por cierto, no llegó a desarrollar finalmente, quizá por su temprana muerte, quizá por falta de concreción en su momento: toda su gran obra dramática no había hecho sino empezar cuando la muerte le sorprendió brutal e injustamente. No obstante, el poeta se mostraba firme y seguro en sus argumentos. Todos los estudiosos que han catalogado la obra dramática del andaluz como tragedia griega han tomado en préstamo las propias palabras de García Lorca. Parece que la intención del poeta era completar Bodas de Sangre y Yerma con una tercera pieza, anunciada como La



Yerma. Escenografía de M. Romero. Universidad de Massachussets.

destrucción de Sodoma (o bien como La sangre no tiene voz), obra de tema incestuoso que completaba una "trilogía dramática de la tierra española" centrada en el tema del sexo. En otros momentos proyectaba una trilogía bíblica, con títulos como Las hijas de Lot. En todo caso, el modelo griego es bien claro.

El texto que cito a continuación son declaraciones que hizo el propio Lorca tras el estreno de *Bodas*, publicadas por José Sánchez Berna:

"Bodas de Sangre es la parte primera de una trilogía dramática de la tierra española. Estoy, precisamente estos días, trabajando en la segunda, sin título aún, que he de entregar a la Xirgu ¿Tema? La mujer estéril. La tercera está madurando ahora dentro de mi corazón. Se titulará *La destrucción de Sodoma*"⁵

M. Vílchez, en un estudio sobre el tema de la trilogía en el poeta granadino, llega también a estas conclusiones: de la *Orestíada* "partió su idea de una trilogía inacabada. Es extraño que esa trilogía no se acabara. Es extraño el cambio de nombre para la última de las tragedias en proyecto. Sólo tenía Lorca claro el tema: el incesto". Y más adelante: "Creo que fue muy difícil para él aunar forma y tema a lo largo de una trilogía. La temáti-



Bodas de Sangre. Estreno en Buenos Aires.

ca de la *Orestíada* entera la concentró, y sin querer, en *Bodas*. Las grandes estructuras formales de Esquilo las explotó mejor en *Yerma* [...] Utilizar para la tercera obra un título bíblico era imposible. De ahí vino el cambio de título para la tercera obra, que nunca se escribió"⁶

Manuel Altolaguirre cuenta que Lorca pensaba, tras el estreno de Bodas, escribir otra tragedia, cuyo nombre era La hermosa, otra tragedia de amor⁷, argumento que comenta detalladamente C. Morla Lynch como "suceso extraño ocurrido en algún poblado y que le tiene obsesionado"8. La obra trata de un muchacho que tiene obsesión con su jaca, a la que mata el padre del muchacho, cosa que desespera al joven, quien, a su vez, mata a su padre con un hacha. Lo importante aquí es la observación de Altolaguirre:

Nunca escribió esa obra, pero cito este tema para demostrar que su fantasía le llevaba más allá de lo humano, por encima de su conciencia, a los mitos más incomprensibles, *como un Esquilo de nuestro tiempo*.

En este caso se argumenta con la posibilidad de que Lorca hubiera completado la trilogía trágica, iniciada con *Bodas* y *Yerma*, con esta tercera pieza, de aspecto mítico⁹.

3. La Saga

El haber tomado un hecho real, escrito en la prensa, del que corrieron luego leyendas, no es otra cosa que remitirse a una saga. Por saga entiende un griego de época arcaica y clásica la "narración" de acontecimientos que sucedieron en verdad, aunque el poeta no fue testigo

presencial de ellos. Es *saga* lo que utilizaron los trágicos como material básico, convertido luego en mito cuando se utiliza como un paradigma atemporal, universal, una alegoría, y, por tanto, utilizable para historiar otra realidad.

Se puede sostener, pues, que en Bodas y Yerma hay saga convertida en mito, porque la saga de lo ocurrido en un cortijo de Níjar, o la saga de la romería del Cristo de los Paños (romería de Moclín) sirven, respectivamente, al poeta para historiar una sociedad de su tiempo. También en la tragedia en proyecto a que nos hemos referido arriba, La hermosa, hay detrás del tema trágico un hecho real: se trataba de un "suceso extraño ocurrido en algún poblado y que le tiene obsesionado"10.

Antonia Carmona Vázquez *Universidad de Cádiz*

NOTAS:

- Esta opinión es la que sostiene Ruiz Ramón, Historia del teatro español. Siglo XX, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1975, pp. 171 y ss. Sobre el tema de la influencia de la tragedia griega en Lorca, véase A. Carmona Vázquez, Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca, ed. Laberinto, C. S.I. C., Madrid, 2003.
- Sobre Yerma declara Lorca en Barcelona (O. C., II, p. 998): "Yerma es una tragedia. Una tragedia de verdad [...] ¿Qué pasa? Yerma no tiene argumento. Yerma es un carácter que se va desarrollando en el transcurso de los seis cuadros de que consta la obra. Tal y como conviene a una tragedia. He introducido en Yerma unos coros que comentan los hechos o el tema de la tragedia, que es lo mismo.

- Fíjese que digo tema. Repito que *Yerma* no tiene argumento. En algunas ocasiones al público le parecerá que lo tiene, pero se trata de un pequeño engaño"[...]
- ³ Rodríguez Adrados, F., "Las tragedias de García Lorca y los griegos", Estudios Clásicos 96, 1989, pp. 51-61. Posteriormente, recogido en Del Teatro griego al teatro de hoy, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 287-299.
- Chicago, The University of Chicago Press, 2^a ed. 1971, pp. 30-31.
- ⁵ En "Charla amable con Federico García Lorca", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11 de julio de 1933.
- ⁶ cf. "Elementos rituales y formales en la trilogía inacabada de Federico García Lorca", Philologia Hispalensis II, 1992, pp. 77-90.

- M. Altolaguirre, Hora de España.
 Antología. Selección de Francisco Caudet, Madrid, Turner, 1975, pp. 233-241
- 8 En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936), Madrid, Aguilar, 1959, pp. 90-91.
- ⁹ Marie Laffranque cambia el nombre de la tragedia por el de *La bestia hermosa*. (Cf. *Federico García Lorca*, París, Éditions Seghers, 1966, p. 176).
- 10 Sobre la utilización de la saga en la tragedia y en general en la literatura griega, véase el estupendo artículo de M. Vílchez. "Mitología, mito y tragedia griega", *Excerpta Philologica* 3, 1993, pp. 127-137. Y, en general, *Fiesta, Tragedia y Comedia*, de Adrados.



ARQUEOLOGÍA DE LA ALIMENTACIÓN EN *HISPANIA* ¿CÓMO LLEGAMOS LOS HISTORIADORES A SU CONOCIMIENTO?

El refinado paladar de los romanos y especialmente las delicadas costumbres y la ostentosidad que primaba en las mesas de las provincias del Imperio desde Augusto -lo que provocaba continuas reprimendas moralistas por parte de los que añoraban la austera República- provocó una gastronomía variada dotada de platos de gran calidad y artificio, constituyendo un elemento de distinción entre los miembros del orden senatorial o ecuestre, que trataban con sus manjares de sorprender a sus congéneres en los triclinia de sus lujosas domus.

La conocida cena de Trimalción es, en rango hiperbólico, un fiel ejemplo de las desmesuradas costumbres romanas, a través de la cual Petronio, con su *Satiricón*, ofrece una viva imagen de los ágapes de la aristocracia romana y de cómo cuanto más extraños fuesen los ingredientes, cuanto más sofisticados los platos, más se sorprendía a unos comensales acostumbrados a los excesos de un mundo romano que comenzaba a ser decadente.

Además de dichas pinceladas, que forman parte de la imagen barroca de las élites dirigentes en Roma y en las principales civitates del Imperio, contamos con otras fuentes que aportan una idea más fidedigna de la alimentación en la vida cotidiana hispanorromana. Una muy ilustrativa es el conocido tratado gastronómico de Apicio, el De Re Coquinaria, fechado en época de Tiberio, que ofrece un fiel reflejo de las apetencias de los romanos y de la variedad de los productos consumidos: desde anguilas o erizos de mar a los tordos o perdices macerados, en salsa, guisados o con todo tipo de condimentos.

¿Qué nos resta de dicha evidencia a los arqueólogos? Sin ser pesimistas, cabe comenzar diciendo que sola-



Mosaico tunecino con motivos marinos, evocador de la importancia de los recursos del mar en la dieta hispanorromana.

mente indicios, ante el deficiente gradiente de conservación de la materia orgánica, preservada únicamente en contextos excepcionales, como Egipto o las ciudades vesubianas. Por ello debemos recurrir, básicamente, a tres tipos de evidencias:

Las literarias, como las citadas anteriormente, a las que debemos

unir las referencias de agrónomos, historiadores o tratadistas diversos, que aportan datos de gran entidad sobre los productos propios de cada región, generando un panorama muy útil y a veces único: *la Historia Natural* de Plinio, la *Geografía* de Estrabón, el *De Re Rustica* de Columela o la

Haliéutica de Opiano son buenos ejemplos de ello.

En segundo término contamos con las fuentes iconográficas, que ofrecen imágenes muy ilustrativas de los productos consumidos en los triclinia de los comedores romanos. Sobre todo la pintura mural a la encáustica, que ofrece bodegones con frutas, escenas de caza o productos del mar, especialmente abundantes -por cuestiones de conservación únicamenteen Pompeya, Herculano, Stabias o las opulentas villae de la zona campana y lacial como la famosa de Oplontis. La musivaria constituye un referente también de primer orden, ya que en los mosaicos pavimentales y parietales encontramos un reflejo de las preferencias gastronómicas de los domini de las residencias privadas: los cefalópodos -pulpos especialmenteo langostas constituyen un fiel referente de algunos alimentos únicamente constatados por estas fuentes iconográficas, ante la escasez de restos físicos de los mismos -una vez más por cuestiones estrictamente de conservación- en las excavaciones arqueológicas. Un ambiente privilegiado para su estudio son las series de la provincia Procosularis, ya que fue una consuetudo muy difundida en los territorios del actual Túnez el embellecimiento de las residencias y construcciones públicas -como los lacus de las termas- con programas ornamentales musivarios que ofrecen una viva y fiel imagen de los productos consumidos por estas comunidades mauretorromanas. Podríamos continuar así hasta un sin fin de ejemplos, siendo la tipología monetal otro de los más interesantes: es decir, un estudio de las ciudades que al emitir moneda incluyen tipos marinos/agrarios en sus emisiones, denotando la importancia de la pesca o de la agricultura y la ganadería en su economía productiva.

Y en tercer lugar, las evidencias arqueológicas propiamente dichas, es decir, los restos físicos de las comidas romanas o, en general, del tipo de productos consumidos en los lugares que habitualmente excavamos los arqueólogos, independientemente que se trate de excavaciones programadas y sistemáticas o en las actuaciones preventivas -antes llamadas de urgencia- que se ejecutan cotidianamente a decenas como respuesta a la febril actividad constructiva de las ciudades del Occidente mediterráneo. Vamos a detenernos a continuación en estos aspectos, que además nos servirán para ilustrar el modus operandi de los arqueólogos, y los procedimientos que habitualmente se siguen para la reconstrucción de la paleodieta y la paleoalimentación de las comunidades del Mundo Clásico. Seleccionaremos para ello ejemplos cercanos, del ámbito de nuestra provincia, la antigua Baetica Felix.



Centenares de ostras localizadas en las factorías de salazones de la a c/ San Nicolás de Algeciras, antigua *Traducta*, procedentes de los viveros de época tardorromana.

Las evidencias más habituales y que aparecen prácticamente en todos los yacimientos arqueológicos son los huesos de animales, es decir los restos arqueozoológicos. Su importancia es clave, puesto que su clasificación anatómica, realizada por biólogos especializados en la paleofauna -que cuentan en sus laboratorios con colecciones óseas de referencia que les sirven para cotejarlas con los hallazgos óseos de las excavacionespermite contar en primer lugar con un listado de especies o taxones, que definen el tipo de fauna terrestre y marina existente en el entorno y consumida por las comunidades de hispanorromanos que poblaron el yacimiento en cuestión. A través de análisis de tipo tafonómico –es decir, estudiando las alteraciones que han sufrido los huesos por la mano del hombre tales como cortes o fracturaciones intencionales- es posible saber qué especies han sido procesadas en los yacimientos de cara a su consumo o a la preparación de alimentos de diversa naturaleza. Cuando los huesos aparecen con evidencias de termoalteración -quemados- es fácil determinar el procesado de los mismos en los hábitos culinarios hispanorromanos. Estos procesos, aparentemente simples, muestran una compleja hermenéutica, ya que determinadas especies viajaron miles de kilómetros en época romana, no sirviendo su hallazgo en un lugar para la reconstrucción de la paleofauna del entorno (baste recordar los animales salvajes africanos -elefantes, jirafas, leones o cocodrilos- que fueron llevados desde las Mauritaniae a los principales anfiteatros del imperio para las venationes y juegos de toda índole). Por el contrario, también sirven para avanzar sobre la época de introducción de determinadas especies africanas en Europa, aportando datos de gran interés para las Ciencias Biológicas.

Un buen ejemplo de ello son los recientes viveros de ostras localizados en la Bahía de Algeciras en



Ánforas completas con sus paleocontenidos localizadas en la factoría de salazones de Baelo Claudia (Arévalo, Bernal y Álvarez, 2002).

pleno s. VI d.C., gracias al estudio malacológico. En las factorías de salazón excavadas en la c/ San Nicolás de Algeciras, antigua ciudad de Traducta, se han recuperado miles de valvas de ostreidos, que fueron tiradas a las cubetas de salazón o cetariae tras la extracción del preciado molusco. El estudio biométrico de las conchas ha permitido constatar una selección de tamaños. lo que, unido a la detección de un individuo que había crecido sobre un fragmento de ánfora romana, permitió confirmar la existencia de ostrearum vivaria en aguas del Fretum Gaditanum en unas fechas en las cuales las actividades pesquero-conserveras aparentemente estaban en pleno receso. En Algeciras estaban elaborando conservas de ostras de cara a la exportación, lo que justifica su masivo desconchado en el interior de la factoría salazonera. El sistema de cultivo lo conocemos a través de las representaciones de una serie de ampullae de vidrio bajoimperiales que ilustran los vive-

ros del puerto de *Puteoli* y de *Baia* en la Bahía de Nápoles, advirtiéndose las ostras colgadas de cabos verticales e integradas en bateas lígneas junto a las instalaciones portuarias.

También es posible restituir la paleodieta de las comunidades hispanorromanas mediante el análisis de los contenidos estomacales documentados en ambiente funerario. Efectivamente, cuando se procede a la excavación de una sepultura de inhumación, es conveniente aislar el contenido de la zona del estómago, que se corresponde con una masa de sedimento -tierra- en la cual raramente son visualizables algunos restos tales como semillas. No obstante, un atento análisis microscópico del contenido del sedimento permite identificar restos de fitolitos -fracción mineral propia de algunos cereales-, restos arqueobotánicos -semillas, cáscaras- o incluso diminutos restos óseos que permiten identificar la última comida que el difunto ingirió previamente a su defunción y ulterior enterramiento.

La dentición es también una fuente de información muy útil: una minuciosa observación al microscopio del tipo de desgaste que presentan los dientes humanos permite saber si la dieta del individuo era de base eminentemente cerealística o no, ya que quedan pequeñas huellas propias del tipo de alimentos consumidos habitualmente. Algo que, si lo unimos a otros análisis físico-químicos, como sucede con el rastreo del tipo de oligoelementos (zinc, cromo...) que existen en los restos óseos, es posible proponer una paleodieta rica o pobre en contenido cárnico, tratándose de análisis especialmente útiles si se aplican a toda una necrópolis o a una muestra significativa de enterramientos, lo que permite inferir interesantes hipótesis sobre el rango o importancia en la comunidad de determinados individuos, algo especialmente singular en épocas en las cuales los ajuares de las tumbas son mínimos o inexistentes.

Pero también existen multitud de técnicas analíticas para la caracterización de sustancias invisibles al ojo humano o incluso a los más potentes microscopios. A ellas estamos habituados por la generalización entre el público de las prácticas criminológicas, ampliamente difundidas de la mano de series televisivas como la popular C.S.I. ("Crime Scene Investigation"): la caracterización de sustancias y muestras, tanto orgánicas como inorgánicas, recogidas en el ámbito de un escenario obieto de investigación -la excavación arqueológica- permite identificar por procedimientos físicos y químicos muy especializados (entre los cuales el más conocido es la Cromatografía de Gases de Alta Resolución y la Espectrometría de Masas) la naturaleza de las sustancias. ¿Y qué tiene que ver todo esto con la Alimentación? Imagínense el hallazgo de elementos de vajilla romana en una excavación, caso de varios platos y copas de terra sigillata o cerámica de paredes finas -dos de las producciones cerámicas más habituales que usaban los hispanorromanos para la comida y la bebida-, de los cuales fuese posible extraer adherencias de sedimento pegadas a la pared. Su caracterización por un químico determinará si se trata de copas en las cuales se consumió vino -si en ellas quedan restos de taninos o ácido tartárico- o cerveza -si encontramos restos de oxalato de calcio-, o platos donde se ingirieron grasas animales -si aparecen lípidos- o vegetales -si encontramos ácido oleico, que permitirá pensar en preparados vinculados al aceite de oliva-. Es decir, todas estas técnicas permiten adentrarse en un rico y complejo mundo que, además de convertir a la investigación en plenamente interdisciplinar (ya que trabajan conjuntamente arqueólogos, biólogos y químicos), permiten introducirnos lentamente en un mundo que no se ve, intangible.

La pregunta que el lector se estará haciendo es si se trata de análisis

generalizados en el ámbito de la investigación, o por el contrario, propuestas piloto o aplicaciones experimentales. Actualmente, y para desilusión de muchos interesados en estos temas, debemos decir que no se trata aún de técnicas analíticas muy difundidas, al menos en Arqueología Clásica, es decir, en los estudios centrados en época griega y romana. Las razones son múltiples, pero tras ellas suele aflorar habitualmente una curiosa trilogía: la escasez de recursos humanos y materiales, propia de tantas otras parcelas del saber, especialmente en el ámbito de las Humanidades; la amplitud de parcelas a las cuales atender en cualquier excavación hispanorromana que se consideran fundamentales -topografía y urbanismo, estudio de elementos arquitectónicos, escultura, pintura mural, epigrafía y numismática, cerámica, bronces-, quedando relegados estos estudios para el futuro; y directamente vinculado con lo anterior, la escasez de especialistas en arqueología romana sobre estas cuestiones, limitándose los estudios -cuando se realizan- a cuestiones puntuales o a singulares apéndice analíticos.

Si comparamos los estudios arqueozoológicos realizados en vacimientos de la Hispania romana con respecto a los acometidos en yacimientos protohistóricos (feniciopúnicos, ibéricos, celtibéricos o castreños) o prehistóricos (desde el Paleolítico a la Edad del Bronce), las diferencias son abismales en detrimento de los primeros, siendo la explicación clara: la menor presencia de evidencias en dichas épocas pretéritas obliga a estudiar todos los restos disponibles, mientras que la gran abundancia de testimonios de todo tipo en época romana y posterior no permite a los investigadores ultimar todas las facetas potencialmente abordables en sus excavaciones.

Para el futuro, contamos además con un handicap de gran calado: la metodología de excavación arqueológica y el procesado de los materiales muebles aparecidos ha estandarizado el lavado de las cerámicas de cara a su dibujo, clasificación y posterior datación de los estratos de procedencia. Se trata ésta de una práctica habitual en la comunidad científica actual, con la recurrencia al empleo de detergentes o antiadherentes que permiten extraer las impurezas o las concreciones que en ocasiones presentan estos artefactos, procedentes de suelos con elevadas concentraciones de sales u otros elementos. Dichas prácticas eliminan las adherencias de los productos originalmente contenidos en las vasijas, contaminando las mismas e impidiendo potenciales estudios analíticos de futuro. El reciente caso de las ánforas egipcias de la tumba de Tutankamón denota cómo a veces, aunque hayan pasado décadas, sí quedan restos que permitan tales estudios -que en este caso han permitido detectar la existencia de vinos blancos y tintos-, si bien, como decimos, la mayor parte de los estudios no ofrecen resultados tan positivos.

Nos centraremos a continuación en el ejemplo aportado por las ánforas romanas, como ilustrativo de las tendencias anteriormente citadas. En estos envases biansados se transportaban por vía marítima principalmente aceite, vino y salazones de pescado, desde época fenicia al menos (s. VIII a.C.) hasta finales de la Antigüedad Tardía (s. VII d.C.), siendo su estudio de estratégica importancia para saber qué regiones mediterráneas o atlánticas produjeron mercancías excedentarias en tal o cual época, y además los mercados de destino de las mismas en un Imperio con miles de kilómetros de extensión, entre la Lusitania a Poniente y Iudaea/Palaestina en el Próximo Oriente, con lugares tan alejados como Arikamedu en la Bahía de Bengala, donde llegaron los mercatores romanos a inicios de época imperial. Pero, ¿cómo sabemos los arqueólogos a través de un fragmento cerámico aislado el contenido que transportó dicha ánfora en la Antigüedad? Los indicadores son

variados, e interrelacionados entre sí. De una parte las inscripciones que los mercatores escribían en atramentum o tinta roja sobre los envases, para determinar, entre otros datos, el nombre del producto conservado: olivae nigrae -aceitunas negras-, oleum, vinum o las conocidas salsas de pescado como el garum, la muria, el liquamen o el hallec. De ellas -llamadas tituli picti- contamos con multitud de ejemplos en Pompeya, en Herculano o en el conocido Testaccio en Roma, así como en yacimientos subacuáticos y en ambientes tan alejados como Masada en Judea. Además, disponemos de los paleocontenidos, es decir los restos físicos de las conservas almacenadas, ya que en ocasiones las ánforas han aparecido completas, incluso con sus tapaderas -opercula- aún in situ. Este tipo de hallazgos se suele limitar, salvo casos excepcionales, a los pecios, ya que en los naufragios es más fácil que se conserven algunas ánforas intactas en las cuales ha sido posible proceder al estudio y caracterización de los restos contenidos en su interior. Y por último, los ya citados análisis orgánicos de caracterización de residuos adheridos a sus paredes, que desgraciadamente tampoco están aún generalizados, a pesar de su potencialidad para resolver problemas de atribución de contenidos en algunas familias anfóricas. Todo ello, de manera integrada, ha permitido actualmente disponer de multitud de argumentos para saber si un ánfora estuvo destinada a contener vino, aceite o salazones de pescado -salsamenta-, aunque la misma se encuentre en estado muy fragmentario.

Para terminar, presentamos sucintamente un ejemplo localizado en la ciudad gaditana de *Baelo Claudia* que ilustra magistralmente este tipo de cuestiones de arqueología de la alimentación. Las excavaciones realizadas por la Universidad de Cádiz en las factorías de salazones de este asentamiento hispanorromano del "Círculo del Estrecho" en

el año 2001 permitieron documentar un contexto del s. II a.C. -época romano/republicana- en el cual aparecieron varias ánforas completas, que habían sido abandonadas y cubiertas por una duna eólica. Se procedió a un detallado estudio de sus paleocontenidos, habiendo cribado, flotado y estudiado arqueozoológicamente todos los restos aparecidos en su interior. Algunas ánforas presentaban con claridad tacos de pescado en salazón, ya que en su interior solamente se recuperaron grandes escamas, propias de túnidos de gran tamaño, que se habían quedado adheridas a los paquetes musculares y cárnicos tras su introducción en el envase. Por el contrario. otras contenían salsas de origen piscícola de tipo mixto, pues en ellas predominaban con claridad los peces de diferentes especies (túnidos, espáridos...), de los cuales no solamente se conservaron escamas, evidenciando que se introdujeron completos o parcialmente despiezados. Además, se conservaron restos de mamíferos terrestres (costillar de ovicáprido y restos de un cochinillo) e incluso caracoles terrestres, lo que permitió proponer que en las fábricas de salazón gaditanas de la época –llamadas chancas en el lenguaje pesquero- se realizaron salsas mixtas, introduciendo en los mercados mediterráneos alimentos béticos con un "bouquet" característico que sin duda prestigiaron las salazones gaditanas del Estrecho, y que dan una idea de la complejidad de la gastronomía de la época. Así pues, sabemos que bajo el epíteto genérico de garum (usa salsa resultado de la autofermentación de las partes no cárnicas del pescado en un medio salino) debió comercializarse una amplia variedad de productos que hicieron de Gades una de las áreas gastronómicas más afamadas del Mundo Antiguo.

Se trata de temas de investigación aún en estado embrionario, si bien de gran actualidad y que permiten entender la complejidad de la vida cotidiana de los estudios arqueológicos, ya que se requieren estudios interdisciplinares muy especializados y el concurso de especialistas del ámbito de las Ciencias Naturales. Así trabaia actualmente Humanidades para poder proceder a la reconstrucción de las sociedades del pasado -a lo que aspiramos historiadores y arqueólogos-, algo, como se ha tratado de ilustrar con estas letras, que incluso es necesario acometer para saber qué alimentos paladeaban nuestros antepasados en la Hispania romana.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2004): Garum y salazones en el Círculo del Estrecho. Catálogo de la Exposición (Algeciras, mayo-septiembre 2004), Granada.

ARÉVALO, A., BERNAL, D. y ÁLVAREZ, A. (2002): "La factoría de salazones de Baelo Claudia (Tarifa, Cádiz). Intervenciones arqueológicas", *Revista de Arqueología*, 251, pp. 22-31.

BERNAL, D.; ARÉVALO, A.; LORENZO, L. y AGUILERA, L. (2003): "Imitations of italic amphorae for fish sauce in Baetica. New evidence from the salt-fish factory of Baelo Claudia (Hispania)", Rei Cretariae Romanae Fautorum Acta 38, Abingdon, pp. 305-313.

CURTIS, R. (2001): Ancient food *Technology*, Leiden.

ETIENNE, R. y MAYET, F. (2002): Salaisons et sauces de poissons hispaniques, París.

GARCÍA VARGAS, E. (1993): "Naturaleza y artificio: la transformación de los alimentos", *Convivium: el arte de comer en Roma*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, pp. 95-111.

Darío Bernal Casasola. Profesor titular de Arqueología. Universidad de Cádiz

Patrocinan





Colaboran













Organizan





Edita: INSTITUTO DE TEATRO GRECOLATINO DE ANDALUCÍA Jefe de Redacción: Javier Ortolá Salas • Director Artístico: M. Acosta Esteban Imprime: KADMOS • Preimpresión: PDF Sur, S.C.A. I.S.S.N.: 1577-2543 • Dep. Legal: M - 2.167-2001