

Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



Colección Studia et Nugae

**Mujeres en la literatura grecolatina.
Imágenes y discursos**

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección Studia et Nugae

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario: Stella Maris Moro, 2021.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-88-2677-6

1. Literatura Clásica Latina. 2. Literatura Clásica Griega. 3. Antigüedad Clásica. I. Pociña, Andrés. II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Moro, Stella Maris, ed. V. Martí, María Eugenia, ed.

CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos

De Penélopes, arañas y tejedoras: imágenes de mujer en *Stichus* de Plauto

Darío Maiorana
Universidad Nacional de Rosario
clasicos@yahoo.com

*Nec mihi quaerenti spatiosam fallere noctem
Lassaret viduas pendula tela manus.*

Ovidio, *Heroida I*, vv. 9-10

Tejemos ilusiones en el cenit,
al ocaso la vida destejemos.

José Luis Puerto,
“Tiempo que nos teje”
(1982)

Jorge Luis Borges,¹ en “La esfera de Pascal”, plantea que “quizás la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”,² es decir, de imágenes que, parafraseando a Lévi-Strauss respecto del mito, son percibidas por cualquier lector, pues su sustancia no se encuentra en el estilo ni en el modo de narración ni en la sintaxis, sino en la historia relatada.³ Durand integra estos conceptos sobre metáforas, imágenes y mitos en su afirmación de que el mito es “un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, [...] que tiende [...] a construirse en relato”.⁴ Es así que la mención de ciertos nombres devenidos

¹ Este comienzo formal del texto me fue inspirado por el artículo de Vázquez Recio (2010).

² Borges (1992).

³ Lévi-Strauss (1987: 232).

⁴ Durand (1981: 56).

en emblemáticos actualiza en el lector/receptor/público todo un universo narrativo que evoca otro mítico y existencial. Pues bien, Penélope es uno de esos nombres.

Stichus comienza *in medias res*,⁵ con el agón de las hermanas esposas, *Panegyris* y *Pamphila*. No ha escapado a la crítica cómo la mención de Penélope en el inicio de la obra⁶ opera como una clave paródica que religa esta pieza cómica con una genealogía textual y mítica.⁷ Al mismo tiempo, esa irrupción genealógica determina en parte el vacío de la falta de prólogo,⁸ ya que los primeros sonidos que llenan la *cavea* no remiten a la trama particular, sino que el nombre emblemático de Penélope pronunciado en el primer verso:⁹

*Pan. Credo ego miseram
fuisse Penelopam*

Pan. Yo creo que Penélope fue desgraciada...

resignifica la presencia de las dos hermanas matronas, enuncia un pasado del presente de la acción, preanuncia un conflicto existencial y expone un arquetipo de mujer que Aurora López

⁵ Para un análisis de las obras de Plauto que no cuentan con prólogos, véase López Gregoris (2015).

⁶ Fraenkel (1972 [1960]) plantea la posibilidad de que esta alusión esté tomada por Plauto del original de Menandro: “[...] *il confronto tra Penelope e le mogli [...] non sarebbe indegno di Menandro [...] e Plauto l’abbia poi ampliato adattandolo allo stile della sua area*” (94).

⁷ Véase Arnott (1972: 57-60); Petrone (1977: 36 y ss.) y (2015: 41-47); López (2000: 213-216); Krauss (2008: 30); Tardin Cardoso (2001: 30 y ss.); Brescia (2007:550); Papaioannou (2016: 191-192); Pricco (2016: 70); Vázquez (2016: 46), entre otros.

⁸ Para el tema de la falta de prólogo, véase Arnott (1972: 74, n. 3).

⁹ Todos los textos plautinos en versión latina corresponden a la edición Oxoniense, establecida por Lindsay (1963), mientras que las traducciones al español son propias.

desarrolla como “la castidad y la fidelidad que forman parte de un constructo patriarcal en el que figuran también la espera y la soledad, situaciones a las que se someten las penélopes de todos los ulises”.¹⁰

Esta citación mítica se instancia en un *canticum* con ritmo yámbico y anapéstico,¹¹ que la enmarca en una secuencia musicalmente inesperada y que impacta, dejando en el auditorio la resonancia del nombre de la esposa de Ulises y todo su entramado polifónico y arquetípico.¹² Asimismo, la mención de Penélope por parte de *Panegyris*, busca generar en su hermana *Pamphila* un espíritu de cooperación y de acuerdo respecto de las acciones a seguir en función de la situación amenazante que ambas viven, ocasionada por la ausencia de los hermanos esposos *Epignomus* y *Pamphilippus*.¹³ Brescia ya ha advertido en su meticuloso trabajo, cómo el tema del *doppio* es una clave de lectura potente de esta comedia, que se va verificando no solo en el ordenamiento de los materiales narrativos, sino también en la estructura compositiva sintáctica.¹⁴

¹⁰ López (2000: 211-212).

¹¹ Para el análisis de la métrica de este *canticum*, véase Cuesta (1967: 263-265) y (1995: 382 y ss.).

¹² Véase López (2000: 211-212) y Petrone (1977: 37).

¹³ Sobre este punto, Feltovich (2015: 131) dice: “*When the sisters discuss their situation in the opening scene, a minor disagreement about how to deal with it creates tension in the relationship. Panegyris compares herself and her sister to Penelope, since they suffer the long absence of their husbands and feel the pressure of maintaining a household alone*”. Asimismo, Brescia (2007: 552) plantea: “*Il piano d’azione è unico, spia e riflesso di una condivisione affettiva e di una strettissima solidarietà*”.

¹⁴ “*La comunione e condivisione di intenti alla base della morale coniugale delle due sorelle si traduce in una dimensione di reciprocità che trova, ancora una volta, una spia significativa anche sul piano dei connotatori linguistici dell’identità [...]*” Brescia (2007: 554).

La mítica esposa que espera al esposo ausente, entonces, se convierte así en prenda de cooperación y sororidad frente a la adversidad que se avecina. De alguna manera, las hermanas matronas le proponen a la audiencia un paradigma mítico cuyos semas permearán la textualidad y resignificarán la acción.¹⁵

Aunque no desarrolla demasiado el significado de Penélope en la obra, Papaioannou propone en su exhaustivo trabajo que las evocaciones al ciclo de la Odisea dan coherencia narrativa y comicidad a *Stichus*¹⁶ y, además, que el texto homérico gozaba de mucha popularidad y conocimiento en la época, no solo porque el tema de Odiseo y sus viajes por mar estaba relacionado con la colonización temprana de Italia, sino porque la traducción del texto al latín por parte de Livio Andrónico inició su proceso de apropiación literaria.¹⁷

Varios autores y autoras ya han analizado los semas que constituyen el arquetipo de Penélope y sus resonancias en

¹⁵ Una síntesis muy ajustada de la significación paródica de la mención a Penélope la plantea Aurora López:

Penélope se recoge en la desventura de las dos matronas, hermanas, y las hazañas del héroe en su periplo de vuelta se reconvierten en las dificultades del regreso de dos hermanos, los esposos de aquellas, que han viajado al extranjero para hacerse con riquezas. [...] Y para tratar a esta Penélope desdoblada en las dos hermanas, Plauto escoge del modelo los puntos clave de su tratamiento: fidelidad, soledad, sufrimiento. Penélope es calificada por Panégiris, la hermana mayor, como *misera* y *vidua* [...] este mismo personaje añade un adjetivo que engloba a las tres mujeres (Penélope, Panégiris y Pánfila): *sollicitae*. Y así, igualando sus casos nos encontramos con tres mujeres *miserae*, *viduae* y *sollicitae*, debido a la falta de sus maridos (2000: 213-214).

¹⁶ “[...] in the *Stichus* narrative coherence and, along with it, a comic end, are established through a series of diverse evocations of the *Odyssey* as an epic of arduous adventures” (op. cit.:187).

¹⁷ *Id.* anterior.

Stichus, es decir, la asimilación por la cual las matronas de la obra comparten los rasgos constitutivos de aquella.¹⁸ No obstante, creo que no se han considerado lo suficiente el carácter de protectora del *oĩkos* ante la ausencia del esposo y sus artes femeninas simbolizadas por el oficio de tejedora.

En efecto, Penélope se vale del telar para crear una trama, una realidad alterna que, con astucia, le permita proteger el *oĩkos* ante los embates masculinos. El telar será, junto con el lecho, el espacio que circunde a la reina, la contenga, vigile su paciente espera y la ayude a bordar la trama de su destino. El acto de tejer actualiza la identidad femenina y la religa con “un hipotexto preolímpico, que nos habla de la magia del hilado, de altares votivos o de diosas sedentes ante un telar”.¹⁹ Penélope crea un escudo con su tejido y al mismo tiempo sustituye una vida futura cuya trama desconoce, por un tejido que ella sí puede controlar, como un reflejo inverso. Y así, la reina teje un sudario, teje tiempo, teje un destino particular de espera y teje una trama de astucia, casi invisible, con la que busca preservar su hogar.²⁰

El poder de la Reina radica en decidir cuándo cortar el hilo final del telar, tal como dicen Campos Fernández-Fígares y Martos García: “el simbolismo de una actividad como el hilado, una actividad ritual, cuyo tejer y destejer equivale a la representación misma del destino y el tiempo, a la Moira del nacimiento y la de la muerte”.²¹ La progresión del tejido destruiría el cosmos anterior y traería el olvido y la muerte. Al postergar la culminación del tejido, al destejer lo tejido,

¹⁸ Ver nota 7 del presente trabajo.

¹⁹ Campos Fernández-Fígares y Martos García (2017: 5).

²⁰ Cfr. Martha Cecilia Jaime González (2019).

²¹ Campos Fernández-Fígares y Martos García (2017: 5).

Penélope preserva el estado original, prístino, de la realidad, exorciza los peligros y preserva la facticidad de los hechos, es decir, sigue aun siendo esposa y suspende el futuro ominoso de olvido de su esposo. Paradojalmente, esta negación del tiempo preserva el *oĩkos* y el cosmos. Sobre este punto, es interesante la reflexión de Ítalo Calvino: “[...] también Penélope se presenta como una simuladora con la estratagema de la tela: la tela de Penélope es una estratagema simétrica a la del caballo de Troya, y es a la par un producto de la habilidad manual y de la falsificación: las dos principales cualidades de Ulises son también las de Penélope”.²²

El tema del hilado femenino también está relacionado con las ideas arcanas, personificadas en las Parcas, Procne, Aracne, y la propia araña.²³ En efecto, la creación de la araña a partir de la metamorfosis de Aracne²⁴ narra lo ominoso/horroroso de la perversión de la función/oficio

²² Calvino (2009: 26).

²³ “Esta potestad femenina y creadora de la araña se repetirá en numerosas civilizaciones y culturas posteriores, incluida la nuestra en particular, y la araña es frecuente en la mitología e iconografía de muy diferentes culturas mediterráneas previas, ya que estas creencias probablemente fueron dispersadas por las invasiones indoeuropeas y el contacto comercial y bélico de los pueblos, especialmente por los fenicios, pero resulta curiosa la coincidencia con otras culturas como la china o las precolombinas, que poco o nada tuvieron que ver con ellas, y donde también poseen estos ancestrales atributos, hecho que demuestra un origen aún mucho más antiguo” (Monserrat y Melic, 2012: 634).

²⁴ Un texto ineludible para indagar el mito de la metamorfosis que convierte a Aracne en araña y otras personificaciones femeninas de tejedoras es: *El Hombre-Ciervo y la Mujer-Araña*, de Frontisi-Ducroux, F. (2006). Asimismo, aporta un análisis interesante el texto de Kossaiji (2013), “Arachné”, en Montandon, A. (Dir.). *Dictionnaire Littéraire de la nuit*. Paris: Honoré Champion, 22-43. Para la vigencia del mito, véase Campos Fernández-Fígares y Martos García (2017).

femenino de tejer,²⁵ pero al mismo tiempo refiere a la función femenina benefactora y civilizatoria que asume la hija de Idmón al producir de su propio vientre²⁶ el filamento arácnido que fusiona tres actividades femeninas: cardar, hilar y tejer, que se convertirán en oficios propios de mujer.²⁷ Asimismo, la instanciación u objetivación de esta actividad de la mujer-araña, la tela o tejido, será admirada en la antigüedad, tanto por su habilidad y laboriosidad²⁸ –es interesante la referencia que hace Cicerón en *De Nat. II*, 123, cuando repasa las habilidades de los animales y en relación con la araña dice: “*Data est quibusdam etiam machinatio atque sollertia, ut in araneolis aliae quasi rete texunt [...]*”, texto que dialoga con una referencia anterior del mismo texto, *I*, 92: “*nulla ars imitari sollertiam naturae potest*”–,²⁹ como por su belleza;³⁰ además, se le otorgará la capacidad de predecir el clima,³¹ e incluso una proyección cósmica, toda vez que la tela de araña se comparará con la

²⁵ Véase Kossaifi (2013: 24).

²⁶ “Diosas y heroínas épicas sobresalen por igual cuando tejen, y sus obras llevan el sello de su personalidad: los frescos de batallas que salen de las manos de Helena; el tejer y destejer para diferir de Penélope; el velo transparente y engañoso de Clitemnestra que coge en la trampa y hace tropezar a Agamenón. Tejiendo la mujer puede realizarse –si la expresión no resulta demasiado anacrónica– y en ese terreno, la sociedad le consiente una competencia. Puesto que vestirse con tejidos es propio de la vida civilizada [...] las técnicas femeninas del trabajo de la lana constituyen la aportación de las mujeres a la civilización. Incluso se les concede el derecho a hacer obras creativas [...]” (Frontisi-Ducroux, 2006: 354).

²⁷ Cfr. Ovidio *Met*, VI 19-23 y Kossaifi (2013: 28).

²⁸ “*They were noted for their industry and hard work displayed in their weaving and were regarded as comparable in this respect with bees and ants.*” Cfr. Beavis (1988: 39).

²⁹ Cicero (1956: 90 y 239-240).

³⁰ Sobre la opinión favorable de Aristóteles y otros sabios antiguos sobre las arañas, véase Frontisi-Ducroux (2006: 271-273); Monserrat y Melic (2012: 639-640) y Beavis (1988: 36 y ss.).

³¹ Cfr. Beavis (1988: 42).

arquitectura³² y el orden geométrico del cosmos,³³ así como con un *omen* o presagio de la divinidad.³⁴

Además, varios psicoanalistas han abordado el significado onírico y simbólico de las arañas y sus telas como la representación de la madre fálica y de la tela como sucedáneo del órgano sexual femenino.³⁵

Por otro lado, la habilidad y la capacidad de producir filamentos y tejer se transformará en motivo mítico, literario y símbolo de virtud femenina; de alguna manera, la punición contra Aracne exorciza su orgullo y convierte a la hábil mujer tejedora en el entorno de su hogar, en virtuosa; basta recordar la

³² Plinio El Viejo (1947: 54) hace una referencia a las habilidades tejedoras de las arañas y las compara con la arquitectura en el libro IX, 82 de la *Hist. Nat.*: “*Specus ipse qua concamaratur architectura*”.

³³ “*L’araignée apparaît tout d’abord comme une épiphanie lunaire, dédiée au filage et au tissage. Son fil évoque celui des Parques. [...] L’araignée fait aisément figure de créatrice cosmique, de divinité supérieure, de démiurge. [...] Au plan mystique, le fil de l’araignée évoque le cordon ombilical, ou la chaîne d’or reliant la créature au créateur, et par laquelle celle-là tente de se hisser vers celui*” (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 66). Asimismo, leemos en Beavis (1988: 40): “*The method of construction of spiders’ webs was a subject of great fascination in antiquity, not only to writers on natural history, and is described in greater or lesser detail in a number of authors*”.

³⁴ “*There are a number of recorded cases in both Greek and Roman history of spiders’ webs in unexpected situations being noted as portents. The most famous of these took place at Thebes, where the sudden appearance of a distinctive web in the temple of Demeter is recorded as having been one of the signs of the impending capture of the city by the Macedonians in 335/4 BC*” (Beavis, 1988: 44).

³⁵ “*Cet animal cristallise symboliquement l’angoisse devant le féminin [...]. Ses pattes évoqueraient le souvenir archaïque de la chevelure maternelle; son abdomen, le visage; et la bête entière renverrait à une femme cannibale menaçant [...]. La toile, inconsciemment associée à l’hymen, susciterait la crainte de le déchirer ou d’être pris dedans. Installée en son centre, l’araignée évoque la vulve, l’inconnu noir.*” (Winter, 2011). De entre los primeros textos que tratan el significado onírico y simbólico de las arañas, cfr. Abraham (1922[1966]).

construcción literaria, mítica e iconográfica de la propia Penélope o de la romana Lucrecia, por citar algunos ejemplos.³⁶

Plinio El Viejo nos aporta una reflexión interesante sobre la distribución sexual del trabajo en las arañas. En el libro XI, xxviii de la *Historia Naturalis*, dice: “*Feminam putant esse quae texat, marem qui venetur; ita paria fieri merita coniugio*”.³⁷ Nótese cómo se refiere a la creencia de que la pareja arácnida tiene sus labores propias claramente marcadas: la hembra se dedica al tejido, con sus evocaciones de oficio que se perfecciona dentro del espacio del *oĩkos*, mientras que el macho es el que abandona el hogar para obtener los recursos necesarios para la subsistencia. Por otro lado, la crítica ha afirmado que este carácter hogareño de la araña hembra, en el sentido de que nunca abandona la casa, está asociado a las casas abandonadas y, por ende, a la pobreza, toda vez que las arañas tejen sus telas en los espacios vacíos.³⁸

³⁶ “*Tisser la nuit, à la lumière artificielle de la lampe, et rester éveillée à l’heure du sommeil, c’est pour une femme manifester sa vertu. Lucrece, épouse romaine exemplaire de Collatin sous Tarquin le Superbe, incarne à la perfection cette qualité féminine. Alors que les fils du roi et son mari, retenus à Ardée par «une guerre de position» s’étaient rendus à Rome de nuit pour surprendre leurs épouses et «contrôler leur conduite», ils la trouvent «bien différente des belles-filles du roi» occupées à «tuer le temps avec leurs amies devant un festin somptueux; elle au contraire, bien avant dans la nuit, elle travaillait la laine, nocte sera deditam lanae, veillant avec ses servantes et assise au milieu de sa maison» (Tite-Live , I, 57, 9). C’est paradoxalement cette «vertu inébranlable», obstinam pudicitiam, incarnée par le filage-tressage nocturne, qui cause sa perte en éveillant le désir de Sextus Tarquin [...]*” (Kossai, 2013: 29).

³⁷ “Se piensa que es la araña hembra la que teje, mientras que el macho caza, así la pareja tiene divididas equitativamente las tareas.”. Para el texto latino véase la edición ya citada: 55.

³⁸ “*Their webs frequently figure as symbols of age, decay, desertion, desolation and neglect, associated*

Con las afirmaciones de Cicerón, Plinio y otros autores clásicos en la mente, volvemos a Plauto y nos preguntamos: ¿Qué espacio ocupan la araña y su tela³⁹ en el corpus plautino y, especialmente, en *Stichus*?

Encontramos referencias a las arañas en tres obras de Plauto: *Asinaria* (v. 425), *Aulularia* (vv. 84 y 87) y *Stichus* (vv. 348-49 y 355). Una lectura atenta de los textos nos permite diferenciar dos tratamientos distintos: el de pobreza, abandono y falta de limpieza en las dos primeras obras y el de la caracterización de la tela de araña como elemento protector del *oĩkos* frente a los peligros que deben enfrentar las hermanas esposas ante a la ausencia de los hermanos esposos, en la tercera.

En efecto, en *Asinaria* (vv. 407 y ss.), asistimos a un agón entre dos siervos, *Leonida* y *Libanus*, con la presencia de un *Mercator* innominado, en el cual el primer *servus* le recrimina al segundo que no obedezca sus órdenes, que tiene que repetir cien veces (v. 422), se lamenta por la falta de autoridad sobre su consiervo (v. 423) y enumera un listado de actividades de limpieza no realizadas:

Iussin, sceleste, ab ianua hoc stercus hinc auferri?
Iussin columnis deici operas araneorum?
Iussin in splendorem dari bullas has foribus nostris?

with disused and derelict buildings” (Beavis, 1988: 40).

Además, resulta útil recordar Catull XIII, 8 “*plenus sacculus est araneorum*” y la comparación entre la pobreza representada por las telas de araña y la riqueza del “*unguentum*” regalado por Venus y Cupidos a la amada. Cfr. Catullo (1997: 49).

³⁹ Para indagar acerca de la alternancia e igualdad de significados del masculino *araneus* y el femenino *aranea*, así como de las formas de nominar en época republicana a la tela de araña, véase el interesante artículo de Welsh (2013).

*Nihil est: tamquam si claudu' sim, cum fustist
ambulandum.* (vv. 424-27)

¿Acaso no ordené, malvado, que este estiércol se quitara de aquí, de la puerta de entrada? ¿Acaso no ordené que se quitaran las telas de araña de las columnas? ¿No ordené que se diera brillo a estas tachas de metal de nuestras puertas? Nada se hizo. Tal como si fuera rengo, hay que andar con un bastón.

Vemos cómo las telas de araña son metáforas del abandono y de la suciedad que se acumula cuando no se atiende la limpieza de la casa, junto con la referencia al estiércol y la necesidad de bruñir el metal de las puertas, y permiten generar una situación cómica de falta de autoridad de *Leonida* y reprimenda hacia *Libanus*, con la referencia al palo, la cojera y, obviamente, la amenaza de punición. Además, el uso de los deícticos da más patetismo a la escena, toda vez que *Leonida* parece enrostrarle a *Libanus* su desidia, lo cual refuerza la comicidad. Finalmente, en esta escena, los personajes son todos varones y no aparece ninguna connotación de distribución del trabajo en clave sexual o de género.

Aulularia plantea una vuelta de tuerca sobre la metáfora anterior. En efecto, aquí, el agón se produce entre la *anus Staphila* y *el senex avarus Euclio*, que intenta echar a la esclava fuera de la casa para verificar que el oro oculto, su obsesión, está a salvo:

*Eucl. Scelestiorem me hanc anu certo scio
vidisse numquam, nimi'que ego hanc metuo male,
ne mi ex insidiis verba imprudenti duit
neu persentiscat aurum ubi est apscoditum,
quae in occipitio quoque habet oculos pessuma.*

*Nunc ibo ut visam estne ita aurum ut condidi,
quod me sollicitat plurimum miserum modis.* (vv. 60-66)

Eucl. En verdad, sé que nunca he visto una mujer más malvada que esta vieja; y temo mucho que me tome desprevenido, me embauque con sus insidias y descubra dónde ha sido escondido el oro, porque esta malvada también tiene ojos en la nuca. Ahora iré a ver si tal como lo coloqué está el oro, el cual me inquieta de múltiples formas y me hace miserable.

Claramente, *Euclio* transfiere a la esclava anciana sus temores por la posibilidad del robo del oro y la convierte en un ser temible por su capacidad de engañar y de percibir (*persentisco*) el tesoro.

Por otro lado, la actitud de *Staphila* exorciza los miedos infundados del *senex* al transmitir a la audiencia su cansancio, más cercano a la impotencia que a un “superpoder de percepción de tesoros”, a la vez que construye la casa de *Euclio* como un espacio vacío de bienes y riquezas:

Staph. *Noenum mecastor quid ego ero dicam meo
malae rei evenisse quamve insaniam
queo comminisci; ita me miseram ad hunc modum
deciens die uno saepe extrudit aedibus.* (vv. 67-70)

[...]

*Nam hic apud nos nihil est aliud quaesti furibus,
Ita inaniis sunt oppletae atque araneis.* (vv. 83-84)

Staph. Por Castor, no puedo imaginar qué mal o que locura puedo decir que le sucedió a mi amo; y así, desgraciada de mí, con frecuencia, me echa diez veces de la casa en el mismo día. [...] Porque aquí, en nuestra casa, no hay ningún beneficio para los ladrones, toda vez que está llena de cosas sin valor y de telas de araña.

La mención de las telas de araña en la serie de las cosas sin valor refuerza la imagen de la casa como espacio abandonado y carente de riquezas.

No obstante, esta mención al tejido arácnido da pie a *Euclio* para reivindicar la propia pobreza, tal como dice en los x. 87 y 88:

*Eucl. araneas mi ego illas servari volo.
Pauper sum; fateor, patior; quod di dant fero.*

Eucl. Yo quiero que estas arañas se conserven para mí. Soy pobre, lo admito, lo soporto y tomo lo que los dioses me dan.

El *senex* se asimila a las telas de araña y quiere que las mismas se conserven como un signo de su situación económica y moral. En términos de Crampon, *Euclio*, con la reiteración del adjetivo *pauper* e imágenes como esta de la tela de araña, intenta pasar por pobre, aun cuando ha encontrado un tesoro, y exagera con sus palabras y actitudes; incluso, en la trama de la obra, se le opone a este pseudo-pobre otro *senex*, rico, *Megadorus*, de tal manera que ambos se definen por oposiciones.⁴⁰ Además, la reivindicación casi solemne de su pobreza por parte del *senex* y la decisión de mantener las telas de araña en su casa producen un efecto de comicidad por sus formatos paródicos.

En *Aulularia*, entonces, el tejido de las arañas es una metáfora de la pobreza y una estratagema del anciano para generar comicidad; y, si bien de esta escena participan un

⁴⁰ Para un exhaustivo análisis de cómo se produce este agón entre *Euclio* y *Megadorus* y se exponen las oposiciones entre pobreza y riqueza en *Aulularia*, cfr. Crampon (1985: 25 y ss.).

anciano y una esclava anciana, no alcanzamos a ver ninguna connotación sexual o de género.

En *Stichus* nos encontramos con otro esquema semántico y simbólico. Las dos menciones a las telas de araña las enuncia el *servus Pinacium*, compartiendo la escena con la *matrona Panegyris* y el *parasitus Gelasimus*. Recordemos que ya en versos anteriores se ha mencionado a Penélope, se ha relatado la situación de ausencia de los esposos hermanos, se ha producido el agón entre las esposas hermanas y su padre, el *senex Antipho*, *Panegyris* ha planteado que un siervo vigila en el puerto la llegada de los barcos: **Pan.** *nam dies totos apud portum servos unus adsiet.* (v. 153)⁴¹ y en los vv. 155 y ss. se ha asistido al famoso monólogo de presentación de *Gelasimus*.⁴²

Pues bien, a partir del verso 274, irrumpe en escena *Pinacium* y nunca más preciso el verbo,⁴³ ya que el *servus* asume la genealogía del tipo *currens*, como dice Csapo,⁴⁴ y al mismo tiempo, la representación y la carga de autoridad de los hermanos esposos que regresan. En efecto, el *servus* tiene conciencia de la importancia de su papel como comunicador de la noticia del regreso⁴⁵ e incluso se asimila a los heraldos

⁴¹ “Pues, todos los días está instalado en el puerto un siervo”.

⁴² No analizaremos en este trabajo el personaje de *Gelasimus* por exceder al tema tratado.

⁴³ El verbo latino *‘rumpere’*, tanto en su forma de presente, *‘rumpe’* como de supino, *‘ruptum’* ha derivado en español una amplia familia de términos. irrumper, prorrumpir, interrumpir, corromper, etc.

⁴⁴ “*Fraenkel and his followers found the lengthy monologue delivered by the running slave (or parasite) upon entering the stage to be most typically Plautine, and particularly the motif of the threat to the public at large or specific groups of people who might stand in the slave’s way and hinder his progress as he rushes to bring news to his master*” Csapo (1987: 400).

⁴⁵ Como plantea Lhostis, el *servus* utiliza los enunciados gnómicos para marcar un tratamiento burlesco de la relación entre los temas del *officium* y del *aequom*, es decir entre el deber de cumplir su papel de mensajero y lo

míticos: Mercurio (v. 274) y Taltibio (v. 305),⁴⁶ y verbaliza una vivencia existencial profunda, pero a la vez cómica:

Pin. *Itaque onustum pectus porto laetitia lubentiaque
neque lubet nisi gloriosse quicquam proloqui profecto.
Amoenitates omnium venerum et venstatum adfero
ripisque superat mi atque abundat pectus laetitia meum.*
(vv. 276-79)

Pin. De tal manera llevo el pecho lleno de alegría y gozo, y no me place decir nada sino en forma fanfarrona. Traigo los gozos de todos los placeres y encantos; mi pecho desborda de alegría y se me escapa por los costados.

La exageración y reiteración de sensaciones relacionadas con el goce y el bienestar da más fuerza a la idea de que algo importante y largamente deseado está por acontecer. *Pinacium* detiene la acción y enuncia un discurso que es pura expectación y alegría y, así, festeja su carácter de portador de “buenas nuevas” y es tal su importancia, que hasta justifica asumir el papel de “*gloriosus*”,⁴⁷ derribar a cuantos se crucen en su camino (v. 284-286),⁴⁸ incluso al rey (v. 287).⁴⁹

El *servus*, en medio de toda esta exaltación grandilocuente que retarda la acción y genera la atención del

justo de ser recompensado y hasta de recibir la súplica de su ama para que él cumpla con su *officium* (v. 293) (Lhostis, 2017: 157).

⁴⁶ Csapo plantea que la referencia a Mercurio está usualmente asociada a un *servus currens* como mecanismo de comicidad y que las comparaciones con personajes míticos deben ser parte de las convenciones cómicas griegas para este tipo dramático, cfr. Csapo (1987: 410).

⁴⁷ Tal como lo ha señalado Petrone (1977: 58).

⁴⁸ *Nunc Pinacium / age ut placet, curre ut lubet, cave quemquam flocci feceris, / cubitos depulsa de via, tranquillam concinna via.*

⁴⁹ *Si rex opstabit obviam, regem ipsum priu'pervortito.*

resto de las máscaras de la escena, abandona momentáneamente los semas propios del tipo *currens*: se detiene y reflexiona planteando que su ama debería enviarle embajadores, regalos de oro y cuadrigas para recibirlo, tal como lo señala Petrone: “Ma a scandire queste fantasticherie intervengono vocaboli impegnativi ed emblematici: per Pinacio è più giusto (...*aequiust*... v. 290) che Panegiri venga supplice da lui a chiedergli la notizia [...]”.⁵⁰

Ya antes, en v. 283, *Pinacium* recordó al auditorio los hechos acontecidos y las parodias y agones pasados, construyendo a la matrona, su ama, como *misera*.⁵¹ Esta mención preanuncia, en el medio de la apoteosis del regreso de los hermanos esposos, la salida de escena de las hermanas, el silenciamiento de sus voces y la clausura de su acción.

Pero volviendo al episodio del regreso y recibimiento de los esposos, Isayev plantea que es una forma plautina de manifestar alegría, de terminar con un conflicto y, obviamente, de generar comicidad: “*Many of the plays have extended scenes of homecoming or the welcome and greeting of a guest, which are often accompanied by mockery of such rituals of hospitality. The stock sequence consists of recognition of the traveller, then a greeting followed by an expression of pleasure for their safe return, continuing with an enquiry after health, and finally an invitation to dinner. Such flamboyance has no place in the Greek plays of Menander [...]*”.⁵²

El *servus*, además, antagoniza con el *parasitus Gelasimus*, se ríe de él y presagia el desenlace de la negación de

⁵⁰ Petrone (1977: 59).

⁵¹ *Pin. Quae misera in expectatione est Epignomi adventum viri* (v. 283).

⁵² Isayev (2017: 199).

la cena,⁵³ asumiendo en todo momento la centralidad o protagonismo de la escena. En efecto, este empoderamiento del *servus* por ser el único que conoce el hecho del regreso de los esposos y la afirmación de lo desdichadas que son las esposas que esperan, cierra el ciclo que se abrió con la referencia a Penélope y, en el marco de las convenciones plautinas ya enumeradas por Isayev, se parodian los rituales del recibimiento. Asistimos entonces, a una matrona despojada de poder, casi callada ante la actitud del *servus*, muy alejada de la máscara que enfrentó a su padre, con imágenes como la de la perra de caza,⁵⁴ y pactó la sororidad colaborativa con su hermana.⁵⁵ Así la matrona asiste al *acting* del “*gloriosus*” *servus* que en su parodia de los ritos de bienvenida, ordena limpiar la casa (*munditias volo fieri*. v. 347) y destruir las telas de araña:

Pin. [...] *ecferte huc scopas simulque harundinem,
ut operam omnem araneorum perdam et texturam
improbem
deiciamque eorum omnis telas.* (vv. 347-49)

Pin. Traigan aquí escobas y al mismo tiempo una caña, para que destruya todo el trabajo de las arañas y rechace su tejido y derribe todas sus telas.

Es interesante la forma en que *Pinacium* introduce el tema de las telas de araña y las arañas. Primero ordena que le traigan escobas y una caña y luego habla del trabajo de las arañas, como vimos en *Asinaria*, pero introduce la referencia al tejido y las telas y, además del verbo *deicio*, utiliza las formas

⁵³ Sobre este enfrentamiento y el motivo del viaje, ya hemos hecho referencia en un trabajo anterior: “El motivo del viaje en *Stichus* de Plauto” (en prensa).

⁵⁴ **Pan.** *Stultitiast, Pater, venatum ducere invitae canes. / Hostis es uxor invita quae ad virum nuptum datur* (vv. 139-40).

⁵⁵ Ver nota 13 del presente trabajo.

perdam e inprobem. Es significativa la imagen fálica de las escobas y la caña y los verbos que dan una idea de desgarrar, cortar, derribar, rechazar y destruir un trabajo elaborado por la representación arcana del oficio femenino: la araña. Justamente es el *servus*, representante del poder masculino de los esposos que regresan, el que plantea exorcizar el tejido de las arañas y simbólicamente, la obra de las esposas que esperaron y rodearon al *oĩkos* familiar con su tela.

Pinacium actúa la culminación del caos producido por la partida de los esposos y la instanciación de un nuevo cosmos, en el cual, los varones hacen la paz⁵⁶ y vuelven a silenciar a las mujeres y a confinarlas al interior del hogar. En efecto, los esposos regresan colmados de riquezas, las cuales son meticulosamente descritas por el *servus*,⁵⁷ obviamente en clave cómica, como lo prueban los apartes esperanzados del *parasitus*, que culminan, inexorablemente, con la desilusión y el hambre. Este obscuro despliegue de riquezas indica simbólicamente que el poder fálico vuelve a los esposos, que en este nuevo cosmos restaurado, las tretas de mujer que permitieron sobrevivir al caos de la partida del esposo ya no tienen razón, por eso, como en el caso de Penélope, el tejido deja de proteger al *oĩkos* y es destruido, porque deviene en innecesario. Las telas de araña son sucedáneas del poder fálico femenino y la acción de rasgarlas y derribarlas con escobas y cañas marca la reinstauración de una lógica masculina y patriarcal, es decir que son los esposos y el padre los que vuelven a tener el poder.

La metáfora de las telas de araña como manifestación del poder femenino que envuelve el espacio íntimo para protegerlo

⁵⁶ vv. 408 y ss.

⁵⁷ vv. 373 y ss.

con el producto de su propio vientre está habilitado toda vez que las máscaras masculinas les reconocen a las esposas haber mantenido la casa y los bienes durante la ausencia de los esposos. En efecto, el *senex Antipho* dice a sus hijas: *An. Curate igitur familiarem rem ut potestis optume* (v. 145).⁵⁸ y luego será *Epignomus* quien en un soliloquio reflexionará:

*Ep. [...] Nimiast voluptas, ubi diu afueris domo,
Domum ubi redieris, si tibi nullast aegritudo animo
obviam.
Nam ita apsentē familiarem rem uxor curavit meam,
omnium me exilem atque inanem fecit aegritudinum.*
(vv. 523-26)

Ep. Hay gran placer, cuando has estado por largo tiempo lejos del hogar, y regresas a casa sin encontrar pesar que afecte tu ánimo. En efecto, mi esposa cuidó el patrimonio familiar estando yo ausente tan bien que me evitó todos los pesares y me liberó de ellos.

El placer masculino de encontrar la casa y los bienes conservados como consecuencia de los oficios de las esposas impide interpretar la mención de las telas de araña en el sentido de las otras ocurrencias en la textualidad plautina. En *Stichus*, entonces, no están relacionadas con la pobreza o el abandono, sino con las estrategias de las esposas para proteger el *oĩkos* familiar ante la ausencia de los esposos. De alguna manera, estas esposas recurren al arcano oficio de la araña-mujer, el tejido, para mantener la *rem familiarem*, es decir, se empoderan, llenan el vacío tejiendo, apropiándose del falo. Solo las hijas de Aracne siguen trabajando, hilando y llenando los espacios cuando se vacían o son abandonados. La imagen del verso 6 en boca de

⁵⁸ “Cuiden, entonces, el patrimonio familiar como mejor puedan”.

Panegyris es más que clara a este respecto: **Pan.** *sollicitae noctes et dies, soror, sumu' semper.*

Si recordamos a Plinio El Viejo, la división del trabajo por género entre las arañas desapareció y las mujeres debieron hilar para proteger el hogar. La escena las reconoce, incluso las alude tiernamente en la mención del *parasitus* al frío que sufrirán estas mujeres arañas despojadas de sus telas,⁵⁹ pero como el poder es traslaticio y se instancia en palabras, las matronas serán confinadas al *oikos*, su voz ya no circulará, ni tendrán el protagonismo excluyente en la *cavea*, aunque sí participarán del banquete de bienvenida a los esposos en el interior de la casa, con lo cual, de alguna manera recibirán su recompensa, en una obra como *Stichus*, en la cual, finalmente, el éxito cómico o la risa punitiva se resuelven en términos de ser o no invitados a comer.⁶⁰

Bibliografía

Fuentes

Catullo (1997). *Le Poesie*. Torino: Einaudi.

Cicero, M. (1956). *De natura deorum [and] Academica* (Rev. and reprinted. ed., Loeb classical library). Translation by Rackham, H. Cambridge, Mass., London: Harvard Univ. Press; W. Heinemann.

Plautus (1963). *Comoediae*. I y II. Edited by Lindsay. W. M. Oxford: Oxford University Press.

Pline l'Ancien (1947). *Histoire naturelle*. Texte établi et traduit par A. Ernouth. Paris: Les Belles Lettres.

⁵⁹ vv. 349 y ss.

⁶⁰ Papaioannou remarca la importancia del tema de la cena en *Stichus* indicando una estadística de la mención a la *cena* y a la acción de *cenare* (43 veces), así como de una serie de términos relacionados con la comida o el hambre. Cfr. op cit. p. 197.

Estudios

- Abraham, K. (1922 [1966]). “L'araignée symbole onirique”, en *Oeuvres complètes*. T. 2: 1913-1925. 141-145
- Arnott, G. (1972). “Targets, techniques and tradition in Plautus’ *Stichus*”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 19.1: 54-79.
- Beavis, I. (1988). *Insects and other invertebrates in classical antiquity*. Exeter: Exeter University Press.
- Borges, J. L. (1992). “La esfera de Pascal”, en *Obras Completas*. Vol. II. Bs. As: Círculo de Lectores, 230-232.
- Brescia, G. (2007). “Declinazioni plautine del doppio: una proposta di lettura dello *Stichus*”. *Bollettino di Studi Latini*. 37, nro 2: 549-566.
- Calvino, I. (2009). *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Siruela.
- Campos Fernández-Fígares, M. y Martos García, A. (2017). “El ciclo de Penélope y su universo expandido: Aproximación a la recepción del mito y reescrituras textuales en la era digital”. *Tonos Digital*. 33 (s/p). Versión digital disponible en https://www.researchgate.net/publication/318255286_El_ciclo_de_Penelope_y_su_universo_expandido_Aproximacion_a_la_recepcion_del_mito_y_reescrituras_textuales_en_la_era_digital.
- Csapo, E. (1987). “Is the Threat-Monologue of the *Servus Currens* an index of Roman authorship?”. *Phoenix*. 41. 4: 399-419.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Laffont/Iupiter.
- Crampon, M. (1985). “*Salve Lucrum*. L’expression de la richesse et de la pauvreté chez Plaute”. *Annales littéraires de l’Université de Besançon*. 319. Paris: Les Belles Lettres.
- Cuesta, C. (1967). *Introduzione alla métrica di Plauto*. Bologna: Patron, 263-265.
- (1995). *Plauti Cantica*. Urbino: Quattro Venti, 382 y ss.
- Fraenkel, E. (1972 [1960]). *Elementi Plautini in Plauto*. Firenze: La Nuova Italia.
- Feltovich, A. (2015). “The many shapes of sisterhood in Roman Comedy”, in Dutsch, D.; James, Sh. & Konstan, D. *Women in*

- Roman Republican Drama*. Madison: Wisconsin University Press: 128-154.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- Frontisi-Ducroux, F. (2006). *El Hombre-Ciervo y la Mujer-Araña*. Madrid: Abada.
- Isayev, E. (2017). *Migration, mobility and place in ancient Italy*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Jaime González, M. C. (2019). “Las habitaciones de Penélope”. *Nova Tellus*. 37. 2. Disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/815/1041>.
- Kossaifi, C. (2013). “Arachné”, en Montandon, A. (Dir.). *Dictionnaire Littéraire de la nuit*. Paris: Honoré Champion, 22-43.
- Krauss, A. (2008). “Panegyris Channels Penelope: *Mêtis* and *Pietas* in Plautus’s *Stichus*”. *Helios*. 25: 29-47.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidós.
- Lhostis, Nathalie (2017). “Les énoncés gnomiques plautiniens: le cas du *Stichus*”, en Faure-Ribreau, M. *Plaute et Aristophane: Confrontations*. Paris: Boccard: 147-61.
- López, A. (2000). “El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo e Iztar Pascual”, en Andersen, K.; Bañuls, J. V. y De Martino, F. (eds.). *La dualitat en el teatre*. Bari: Levante Editori-Bari: 207-225.
- López Gregoris, R. (2015). “Prólogos retardados en la comedia plautina”, en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.). *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes secundarios en los prólogos*. Bari: Levante Editori.
- Monserrat, V. y Melic, A. (2012). “Las arañas en la cultura y el arte de occidente”. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*. 50: 631-673.
- Moro, S. y Martí, M. E. (2020). “El motivo del tiempo en *Stichus* de Plauto”. *Auster*. 25, e059. <https://doi.org/10.24215/23468890e059>

-
- Papaioannou, S. (2016). “Plautus Undoing Himself- What is funny and what is Plautine in *Stichus* and *Trinummus*?” En Frangoulidis, S. et al. (eds.). *Roman Drama and its Contexts*. Berlin : De Gruyter : 167-201.
- Petrone, G. (1977). *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*. Palermo: Palumbo.
- (2015). “*Stichus*, commedia di situazioni”, en *Lecturae Plautinae Sarsinates XVIII. Stichus*. Urbino: QuattroVenti, 37-54.
- Pricco, A. (2016). “El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens* en *Stichus*”. *Anales de Filología Clásica* vol 1 nro. 29: 67-78.
- Tardin Cardoso, I. (2001). “*Matronae Virtuosae* no *Stichus* de Plauto”. *Phaos*. 1: 21-38.
- Vázquez, R. L. (2016). “*Agite Ite Foras: Ferte Pompam* (St. 683) *Stichus* de Plauto y la escenificación del ritual”. *Phaos*. 16: 141-159.
- Vázquez Recio, N. (2010). “De la ‘araña de aire’ a los ‘pielines’: Las transformaciones de Aracné en Julio Cortázar”. *Amaltea*. 2: 123-142.
- Welsh, J. (2013). “‘Weaving Spiders, Come not Here’: Titinius 36 Ribbeck”. *Mnemosyne*. 66: 784-90.
- Winter, J.-P. (2011). *Dieu, l'Amour et la Psychanalyse*. Paris: Bayard.



Colección *Studia et Nugae*