

Plutarco y los hijos de Perseo en el triunfo de Paulo Emilio. Manipulación estilística de los datos historiográficos

[Plutarch and the Sons of Perseus in Aemilius Paullus' Triumph: Stylistic Manipulation of the Historiographical Evidence]

<https://doi.org/10.6018/myrtia.720641>

Aurelio Pérez Jiménez

Universidad de Málaga

aurelioperez@uma.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9743-3042>



Fig. 1. Giovanni Battista Lombardelli, detalle del *Triunfo de Paulo Emilio* (c. 1589).

Palacio Cesi de Acquasparta

(Foto cortesía de la *Bibliotheca Hertziana* © freigegeben)



Fig. 2. Domenico Brusaporci, *Triunfo de Paulo Emilio*. Detalle de los hijos de Perseo. Palacio Fiorio de la Seda (Verona, XVI). Grabado de Buffetti (c. 1805). (Cortesía de la *Galleria Subert* de Milán).

En la ékfrasis del triunfo de Paulo Emilio, de la que me he ocupado recientemente¹, las emociones de los romanos recreadas con todo tipo de recursos estilísticos por Plutarco alcanzan su clímax cuando describe la marcha de los vencidos (los hijos de Perseo con su séquito de maestros y tutores y el propio Perseo) y la entrada en escena del vencedor (Paulo Emilio) ante los espectadores romanos y ante el público de la biografía. En el orden de la marcha del cortejo pasan en primer lugar los hijos de Perseo (fig. 1), cuya inocente actitud (fig. 2), ajena a la dramática situación en que se encuentran, tratan de cambiar los educadores. Estos les instan, en el texto que comentaré en este trabajo, a dirigir súplicas a los romanos y tratar de ganarse su compasión mediante miradas y gestos hacia el público (fig. 3). La actitud corregida de los niños consigue el efecto pretendido por los acompañantes responsables de ellos, pero también el que busca Plutarco, rebajar la imagen del

soberbio rey macedonio ahora doblemente humillado: por su situación, pues desfila en el triunfo contra su voluntad, y por el menosprecio implícito en el hecho de que, centrada toda la atención del público en los niños, él, verdadero antagonista de Emilio y quien debería acaparar las miradas de los espectadores romanos, pasa sin embargo desapercibido. Las circunstancias previas a la lección que pretende darnos Plutarco y que tiene que ver con el eterno problema de la responsabilidad de las acciones humanas, de la actitud de los vencedores con respecto a los vencidos y del papel reservado a la fortuna en los éxitos de los poderosos, son en esta auténtica ékfrasis un ejercicio de habilidad retórica y de competencia literaria.

Pero el motivo que analizaré aquí es solo la presentación en el desfile de los hijos de Perseo (párrafos 33.6-8 de la *Vida de Paulo Emilio*) y el impacto

¹ “Retórica, política y filosofía religiosa en el Triunfo de Paulo Emilio”, en E. Berardi & P. Dolcetti (eds.), *The Statesman in Plutarch's Works: Rhetoric and Rhetorics*, Leiden: Brill, en prensa.

emocional que su contemplación causa en los espectadores. Veamos cómo se refiere el biógrafo a la llegada ante ellos de los hijos de Perseo. El texto, muy breve, contrasta la atención suscitada por los niños con la de Perseo y se introduce tras la descripción del paso ante el público del carro con las armas del rey macedonio (fig. 1), última parte del desfile de los tesoros materiales arrebatados a éste: 5 τούτοις ἐπέβαλλε τὸ ἄρμα τοῦ Περσέως καὶ τὰ ὅπλα καὶ τὸ διάδημα τοῖς ὅπλοις ἐπικείμενον.



Fig. 3. Michele Alberti y Giacomo Rocchetti (c. 1568), *Triunfo de Paulo Emilio*. Detalle de los hijos de Perseo con sus cuidadores. (*Camera del Cantone* del *Palazzo dei Conservatori*, Roma).

El párrafo que paso a comentar ahora es el siguiente, captado *ad pedem litterae* por los pintores del triunfo de Emilio de los Museos Capitolinos (fig. 3):

6 εἶτα μικροῦ διαλείμματος ὄντος ἤδη τὰ τέκνα τοῦ βασιλέως ἦγετο δοῦλα, καὶ σὺν αὐτοῖς τροφέων καὶ διδασκάλων καὶ παιδαγωγῶν δεδακρυμένων ὄχλος, αὐτῶν τε τὰς χεῖρας ὀρεγόντων εἰς τοὺς θεατάς, καὶ τὰ παιδιά δεῖσθαι καὶ λιτανεύειν διδασκόντων. 7 ἦν δ' ἄρρενα μὲν δύο, θήλυ δ' ἓν, οὐ πάνυ συμφοροῦντα τῶν κακῶν τὸ μέγεθος διὰ τὴν ἡλικίαν· 8 ἥ καὶ μᾶλλον ἐλεεῖν ἀπὸς τὴν μεταβολὴν τῆς ἀναισθησίας ἦν, ὥστε μικροῦ τὸν Περσέα βαδίζειν παρορώμενον· οὕτως ὑπ' οἴκτου τοῖς νηπίοις προσεῖχον τὰς ὄψεις οἱ Ῥωμαῖοι, καὶ δάκρυα πολλοῖς ἐκβάλλειν συνέβη, πᾶσι δὲ μεμειγμένην ἀλγηδόνι καὶ χάριτι τὴν θέαν εἶναι, μέχρι οὗ τὰ παιδιά παρήλθεν.

Y esta es mi traducción, publicada en *Plutarco. Vidas Paralelas* vol. III, Madrid: Gredos, 2006 (repr. Barcelona: RBA, 2025: 279, por la que cito).

Luego, con un pequeño espacio en medio, eran conducidos por fin los hijos del rey, esclavos, y con ellos un tropel de educadores, maestros y pedagogos llorando, que extendían sus manos hacia los espectadores y enseñaban a los pequeños a pedir y suplicar. Eran dos varones y una hembra, que no se daban mucha cuenta de la importancia de sus males a causa de la edad; por ello eran todavía más dignos de lástima, a causa de su insensibilidad ante el cambio, de modo que Perseo pasó sin que nadie se fijara en él. Tan pendientes estaban los romanos con las miradas puestas en los niños por compasión; a muchos se les saltaron las lágrimas y, para todos, el espectáculo era una mezcla de dolor y alegría mientras pasaron los niños.

Lo he dividido en tres períodos:

El primero presenta a los niños como esclavos (δοῦλα) a los que sus cuidadores enseñan a suplicar a los espectadores.

Colometría: 1 εἶτα μικροῦ διαλείμματος ὄντος ἤδη τὰ τέκνα τοῦ βασιλέως ἤγετο δοῦλα, 2 καὶ σὺν αὐτοῖς τροφέων καὶ διδασκάλων καὶ παιδαγωγῶν δεδακρυμένων ὄχλος, 3 αὐτῶν τε τὰς χεῖρας ὀρεγόντων εἰς τοὺς θεατάς, 4 καὶ τὰ παιδία δεῖσθαι καὶ λιτανεύειν διδασκόντων.

En él encontramos tres categorías de actores: las víctimas protagonistas de todo el pasaje (los niños); el público, de momento pasivo y no implicado en el conflicto (los espectadores); y los cuidadores de los niños, principales actores de este primer período, tratando de romper la barrera entre los personajes así polarizados para infundir una simpatía emocional en los segundos con respecto a los primeros. Las claves de la escena en este primer período son, como veremos de forma más clara en el segundo y tercero, la inocencia de los niños que ignoran su condición de esclavos (δοῦλα) y la pasividad inicial de los espectadores (θεατάς).

Por ello toda la carga sentimental acumulada en los cuidadores, maestros y pedagogos (δεδακρυμένων), que sí conocen la situación de los niños y la solución parcial a sus males, consiste en romper la pasividad de los espectadores y mover los sentimientos del público a favor de esas víctimas inocentes; lo que sin duda consiguen como demuestra la transferencia de su llanto (δεδακρυμένων) a gran parte del público (καὶ δάκρυα πολλοῖς ἐκβάλλειν συνέβη). Naturalmente el tópico principal de este primer período es la enseñanza, semánticamente subrayada por los lexemas de los genitivos τροφέων, παιδαγωγῶν, διδασκάλων...διδασκόντων. En cuanto al otro término de la polarización antes indicada (los niños), perderán, como resultado de la instrucción de sus pedagogos, su absoluta inocencia inicial y dejarán de ser τὰ τέκνα del colon inicial, para adquirir la condición de τὰ παιδία que leemos en la cláusula del período.

Desde el punto de vista estilístico, y en relación con las palabras relevantes y su posición dentro de este primer período (y de los *cola* que lo integran), señalaré en primer lugar las que corresponden a la citada polarización: los niños y los espectadores. Con respecto a los primeros, obsérvese la repetición de los términos referidos a ellos: τὰ τέκνα, δοῦλα, σὺν αὐτοῖς y τὰ παιδία, subrayada además por la composición de παιδ-αγωγῶν (en el primer *colon*) y por νηπίους y τὰ παιδία otra vez en el cuarto período. Sobre la posición de estos términos, δοῦλα cierra el primer *colon* siendo incluso el elemento final de su cláusula (rítmicamente una cláusula heroica, ἤγετο δοῦλα, — — —); σὺν αὐτοῖς inicia el segundo *colon* del mismo período y τὰ παιδία el cuarto. Los espectadores (el otro polo de la oposición) en realidad sólo están representados en este primer período con el término θεατάς, que es, sin embargo, importante por la relevancia

de su lexema, insistentemente repetido en toda la descripción del triunfo. En efecto, a lo largo de ella encontramos varias veces el sustantivo (también *θέα*, que en el pasaje que estoy comentando se lee en el tercer *colon* del tercer período), así como el verbo *θεάω*; pero su importancia en nuestro pasaje se confirmará en el cuarto período, donde son identificados como οἱ Ῥωμαῖοι. Además, volviendo a este primer período, la posición del término formando parte de la estructura de la cláusula del tercer *colon* (εἰς τοὺς θεατάς, un dispondeo, — — — —, si consideramos sinícesis en -*θεα*-) no sólo denota su relevancia, sino que resalta la oposición con el otro polo (los niños); pues estos ocupan, como dije, el primer lugar del segundo (σὺν αὐτοῖς) y del cuarto *colon* (τὰ παιδία) con lo que los términos que los indican se asocian (σὺν αὐτοῖς apertura del 2º colon - τοὺς θεατάς cierre del 3º y τὰ παιδία apertura del 4º) precisamente en su polarización.

Por último, el tercer actor, los miembros del séquito de los niños, asume, como he anticipado, un papel mediador y de nexo entre los personajes polarizados, acaparando casi por completo el segundo y tercer *colon* y enmarcados entre los dos polos que pretenden unir: los niños (σὺν αὐτοῖς) al comienzo del segundo y τοὺς θεατάς al final del tercero. Así ellos (en cuanto agentes mediadores) refuerzan la importancia de la oposición entre los términos principales y a su función se le da relevancia estilística con el lugar privilegiado que tienen las palabras relacionadas con estos educadores: forman parte de la cláusula rítmica del segundo *colon* (-κρυμένων ὄχλος, un hō — ∪ — ∪ —, muy apropiado para contextos de llanto y dolor); inician el tercero en la forma del pronombre αὐτῶν y son, como ya he dicho, el centro de la polarización marcada por los términos de los otros actores (los niños y los espectadores): σὺν αὐτοῖς...ὄχλος, αὐτῶν...εἰς τοὺς θεατάς; en cuanto al sentido, complementan su función con respecto a los dos términos polarizados tanto los participios como la relación sintáctica con ambos: el participio δεδακρυμένων, que, como he advertido, está implicado en la cláusula docmiaca, sugiere el victimismo compartido por los educadores con los niños (σὺν αὐτοῖς) y la compasión que pretenden despertar (τὰς χεῖρας ὀρεγόντων) entre los romanos (εἰς τοὺς θεατάς), espectadores de la desgracia de éstos. Y el cuarto *colon* completa y confirma la relevancia estilística concedida por el autor a esos educadores, pues nos descubre cómo, por medio de la enseñanza, leitmotiv de todo el período, sus alumnos (los niños) antes ignorantes deben tomar conciencia del estado en que se encuentran y buscar ellos mismos la compasión de los romanos según les piden sus cuidadores. También en este *colon* la posición final del término más significativo (διδασκόντων), que forma la mayor parte de la cláusula del período (-ειν διδασκόντων, un hō — ∪ — — — —, con la penúltima *anceps* larga), alude precisamente al rol pedagógico de aquellos.

El segundo período, de acuerdo con mi colometría, empieza con la información sobre el sexo de los niños y termina con la llegada de Perseo, que pasa inadvertida para los romanos:

Colometría: 1 ἦν δ' ἄρρενα μὲν δύο, θήλυ δ' ἓν, 2 οὐ πάνυ συμφρονοῦντα² τῶν κακῶν τὸ μέγεθος διὰ τὴν ἡλικίαν³· 3 ἦ³ καὶ μᾶλλον ἐλεινὰ πρὸς τὴν μεταβολήν² τῆς ἀναισθησίας¹ ἦν, 4 ὥστε μικροῦ τὸν Περσέα βαδίζειν παρορώμενον·

El leitmotiv ahora es la actitud inocente e inconsciencia de los niños justificada por su edad, que llevará finalmente a la requerida compasión de los romanos. Todos los *cola*, salvo el cuarto, están firmemente ligados por la disposición de los verbos personales (ἦν) y por la estructura retórica (un quiasmo) de los conceptos. Queda fuera el último *colon*, que sirve al escritor de puente con el tercer período y anticipa el tema de la escena siguiente del triunfo. Lo primero sugiere su tópico central (la atención compasiva de los romanos hacia los niños) y, lo segundo, anticipa la llegada de Perseo al principio del pasaje siguiente.

En efecto, la posición del verbo ἦν abriendo (comienzo del primer período) y concluyendo (final del tercer período) el quiasmo cohesiona, delimitándolos, los conceptos dispuestos en esta figura retórica, alusivos a la condición infantil de los protagonistas y a su inocencia. En él se repiten en orden inverso tres nociones: (1), la inconsciencia (οὐ πάνυ συμφρονοῦντα, del *colon* segundo, replicado por τῆς ἀναισθησίας, (en el tercero); (2), la desgracia de los niños expresada con la magnitud de los males en el *colon* segundo (τῶν κακῶν τὸ μέγεθος) y con el cambio de fortuna (πρὸς τὴν μεταβολήν) a causa de la derrota (en el tercero); y (3), la edad, que explica esa actitud inconsciente, marcada por διὰ τὴν ἡλικίαν del *colon* segundo y por el relativo ἦ del tercero, que los hace todavía más dignos de compasión, καὶ μᾶλλον ἐλεινὰ, una cuarta idea esencial para el último período y que precisamente adquiere su relevancia por romper la estructura armónica del quiasmo. Es precisamente la lástima asociada y generada por la inocencia infantil la que en virtud de su intensidad centra la atención de los espectadores hacia la escena de los niños y los lleva a no darse cuenta de la llegada del rey que, en otro caso, habría sido el espectáculo principal para el público romano; sin embargo esa llegada queda ahora minimizada (μικροῦ) y marginada como tal espectáculo, παρορώμενον, un participio que forma el grueso de la cláusula de todo el período (-ζειν παρορώμενον, otro hδ — ∞ — ∞ —, igual que en la cláusula del primer período, adecuado a la intensidad emotiva del participio, pero ahora con dos breves en la segunda *anceps*).

Veamos, para terminar, el tercer período cuyo leitmotiv (la disección anatómica del alma de los espectadores) está tan magistralmente sugerido por el

² Los subíndices en negrita se refieren a la posición de los elementos que preceden al número en un quiasmo que propongo en el comentario.

último *colon* analizado. Si el período primero establecía la oposición entre los personajes implicados en el pasaje (los niños y los romanos) y el papel mediador de los educadores y, si el segundo presenta como protagonistas a los niños, descritos por su sexo, edad y situación, en este tercer período Plutarco dirige nuestra atención hacia la nueva actitud del otro polo de la oposición, los romanos, cuya pasividad inicial se transforma, gracias a los conceptos del segundo período, en una activa implicación emocional en el drama del que al principio eran meros espectadores.

Colometría: 1 οὕτως ὑπ' οἴκτου τοῖς νηπίοις προσεῖχον τὰς ὄψεις οἱ Ῥωμαῖοι, 2 καὶ δάκρυα πολλοῖς ἐκβάλλειν συνέβη, 3 πᾶσι δὲ μεμειγμένῃν ἄλγηδόνι καὶ χάριτι τὴν θέαν εἶναι, 4 μέχρι οὗ τὰ παῖδια παρῆλθεν.

También este período consta, en mi opinión, de 4 *cola* y en él vuelven a figurar, igual que en el primero, los dos miembros del pasaje polarizados (τοῖς νηπίοις/οἱ Ῥωμαῖοι en el primer *colon* y τὰ παῖδια en la cláusula), aunque el término principal son ahora los segundos. Los romanos, en efecto, quedan identificados por el gentilicio (οἱ Ῥωμαῖοι) y por su protagonismo, realizado en el nivel sintáctico tanto por su condición de sujeto del verbo principal en el primer colon (προσεῖχον τὰς ὄψεις οἱ Ῥωμαῖοι) como por su función como dativos de interés, ya que a ellos se refieren los pronombres de cantidad (πολλοῖς... συνέβη y πᾶσι...εἶναι), del segundo y tercero; pues esta condición sintáctica los convierte, en su contexto gramatical, también en sujetos de las acciones expresadas con los sintagmas predicativos (πολλοῖς ἐκβάλλειν συνέβη = “muchos lloraban” y πᾶσι ... τὴν θέαν εἶναι = “todos contemplaban”). Pero veamos ya de qué manera busca Plutarco la relevancia estilística del leitmotiv, que es aquí la relación afectiva establecida entre los dos miembros polarizados.

A lo largo de los tres primeros *cola* los sentimientos de pena y compasión experimentados por los romanos adquieren relevancia estilística en los siguientes niveles: en el léxico, porque οἴκτου, δάκρυα y ἄλγηδόνι pertenecen al mismo campo semántico y χάριτι al antitético; en el de la estructura de los *cola*, por la posición ocupada en ellos de esos términos: ὑπ' οἴκτου y δάκρυα abren el primero y segundo *colon*; ἄλγηδόνι καὶ χάριτι son el centro de un quiasmo sintáctico en el tercero [μεμειγμένῃν (1) ἄλγηδόνι (2) καὶ χάριτι (2) τὴν θέαν (1)]; además, la prolepsis de δάκρυα rompe el paralelismo πολλοῖς... πᾶσι de los dos *cola* en los que se describen las emociones de los romanos y confirma la intensidad de la pena (οἴκτου) materializada así en un espontáneo (συνέβη, tema de aoristo) y continuo torrente (ἐκβάλλειν, tema de presente) de lágrimas que los identifica ahora emocionalmente con los pedagogos de cuya presentación formaba parte el llanto como un estado anímico que les era propio (δεδακρυμένων en su caso es un tema de perfecto); y, en cuanto al nivel de las figuras retóricas, llamo la atención, a propósito de las sentimientos contenidos en el tercer colon, sobre el hecho de que, a la posición relevante de sus dos

términos ἀλγηδόνι καὶ χάριτι ya señalada (centro del quiasmo), se suma el oxímoron de los lexemas ('dolor'/ 'alegría'), claro reflejo de la inestabilidad emocional de los espectadores ante la escena.

Si magistral, por lo ya dicho, era el *colon* de cierre del segundo período, no menos lo es el de este tercero. En efecto, con el cuarto *colon*, que cierra el período y todo el pasaje, Plutarco se olvida de las experiencias anímicas de los romanos y recupera el motivo central del mismo, que es el paso de los hijos de Perseo: μέχρι οὐ τὰ παῖδιά παρήλθεν. Con este miembro deja de insistir ya (μέχρι οὐ) en las emociones sugeridas por el *colon* último del segundo período (ὥστε μικροῦ τὸν Περσέα βαδίζειν παρορώμενον), recupera el papel protagonista que tenían los niños en el primer período (concluido con el *colon* καὶ τὰ παῖδιά δεῖσθαι καὶ λιτανεύειν διδασκόντων) y anticipa el episodio siguiente, ya sugerido por la cláusula del período anterior con la que hay aquí una *responsio* tanto retórica como lingüística y rítmica: retórica, por la paronimia μέχρι οὐ/ μικροῦ que suenan /*mechriû*/ y /*micrû*/; lingüística, por la redundancia fónica, ya que, además de la homonimia indicada para μέχρι... μικροῦ, hay una aliteración silábica (παῖδιά... παρήλθεν/παρορώμενον) que asocia ambos miembros; y porque, en el nivel semántico, παρήλθεν de este último período responde a βαδίζειν del anterior; y finalmente rítmica, si se acepta mi interpretación de las cláusulas como docmios (que intensifican la fuerza emotiva de ambos *kola*); pues también observamos una *responsio* métrica entre παῖδιά παρήλθεν (— υ υ — — = δ con segunda larga breve (*anceps*) y tercera larga resuelta) de este período y βαδίζειν παρορώμενον (— υ υ — υ — = δ con segunda larga resuelta y cuarta breve (*anceps*)) del anterior.

En suma, mi análisis ha demostrado la genial utilización por Plutarco del lenguaje y de los recursos retóricos para pintar con palabras un cuadro (écfrasis) en el que, fiel a la doctrina de los historiadores antiguos admirados por él³, el narrador no se limita a pergeñar los detalles escenográficos, externos, de una experiencia visual; sino que va más allá y profundiza en el alma de los espectadores: enfatiza las experiencias emocionales que genera en ellos el espectáculo, de las que nos hace partícipes a nosotros, sus lectores casi dos milenios más tarde. Como también les ocurrió, aunque leyeran el texto en traducciones latinas o modernas, a los numerosos pintores que, unos más y otros menos, han imitado con sus pinceles este triunfo plutarqueo de Emilio desde el *Cinquecento* italiano⁴. Sirva, como ejemplo de ello y cierre de mi comentario, el detalle de los

³ Por ejemplo, Tucídides en *Glor. Ath.* 3, *Mor.* 346F-347A y Jenofonte en *Art.* 8.2. Para más detalles y la bibliografía principal sobre esta cuestión remito al trabajo citado en la nota 1.

⁴ Cuestión a la que he dedicado recientemente dos largos artículos: "Plutarco y el Triunfo de Paulo Emilio en el arte italiano del Renacimiento. Primera parte: Siglo XV y Roma del

hijos de Perseo en el conocido cuadro del artista neoclásico francés Charles Vernet (fig. 4) conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York y en un fresco boloñés (fig. 5) del decimonónico Felice Gani con que, cada cual a su manera, recrean la escena a la que he dedicado estas páginas.



Fig. 4. Carle Vernet (1789), detalle del *Triunfo de Paulo Emilio*, The Metropolitan Museum of Art (CC0, Public domain)



Fig. 5. Giani Felice (XIX), detalle del *Triunfo de Paulo Emilio*, Palazzo Barocchi de Bologna.

XVI”, *Ploutarchos*, n.s. 22 (2025) 67-98 y “Plutarco y el Triunfo de Paulo Emilio en el arte italiano del Renacimiento. Segunda parte: Representaciones del siglo XVI fuera de Roma”, *Ploutarchos*, n.s. 23 (2026) en prensa.