

REFLEXIONES EN TORNO A LA METÁFORA DEL CUERPO POLÍTICO EN *CORIOLANO* Y *JULIO CÉSAR*Reflecting on the Metaphor of the Body-Politic in *Coriolanus* and *Julius Caesar*

Rauber, Romina Victoria

Romina Victoria Rauber \*

romina.rauber@unc.edu.ar

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN: 0326-5102

ISSN-e: 2684-0499

Periodicidad: Semestral

núm. 22, e2206, 2023

cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 29/06/23

Aprobación: 23/10/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7854634005/>DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.227302>Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial 4.0 Internacional.

**Resumen:** Partiendo de la propuesta de Eduardo Rinesi (2021; 2011) sobre la tragedia como un instrumento conceptual útil y potente para pensar los problemas de la política, realizamos una lectura crítico-literaria atenta de ciertas escenas y personajes en dos obras del ciclo romano shakespeariano: *Julio César* y *Coriolano* (fechadas en 1599 y 1608, respectivamente). Estudiamos las pujas de poder entre pueblo, líderes y élites para dar cuenta de que existe una reivindicación de la plebe frente a la clase senatorial. Asimismo, a partir de la metáfora del *body politic* (es decir, las analogías entre cuerpo y orden sociopolítico) encontramos evidencia en las obras del paso de una visión anticuada de la jerarquía social propia de la organización medieval feudal, a otra que requiere la *construcción* de nuevos consensos en torno a la cosa pública.

**Palabras clave:** Shakespeare, Coriolano, Julio César, cuerpo político.

**Abstract:** From a political and philosophical perspective, tragedy is viewed by Eduardo Rinesi (2021; 2011) as a productive conceptual framework for reflection on political issues. In accordance with this perspective, the aim of this paper is to present some thoughts resulting from the close literary analysis of two plays by William Shakespeare, *Coriolanus* (c. 1608) and *Julius Caesar* (1599), in connection with the idea of the body politic. Not only do we attest for the positive characterization of plebeian figures in contrast with the senatorial class, but we also present evidence of the historical change regarding the sociopolitical structure taking place in Shakespeare's time: from the obsolete, aristocratic, feudal worldview to a new perspective that requires the building of social consensus.

**Keywords:** Shakespeare, Coriolanus, Julius Caesar, body politic.

## NOTAS DE AUTOR

- \* Romina Victoria Rauber es Doctora en Letras, Licenciada en Letras Modernas, Correctora Literaria y Bachiller en Ciencias Humanas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). También es Diplomada en Español como Lengua Segunda y Extranjera por la Universidad Tecnológica Nacional (UTN) y ha completado la Formación Pedagógica para Graduados No Docentes del Instituto Superior del Profesorado Tecnológico de Córdoba (ISPT). Cursa el Profesorado de Lengua Inglesa en la UNC. Actualmente es Profesora Adjunta con dedicación simple de Literatura de habla inglesa en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, Profesora a cargo de los módulos Cultura y Pragmática de la Diplomatura en ELSE de la Fundación Set Idiomas, y parte del equipo de trabajo del examen CELU para el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN). En el ámbito

...Graves from which a glorious Phantom may  
 Burst, to illumine our tempestuous day.  
 Percy Bysshe Shelley

## 1. INTRODUCCIÓN

Partiendo de la propuesta de Eduardo Rinesi (2021; 2011) –que la tragedia es un instrumento conceptual útil y potente para pensar los problemas de la política por su abordaje del conflicto, la reflexión sobre la precariedad de la vida humana y la puesta en evidencia de las discrepancias entre las intenciones y los resultados efectivos de la acción– y la lectura crítico-literaria atenta de ciertas escenas y personajes, presentamos algunas reflexiones en torno a la metáfora del cuerpo político (*body politic*) en dos obras del ciclo romano shakespeariano: *Julio César* y *Coriolano* (fechadas en 1599 y 1608, respectivamente).<sup>1</sup> ¿Qué nos dan que pensar estas tragedias y algunas de sus alusiones político-corporales sobre las pujas de poder entre pueblo, líderes y élites? Para ello, no solo indagamos las implicaciones de la utilización de la fábula de Menenio Agripa sobre la rebelión de ciertas partes del cuerpo contra el estómago en la primerísima escena de *Coriolano*, sino que también nos detenemos en algunos aspectos de la caracterización de la plebe y los héroes en ambas obras, en contraste con la élite senatorial.

## 2. LA METÁFORA DEL CUERPO POLÍTICO

Con “metáfora del cuerpo político” nos referimos a la conceptualización de la política a partir de analogías del conjunto social con la anatomía humana y la medicina, en las que también puede intervenir un componente teológico (según el estudio de Kantorowicz, 1985 [1957]). Si bien el clásico estudio de E. M. W. Tillyard (1984 [1943]) sobre la cosmovisión isabelina incluye referencias a la cuestión (en el abordaje de la correspondencia entre cuerpo político, macrocosmo y microcosmo, específicamente), no profundiza en la historia de la metáfora y su uso en el marco del pensamiento más específicamente político, razón por la cual hemos recurrido al trabajo de Andreas Musolff (2010). Este académico, marcando sus diferencias con el campo de historia de las ideas en el que se inscribe el estudio de enfoque literario de Tillyard, puntualiza que no se trata de una conceptualización unívoca y fija, sino que hay diferentes tradiciones, interpretaciones y reformulaciones que conforman un complejo metafórico dinámico y muy difundido en el mundo angloparlante hasta hoy. En general, se trata de una figuración que se remonta a tiempos presocráticos y que, en el contexto de gran convulsión religiosa y política que marca el paso del siglo XVI al XVII, presupone ideas político-teológicas según las cuales Cristo es la cabeza y su cuerpo todo, la unidad (*el corpus mysticum*) de la iglesia.<sup>2</sup> Con todo, la analogía entre el cuerpo humano y el Estado, si bien queda enmarcada por una visión estructurada y jerárquica de la existencia y el cosmos –la cual combina la perspectiva teológica con la secular y fundamenta el orden sociopolítico en un orden *natural*–, deja de ser el paradigma del concierto social que era en el Medioevo. Al mismo tiempo, las alteraciones sociales y políticas, cuando no son percibidas como el síntoma de una enfermedad que reclama la acción de un rey o príncipe “sanador” (*healer*), son consideradas monstruosas o antinaturales. Para mediados del siglo XVII es evidente que la perspectiva de la jerarquía natural ha empezado a cambiar, como lo patentiza el *Leviatán* de Thomas Hobbes, donde aparece una visión menos orgánica y más mecanicista, o “artificial”, del cuerpo político, con un énfasis mayor en la idea de “construcción”: la *commonwealth* (palabra inglesa que se utiliza ya en el siglo XVI para significar “república” y que, en general, se refiere a la idea de bien público) es concebida como un cuerpo artificial

---

de la investigación, ha participado en numerosos proyectos de estudios sobre literatura y publicado varios artículos. De manera independiente, realiza traducciones de inglés a español y revisión de textos académicos y científicos.

producto de un contrato social para librarse del *estado de naturaleza*, que es el de la guerra de todos contra todos. Concomitantemente, las dos tragedias que nos ocupan dan cuenta de ese cambio en la tensión entre un orden “natural” (por naturalizado) que busca conservarse y las luchas por transformarlo. Ambas remiten a dos momentos de transición en la historia de Roma y se centran en un héroe excepcional cuya muerte contribuye al fortalecimiento de la república en un caso y a la aceleración de su desintegración en el otro. Este enfoque en el conflicto es significativo respecto del contexto de producción shakespeariano, época cuando la idea de que hay un Orden que preside las vidas individuales y colectivas estalla (Rinesi, 2011, p. 32). Dado este marco, empezamos por analizar la caracterización de los plebeyos, grupo social que tiende a representar las fuerzas transformadoras en oposición a la élite gobernante, que busca preservar el orden establecido.

### 3. LA PLEBE: ENTRE EL SUJETO COLECTIVO CON PERSPECTIVA PROPIA Y LA MASA ABERRANTE

Así como al comienzo de *Hamlet* el tiempo está desquiciado (“the time is out of joint”, *Hamlet*, 1.5.189), se puede decir que al comienzo de *Coriolano* lo que está *out of joint* –o descoyuntado, desarticulado– es el *body politic*. La primera escena del drama alude al peligro de la fragmentación política al presentar un grupo de ciudadanos amotinados y armados, en plan de rebelión debido a los elevados precios de los granos.

Hay indicios de que este pueblo hambreado posee cierta conciencia de clase: se autorreconocen tres veces como “el pueblo común” (*Cor*, 1.1.5-6, 21)<sup>3</sup> en oposición al patriciado (a quienes, a la vez que identifican como autoridad, señalan como enemigo en el personaje de Cayo Marcio) y reconocen el desprecio que despiertan en la élite –“ellos dicen que los peticionantes pobres tienen el aliento fuerte” (*Cor*, 1.1.46), donde “aliento fuerte”, asociado con el consumo de ajo y la bebida, expresa repulsión–, así como la opresión de que son objeto (“nuestro sufrimiento es para ellos una ganancia”, *Cor*, 1.1.16-17).<sup>4</sup> Estos plebeyos demuestran, además, capacidad para la deliberación pública: los dos ciudadanos individualizados intercambian perspectivas diferentes sobre Cayo Marcio, una fuertemente reprobatoria y otra mucho más matizada. Y aunque podría argumentarse que la doble repetición en las respuestas de “Todos” a la arenga del Primer ciudadano (“Estamos resueltos, estamos resueltos”; “Sabemos, sabemos”, *Cor*, 1.1.4, 6) puede contribuir a una caracterización negativa, de multitud conducida como rebaño, tales repeticiones también pueden leerse como una marca de autodeterminación colectiva para la defensa de sus intereses. En definitiva, se trata de una multitud organizada y dispuesta a luchar con sus picas por razones atendibles (“por hambre de pan”, *Cor*, 1.1.19) y por lo que consideran mínimamente justo: “Lo que le sobra a la autoridad nos aliviaría” (*Cor*, 1.1.13).<sup>5</sup>

Es habitual contrastar los grupos plebeyos de *Coriolano* y *Julio César* como lo hace Agnes Heller (2002), para quien en el primer caso se trata de una multitud de rostros individualizados y, en el segundo, de una “faceless multitude” (p. 288), es decir, una masa amorfa u homogénea en la cual no se distinguen los integrantes. Ahora bien, si atendemos a la primera escena de la pieza de 1599, podemos constatar que también allí hay una interesante individualización entre los *commoners*. Se trata del Ciudadano 2 o zapatero (*cobbler*), cuyos ingeniosos parlamentos están cargados de doble sentido y sirven para dejar a los tribunos Flavio y Marulo bastante deslucidos. A diferencia de lo que Heller postula como la labor política sensata de Bruto y Sicinio en *Coriolano*, la fijación de Flavio y Marulo con que los trabajadores se vistan como tales (no con sus mejores atuendos) y se queden en el taller –en lugar de “pasearse en un día laborable” (*JC*, 1.1.4) para festejar el retorno de Julio César– pone en evidencia que no reconocen ni aceptan la voluntad popular. Al mandarlos a trabajar y tildarlos de haraganes, es evidente que se identifican más con los intereses del patriciado que con aquellos a quienes, se supone, representan. Si consideramos, además, esta escena en paralelo con la primera de *Coriolano*, hay cierta equivalencia de funciones de ambos tribunos con Menenio (posiblemente un plebeyo devenido patricio, aunque en Shakespeare no conste ese origen) en la medida que se trata de

personajes mediadores conservadores, que buscan que la gente común vuelva a su posición o función habitual dentro del cuerpo político tal como lo concibe la élite (volveremos sobre esto más adelante).

La marcada inseguridad que Flavio y Marulo exhiben respecto del oficio del *cobbler* (primeramente “reparador” en la versión de Vilariño, expresión que logra transmitir la indeterminación inicial que opera en los parlamentos del zapatero en inglés) muestra que a estos tribunos les incomoda que los trabajadores no se limiten al cumplimiento de sus labores, y más que manifiesten por cuenta propia sus simpatías “partidarias”. La insistencia boba de Flavio al preguntar por el oficio de su interlocutor choca contra la fina ironía del trabajador: “A trade, sir, that I hope I may use with a safe conscience, which is indeed, sir, a mender of bad soles” (*JC*, 1.1.13-14).<sup>6</sup> ¿Podrían Flavio y Marulo decir lo mismo respecto de la conciencia con que realizan su propio trabajo? La paronomasia de “soles” (suelas) y “souls” (almas), en cambio, nos sugiere que el zapatero, que lleva “a esos [hombres] por las calles” (*JC*, 1.1.27) a la manera de un cabecilla, es alguien que enseña a pensar y sentir (por cuanto enmienda las almas) tanto como contribuye al buen andar del cuerpo (al remendar las suelas). ¿Podría haber aquí elementos que remitan a ese “republicanismo” que Rinesi detecta en Shakespeare, respecto del contrapunto u oposición que sus dramas presentan entre un mal y un buen rey (2021, p. 58), pero en una clave más amplia? Nos referimos a cierto contrapunto habilitado por la ironía dramática (uno de los recursos de composición en los que se funda la maestría del autor inglés), que nos invita a sopesar el grado de compromiso con el bien común de aquellos en posiciones de poder más allá del rey (y por acotado que ese poder sea), como los tribunos que no hacen lo que predicán. Otros personajes, como veremos luego, con roles de más peso tanto política como dramáticamente, serán también objeto de la implacable ironía shakespeariana. De este modo, el contraste irónico entre la alienación y el servilismo de los tribunos por un lado, y el ingenio afilado del humilde zapatero por el otro, permite una visión más particularizante de esa multitud a menudo tenida por homogénea cuando no monstruosa.

La atribución de monstruosidad al pueblo reunido, además de señalar su completo desajuste respecto del cuerpo político, se vincula con interpretaciones que resaltan su carácter inconstante, influenciado, pasional y violento, como lo sugieren en *Julio César* las reacciones a los discursos de Bruto y Marco Antonio (en 3.2) y, muy especialmente, la escena en que algunos ciudadanos atacan a Cina el poeta (en 3.3). Heller (2002) analiza estos episodios y considera que la multitud plebeya no *actúa*, sino que *reacciona* de manera pasional para terminar por convertirse en una masa alborotadora, enfurecida e irracional, si bien luego será superada por las acciones de los triunviros y la guerra civil. A este respecto quisiéramos plantear algunos reparos.

Para empezar, es importante advertir que la violencia de matar no la inician ni los plebeyos ni el discurso de Marco Antonio (aunque esto no significa que no estén involucrados en su escalada), sino los conjurados cuando apuñalan a traición a César. A este fin parece servir también la breve descripción que hace Artemidoro de una horda que incluye a los patricios, imagen sugestiva de la guerra civil en ciernes: “...y el tropel que marcha tras los talones de César –pretore, senadores y comunes solicitantes– podría estrujar a un hombre débil hasta casi matarlo” (*JC*, 2.4.35-36). Aquí, el “hombre débil” bien podría ser el César epiléptico y sordo de un oído que Casio menosprecia, mientras que también apunta a las víctimas ulteriores del caos social, los débiles e indefensos en general.

Luego, que los plebeyos que escuchan a Bruto se vean fugazmente persuadidos por su retórica (y el “Que sea César” del Ciudadano 3 es un indicio irónico de ese efecto efímero) no debe hacer perder de vista que al comienzo del primer acto hay un grupo de plebeyos cesaristas cuya caracterización individualizada, como ya señalamos, no es negativa ni simplona. Es más, inmediatamente después del atentado, es palpable el temor de los conspiradores por la reacción de un pueblo que saben adepto a César, razón por la que Casio le recomienda al anciano Publio que se vaya. Más aún, antes que el discurso de Antonio, es el acto mismo de los conspiradores lo que horroriza a los plebeyos y enardece sus ánimos: “Niños, mujeres y hombres, espantados, se miran, lanzando gritos y corren, como si éste fuera el día del Juicio” (*JC*, 3.1.86) reporta Trebonio, y luego Bruto lo confirma al pedirle paciencia a Antonio hasta que hayan “apaciguado a esta multitud que está fuera de sí por el terror” (*JC*, 3.1.179-180). Por otra parte, antes del discurso de Bruto (al comienzo

de 3.2), los ciudadanos demandan explicaciones y se dividen para escuchar al noble romano o a su amigo Casio (cuyo discurso se menciona, pero no se incluye en la pieza) con el propósito de: “Después de oírlos separadamente comparemos la razones de ambos” (*JC*, 3.2.9-10). Esto implica que no es el pueblo como totalidad el que atiende a los discursos efectivos, sino una parte de él. Considérese que no solo se dividen, sino que antes muchos han huido despavoridos. Además, quienes componen esa parte, ese público de los discursos, al principio no presentan una conducta homogénea (las citas que siguen son de *JC*, 2.2, solo indicamos los versos en cada caso para no redundar): están los que pretenden entender y analizar (como ya ejemplificamos), los distraídos o confundidos (“¿Qué decía de Bruto?”, 57), los que asienten (“Es cierto; es una bendición que Roma se haya liberado de él”, 62), los que ordenan (“Eh, ¡a quedarse! Y a escuchar a Antonio”, 64) y los que sacan conclusiones (“Y, si lo piensas bien, César fue víctima de una gran injusticia”, 101-102). Asimismo, ¿pueden ser estos solo cuatro ciudadanos? Es difícil creer que apenas cuatro actores (por la numeración de los plebeyos en la pieza) bastarían para representar a una multitud alborotada, y la variada experimentación en las puestas teatrales reseñada por Martin Spevack (2004, p. 59-60), atestigua las posibilidades de interpretación a que dan pie las escenas 3.2 y 3.3. El número reducido se torna más verosímil en el caso de la patota que ataca a Cina el poeta (irónicamente, también los nobles Casio y Bruto maltratan a un poeta que los insta a no pelearse en 4.3). Y si bien estas consideraciones no quitan que al final del tercer acto sea la horda violenta e irracional que describe Heller la que prevalezca como representación de la plebe, no debemos leerla como definición de la condición plebeya en sí, sino como indicio de que la crisis del orden político es completa y ha llegado a conmover los cimientos (los pies, en la analogía corporal) de la sociedad, para desde ahí extenderse a todo el cuerpo social por medio de la guerra, la máquina suprema de oprimir los cuerpos.

Cabe considerar, además, la pregunta retórica de Casio, “¿quién es tan firme que no pueda ser seducido?” (*JC*, 1.2.301), puesto que señala una situación política en que la propia clase dirigente se ve dominada más por las pasiones que por las razones. Así, el personaje citado ha seducido a Bruto para que este, a su vez, seduzca a otros con el propósito de eliminar a César. Por su parte, Antonio seduce a la plebe para que tome venganza. Y antes, César los habría seducido a todos para incrementar su poder de decisión sobre los asuntos de Roma. Si la política es, entre otras cosas, el arte de “inducir, mover, obligar a alguien *con razones* a creer o hacer algo” (DRAE, “Persuadir”, énfasis nuestro), en la Roma del 44 a. C. se acerca más bien al arte de “persuadir a alguien *con argucias o halagos* para algo, frecuentemente malo”, o bien, “embargar o cautivar el ánimo a alguien”, que son dos de las tres acepciones del verbo “seducir” en el diccionario citado. Si esa es la política romana de entonces, ¿por qué habría de sorprendernos que la plebe sea influenciable? En un contexto donde los sentimientos o pasiones del miedo y la envidia (del creciente poder de César), la amistad (por la que Casio se deja llevar por las malas decisiones de Bruto) y la admiración (a César, a Bruto) cumplen un rol tan importante en los (des)acuerdos para la gestión de la vida en común, ¿por qué adoptar la perspectiva altiva de Coriolano y fustigar la mutabilidad de la “hedionda chusma” (*Cor*, 3.1.67)? ¿Por qué no serían válidas sus aspiraciones a medrar y disfrutar de los paseos, quintas y jardines recién hechos a orillas del Tíber (*JC*, 3.2.237-239) cuando quienes están más preparados para liderar (se supone) responden a intereses mezquinos o alianzas particulares? ¿Por qué sería repudiable, más allá de las ansias antitiránicas de algunos, la aceptación popular de Julio César como líder principal? Es cierto, hay un aspecto conflictivo en la veneración de César por el pueblo, y es que está correlacionada con una distribución más equitativa de la riqueza *producto de la expansión imperial*. Por consiguiente, si Marco Bruto no puede conservar la nobleza en la ignominia ni permanecer honesto mientras se roba indirectamente la vil paga de los campesinos (cf. *JC*, 4.3.65-82), ¿hasta qué punto se puede esperar que la masa plebeya goce de la paz sin ponerse arrogante, parafraseando a Cayo Marcio (*Cor*, 3.1.151-153)? En todo caso, esto constituiría el aspecto trágico del aumento de la opulencia de la ciudad de Roma gracias a las conquistas realizadas por César.

Hemos mencionado a Cayo Marcio. El protagonista de *Coriolano* supera a Casca en el uso de calificativos peyorativos para referirse al bajo pueblo. Entre ellos, es particularmente interesante el parangón con la Hidra de Lerna (cf. *Cor*, 3.1.91-96), el monstruo de múltiples cabezas al que se enfrentó y venció Hércules. Además



de ser una expresión del conflicto central que plantea esta tragedia más tardía (la oposición entre los valores del héroe excepcional y los de la gente común), la alusión mitológica en boca del hercúleo Coriolano, al focalizar en la monstruosidad, revela una perspectiva tanto de clase como particular. Se trata de la mirada aterrorizada de alguien cuya aspiración a la máxima individualización va de la mano de una percepción de la colectividad como multiplicidad indiferenciada, desordenada y peligrosa. Y potencialmente devoradora. De hecho, el texto dramático presenta una densa imaginería en torno a las ideas de hambre, depredación, fragmentación y devoramiento (cf. Bliss, 2010), congruente con la escenificación de una lucha más elemental por el alimento. Así lo marca el inicio de la obra con la disputa sobre el precio de los granos, necesarios para producir el pan y la cerveza. La naciente Roma republicana aparece de este modo aún poco consolidada: está dividida en su cuerpo político, sus partes pugnan por el control de aquellos bienes más básicos de los cuales dependen los cuerpos concretos para sobrevivir.

#### 4. LA FÁBULA DE MENENIO: EL PATRICIADO DEVORADOR

En esa primera y larga escena de *Coriolano* ya referida, en la que se dramatiza la rebelión plebeya de mediados de la década de 490 a. C. en Roma, Shakespeare recurre a la fábula de Menenio Agripa, un importante componente de la tradición de analogías relativas al cuerpo político. Se sabe que el dramaturgo inglés sigue, entre otras, a su principal fuente, la traducción realizada por Thomas North de las *Vidas paralelas* de Plutarco, pero también, que introduce dos grandes novedades: convierte el relato monológico de Menenio en un diálogo entre este y la plebe, y le da al patricio un rol más significativo en comparación con Plutarco, quien lo hace desaparecer después de contar la fábula (según observa Bliss, 2010). Se trata de un relato al que se le imputa en general un sesgo conservador (Musolff, 2010, p. 82), observación que se aplica al uso que de él hace Menenio con el fin de inclinar los ánimos de los amotinados en favor de la clase senatorial, para que, en lugar de verla como un “remolino... en medio del cuerpo, perezoso, inactivo, almacenando siempre las viandas, sin hacer esfuerzos como el resto” (*Cor*, 1.1.79-88), la consideren “almacén y taller del cuerpo entero”, desde la cual cada una de las partes recibe “la ración natural de la que viven” (*Cor*, 1.1.111-124). Ración que, además, es de la mejor calidad frente a las sobras que le quedan al vientre: “De mí obtenéis la flor de la harina de todo y no más que el salvado me dejáis” (*Cor*, 1.1.125-126). Menenio pretende transmitir la idea de un vientre=senado alimentariamente altruista y devotamente paternal: los “timones del estado... os cuidan como padres” (*Cor*, 1.1.63) les asegura a los plebeyos. En pos de validar el orden establecido, no solo apela a la metáfora del cuerpo político como conjunto de órganos interdependientes (análogos de los distintos sectores sociales) con funciones claramente delimitadas *por naturaleza* (lo cual conlleva que la condición social es inalterable) y de cuya armonía depende el bien común, sino que redirige la acusación de mal funcionamiento que hacen los rebeldes contra ellos mismos. No es el vientre=senado el que está fallando, sino los miembros=plebeyos rebeldes por no hacer su parte (que sería proveer y aguantar las penurias sin quejarse). Ante la evidencia concreta de la escasez y el desfallecimiento de hambre que denuncian, Menenio esquiva la cuestión de la disfunción del vientre=senado en cuanto a la distribución del alimento y culpa a los dioses, para luego instar al pueblo a rezar: “las rodillas ante ellos, no los brazos, ayudan” (*Cor*, 1.1.60). Queda claro, así, que sus argumentos son los propios de una aristocracia medieval que se ampara en la cosmovisión cristiana y el pensamiento mágico-religioso para desentenderse de las responsabilidades últimas que le caben a la élite gobernante respecto del bien común.

A pesar de ser recibido por los ciudadanos que lideran la protesta como “el digno Menenio Agripa, alguien que siempre ha amado al pueblo” y “alguien suficientemente honesto” (*Cor*, 1.1.39-41), los argumentos del patricio se ven contradichos por el contexto dialógico y factual en que están inmersos. Como detecta Bliss (2010), la fábula parece cómicamente mal elegida ya que, efectivamente, el senado no está distribuyendo los granos. La ironía se ve incrementada tanto por las reacciones del Segundo ciudadano a medida que Menenio cuenta la fábula como por la selección léxica. Ya desde el momento cuando este último anuncia que tiene

“un buen cuento” para relatarles, su interlocutor le advierte que no crea “que podréis distraernos de nuestra desgracia con un cuento” (*Cor*, 1.1.77-78). Si bien hay una actitud “infantilizadora” de Menenio hacia la plebe, no nos parece que la impaciencia por conocer la respuesta del estómago indique que el Segundo ciudadano cae en esa trampa, como sugiere el profesor Michael Delahoyde en su comentario de la primera escena (2017).<sup>7</sup> Al contrario, todo el diálogo a propósito de la fábula pone en evidencia la suspicacia del plebeyo, que llega al abierto desafío cuando le enumera burlonamente las analogías habituales de la metáfora corporal y lo hace, no en prosa (la forma de expresión lingüística habitual de la gente común en Shakespeare), sino en verso (que, en inglés, corresponde a los personajes nobles):

*Segundo ciudadano: ¿La respuesta del vientre?  
¡Bah!, la regia cabeza, y el ojo vigilante,  
El sabio corazón, nuestro soldado el brazo,  
Nuestro corcel la pierna, nuestro clarín la lengua  
Y otros equipamientos y nimios auxiliares  
De nuestra construcción, si ellos todos... (Cor, 1.1.97-107)<sup>8</sup>*

¿Pero cómo se atreve un mero plebeyo a hablarle de igual a igual a un representante del senado justamente después de que este le haya enrostrado que ellos, los patricios, “no son como vosotros” (*Cor*, 1.1.96-97)? Una sociedad monárquica ciertamente no lo toleraría, pero estamos en la República romana. ¿Y cómo no va a sorprenderse Menenio?: “A fe mía, este tipo sí que habla” (*Cor*, 1.1.103). El duelo verbal entre ambos transmite la imagen de un pueblo que no es tan ingenuo como para creer el cuentito de que debe soportar la adversidad con paciencia cristiana, “algo de eso que tenéis poco” (*Cor*, 1.1.108-109), según se lamenta Menenio. El desafío llega a su punto cúlmine cuando el ciudadano, luego de calificar al vientre=senado de “glotón” y “cloaca”, llega a preguntar explícitamente qué podría responder ese vientre si *todo* el cuerpo se quejara de su trabajo, no solo la plebe, sino también el rey, el ejército... toda la “construcción” (*fabric*, en inglés). Expresión sumamente interesante porque, anticipando la concepción hobbesiana, impugna la pretensión naturalizadora que alienta las analogías de referencia y sugiere conciencia respecto del carácter manipulado y manipulador de la metáfora que usa Menenio, quien en sus respuestas manifiesta una creciente exasperación, aunque sin amedrentar al ciudadano. La paciencia que demanda Menenio es posiblemente una forma de ganar tiempo para seguir “limando” su narración (*Cor*, 1.1.76), mientras que el disgusto de su interlocutor ante tal morosidad (“La alargáis demasiado”, *Cor*, 1.1.110) y la actitud inquisitiva constante son sugestivas de la gran agudeza intelectual del Segundo ciudadano. Sin embargo, la interrupción del diálogo por la llegada de Cayo Marcio, justo después de que Menenio responda “qué aplicación le ve” a la fábula e insulte vilmente al plebeyo, puede favorecer una impresión contraria, de que es el patricio quien ha prevalecido.

Como señala Goddard (1960), Menenio es un personaje que engaña al público. Ni es honesto ni es amigo del pueblo. Con su cuentito busca desorientar a los plebeyos respecto de sus legítimos reclamos mientras que, bajo presión, solo puede recurrir a los insultos y la denigración de tales interlocutores, propia del patriciado (como se observa en su última respuesta al Segundo ciudadano). Este *ethos* discursivo de la élite, tanto en *Julio César* como en *Coriolano*, exhibe su prerrogativa de clase superior para dominar la palabra y oprimir verbalmente a quienes continuamente tratan como ingenuos infantes o simples brutos. Este predominio discursivo de la aristocracia en la tragedia (que es también inevitable por ser un género definido por la imitación de la acción de hombres de elevada condición social) se ve socavado, sin embargo, por la sutil ironía dramática de Shakespeare, de la que venimos dando cuenta con la lectura atenta de ciertos pasajes.

Ironía dramática que Goddard (1960) capta finamente en su análisis de Menenio, en el que demuestra cabalmente la necedad, hipocresía y esnobismo del personaje. De todas las observaciones agudísimas del académico estadounidense, quisiéramos destacar una en particular: que la clave del personaje es su estómago (p. 226). Así, por ejemplo, tenerlo satisfecho determina para Menenio el éxito de la negociación con el renegado Coriolano, según lo detalla en 5.1:

*Menenio: ...No lo han ballado bien; aún no había comido;  
 Con venas sin llenar, está fría la sangre,  
 Miramos mal al día, no estamos en momento  
 De dar o perdonar; si en cambio rellenamos  
 Esos conductos y esos canales de la sangre  
 Con vino y alimento, se hace el alma más dócil  
 Que al ayunar como un sacerdote. Por eso  
 Veré que haya comido para mi petición,  
 Y sólo entonces voy a arremeter. (Cor, 5.1.51-59)*

Este parlamento, considerado en paralelo con las declaraciones y actuación del personaje en la escena 1.1, muestra irónicamente que el “sabio” patricio no sigue sus propios consejos a la hora de negociar con una multitud hambrienta que, en su comprensible enojo, aún conserva la mentada paciencia cristiana (que ni los sacerdotes en ayunas tendrían, según el razonamiento de Menenio en la cita precedente) de no buscar alianzas enemigas y lanzarse draconianamente contra su propia ciudad, estando además dispuesta a dialogar pacíficamente.

Heller (2002) está en lo cierto: los patricios salen peor parados que los plebeyos en *Coriolano*, y a esto contribuye la caracterización de Menenio y su uso de la fábula del estómago, una combinación que apunta a su sibaritismo y grandilocuencia petulante, y cuyo efecto irónico confirma las conclusiones del Segundo ciudadano: “Si no nos devoran las guerras, ellos lo harán; y ese es todo el amor que nos tienen” (*Cor*, 1.1.69-70). Es sumamente interesante que ese mismo personaje sea el que defiende a Cayo Marcio en 1.1, cuando reconoce los servicios a la patria de aquel y niega que sea codicioso. En el fondo, ¿no comparten el pueblo y el héroe esa falta de codicia? ¿No están ambos, en definitiva, siendo “consumidos” por una élite egoísta y glotona? ¿No lo sugiere así parte de la escena 2.1 (ciertamente grotesca, como la califica Bloom, 2008), en que Menenio y Volumnia, padre putativo y madre natural, se entusiasman con el recuento de las cicatrices dejadas por la guerra en su querido Cayo Marcio, así como el hábito de dictarle lo que debe decir o hacer, y presionarlo para asumir un rol que claramente rechaza? ¿No estarían personificando de este modo a la “cormorant belly” (*Cor*, 1.1.104) –expresión con que se alude a un estómago insaciablemente ambicioso de poder– en su clara predisposición a sacrificar en el altar de la guerra a su hijo? ¿Qué es, entonces, Roma, que requiere tanta sangre sacrificada para mantenerse viva? ¿Esos “ríos de vuestra sangre” (*Cor*, 1.1.118), por los que la ciudad se alimenta, no son acaso literalmente las múltiples y frágiles vidas individuales (incluida la de Cayo Marcio) que se desgastan con el trabajo y la guerra? ¿Es Roma esa megamáquina postulada por Lewis Mumford, esa “estructura invisible, compuesta de partes humanas vivas pero rígidas, a cada una de las cuales se le asignaba su tarea específica, su trabajo, su función, para realizar todas las inmensas obras y los grandiosos designios de tan enorme organización colectiva” (Mumford, 2010, p. 312)? O bien, como pregunta el tribuno Sicinio, “¿Qué cosa es la ciudad sino el pueblo?” (*Cor*, 3.1.200). De las ochenta y ocho veces que se menciona la palabra “Roma” en la obra, según Bliss (2010), solo seis lo hacen los tribunos y ninguna los plebeyos. La disyuntiva que plantean estos interrogantes expresa la tensión constitutiva de la política (Rinesi, 2011), entre su aspecto de *maquinaria* institucional, por un lado, y el de práctica de oposición y lucha contra esa máquina, por otro. En sus manifestaciones excesivas o extremas, ambos aspectos comparten una cualidad *monstruosa*: ya sea como multitud-Hidra antagónica e impredecible; ya sea como orden marcial, opresivo y devorador, engendrador de fieros y “solitario[s] dragón[es]” (*Cor*, 4.1.30) como Coriolano.

## 5. JULIO CÉSAR: FIGURA MÍTICA, REGIA Y POPULAR

Coriolano es un héroe hercúleo, un guerrero excepcional, en las antípodas del héroe popular que es Julio César. Si al primero le causa aversión todo contacto con el pueblo, el segundo, en cambio, se entrega a la ciudad de cuerpo entero. Mientras Coriolano rechaza mostrarles sus cicatrices de guerra (su desnudez y fragilidad,



sin más), la muerte de César se convierte rápidamente en un martirio. De su cadáver monumentalizado en 3.2, tal como anticipa Decio Bruto, “la gran Roma extraerá una sangre vivificante” (*JC*, 2.2.88). El propio Marco Bruto considera la “acción sangrienta” de “cortar la cabeza” una purificación y un sacrificio “apto para los dioses” (cf. *JC*, 2.1.162-183). Y si bien la muerte de Coriolano también puede interpretarse como una inmolación a favor de Roma, está desprovista de las connotaciones míticas que posee la de Julio César.

En las metáforas del cuerpo político medievales, la cabeza y el alma se equiparan con el rey, mientras que los campesinos y/o trabajadores, con los pies.<sup>9</sup> Retomando la paronomasia de la escena 1.1 de *Julio César*, el juego con *soles* y *souls* (suelas y almas, respectivamente), ¿no hace converger en un significativo fónico los dos extremos del cuerpo político: el rey o líder supremo, y la plebe? Y si consideramos esta convergencia, ¿no podría implicar, en la tragedia en cuestión, cierta reverberación de la teología política cristiana medieval, para la cual la Iglesia y Cristo, pueblo y líder, conforman un solo cuerpo? En sintonía con ese tipo de analogía, el personaje de César presenta atributos cristológicos (míticos, si se prefiere) en su caracterización. A la par que se enfatiza la vulnerabilidad de su cuerpo físico (los ataques epilépticos, la sordera) y el carácter olímpicamente constante que no puede evitar la traición, también hay rasgos que lo constituyen en una figura regia e incluso divina, cuyo espíritu perdurable y ambivalente probablemente sea la motivación del título de la obra. Así, se puede decir que en esta tragedia hay una exploración del individuo excepcional cuyos atributos (y atribuciones) lo convierten en algo más grande que él mismo. Y es que César, si se mantiene la analogía teológico-política, es el pueblo. En la medida en que es “ungido” por este, en su cuerpo se proyecta el cuerpo político, a la manera como se concebía en el Renacimiento la relación entre un micro y un macrocosmos (cf. Elton, 1996).<sup>10</sup> ¿Pero cómo se efectúa esta identificación en la pieza shakespeariana?

Como observa Harold Bloom (2008), el *Julio César* de Shakespeare se destaca por el afecto que le profesan Marco Antonio, el pueblo y el propio Bruto. La primera escena de esta tragedia nos muestra a un grupo de plebeyos que espontáneamente, sin la dirección de sus tribunos, lo celebra como líder y con sus gritos hace que, en la segunda escena, Bruto tema “que el pueblo *elija* rey a César” (*JC*, 1.2.78-79, subrayado nuestro). Son los ofrecimientos juguetones de una corona por parte de Antonio y el triple rechazo por parte de César los que suscitan el alborozo popular, pero ¿de qué se alegra la plebe?, ¿de que César pueda ser su rey, de la modestia exhibida por el rechazo o del rechazo en sí? ¿O acaso están todos simplemente bromeando en el contexto de una fiesta pública? El reporte claramente sesgado de Casca de “cómo sucedieron las cosas” le quita peso al episodio y al símbolo regio:

Casca: ...*Fue pura bufonería; no le presté demasiada atención.* Vi que Marco Antonio le ofrecía una corona, pero tampoco era una corona; *era una de esas coronitas* y, como dije, la apartó una vez, pero, pese a todo, a mi parecer, le hubiera complacido conservarla. (*JC*, 1.2.233-237, subrayado nuestro)

Con “coronitas” traduce Vilaríño “coronets”, prenda que no distingue necesariamente a la cabeza de un reino sino la de un condado (cf. Clark citada por Delahoyde, 2017, párr. 17), y que incluso puede interpretarse como elemento de cotillón. Si se toma en cuenta otro reporte de Casca: “los senadores piensan mañana nombrar rey a César; y él llevará por tierra y mar, corona, en todas partes, *salvo aquí en Italia*” (*JC*, 1.3.87-88, subrayado nuestro); es decir, si no es una corona *real* ni va a ser portada en Roma, ¿se puede concluir fehacientemente que el temor y la consecuente acción de los conjurados tengan fundamentos efectivos en el marco de la versión shakespeariana de esta historia romana?

Con toda su ambigüedad, la escena de la pseudocoronación no deja de sugerir una combinación de *elección* y *unción*, que indica cierta captación de los fuertes cambios que estaban ocurriendo en el contexto histórico de producción de la obra, época de transición entre el feudalismo y la modernidad.<sup>11</sup> En este sentido, la remisión simultánea a principios tanto monárquicos como republicanos (todo indica que hay cierto consenso popular *antes de la conjura* respecto de quién debe liderar el Estado romano) está en sintonía con los señalamientos de Rinesi (2021) respecto de los sentidos de la palabra “república”. El filósofo argentino identifica, en el

pensamiento político europeo desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, un sentido más amplio que el aportado por la definición aristotélica de *politeia*. Un sentido con arreglo al cual es posible que formas no republicanas de gobierno (como la monarquía) presenten rasgos republicanos por su compromiso con la justicia, la ley, el bien común. Consideraciones sobre una forma mixta de gobierno en ese sentido habían sido planteadas en el contexto inglés por Sir John Fortescue, importante jurista de la corte de Enrique VI que en el siglo XV escribió un tratado con recomendaciones de parte de un ministro al príncipe. Entre ellas, la de estudiar las leyes civiles inglesas, además de las dadas por Dios, ya que se fundan en costumbres tradicionales cuyo conocimiento le permitirían al príncipe gobernar con el consenso de su nación, es decir “políticamente” y no solo “monárquicamente” (cf. Musolff, 2010, p. 96-97). Fortescue discurre sobre la metáfora del cuerpo político y, si bien reconoce la autoridad de la cabeza para guiar y gobernar, otorga precedencia al corazón por ser el órgano que anima el cuerpo haciendo circular la sangre, y lo identifica *no con el senado* (como Juan de Salisbury en el siglo XII), sino con la *intención popular*.<sup>12</sup> Volviendo a Shakespeare: como hemos visto, en *Julio César* hay claros indicios de que el líder romano se ha ganado el *corazón* de una parte importante del pueblo, que este confía en él y que es su interés que César (o Roma) acreciente *su* poder. A diferencia de *Coriolano*, la Roma de César (no la que adviene después), en lugar de devorar, parece nutrir al pueblo.

Ahora bien, como ya se indicó a propósito de los parlamentos del desdeñoso Casca, que César se convierta en rey no sería solamente un interés del pueblo (o de gran parte de este). El dato de que la corona será llevada por mar y tierra, “en todas partes, salvo aquí en Italia” (p. 273) acentúa una función exterior y embajadora. Esto lleva a preguntarse: ¿comparten una misma idea de “rey” los plebeyos cesaristas, los senadores citados por Casca y los conjurados? Siguiendo a Rinesi (2021), los conspiradores, amparándose en el prestigio de aquel primer Bruto involucrado en la expulsión de la *gens* Tarquinia del poder, temen que César lo sea porque, para ellos, la prevalencia de uno en el gobierno es lisa y llanamente sinónimo de tiranía, como si no importara “el modo en que Tarquino el Soberbio había gobernado Roma” (p. 216). En este sentido, no solo el concepto de república requiere determinaciones, sino también el de monarquía.

En la tragedia de Shakespeare, la razón fundamental por la que César es asesinado no es una razón pública como pretende Bruto, sino la corrosiva e inconfesable pasión envidiosa, que asoma paulatinamente en los parlamentos del “más noble romano” mientras rezuma en abundancia en los de su seductor, Casio, quien, sintetizando, se pregunta: ¿Cómo es posible que un hombre “que no es más que yo”, “igual a mí”, al que “de las aguas del Tíber rescaté... se ha[ya] vuelto ahora un dios” y Casio sea “una pobre criatura que ha de doblar su cuerpo apenas César le dirige un saludo descuidado” (cf. *JC*, 1.2.97-118)? El personaje es transparente en su pavor a ocupar una posición subalterna, *plebeya*. Transmite, en definitiva, ese inveterado temor de las clases privilegiadas a ser devoradas por la alianza de líder y pueblo.

## 6. CONCLUSIONES

Las dos tragedias analizadas, en su remisión a dos momentos de transición en la historia de Roma, dan cuenta de los cambios en el orden sociopolítico inglés a inicios del siglo XVII a través de la dramatización de la puja por el poder entre pueblo, líder y élite gobernante. Si bien no se puede negar que la plebe como sujeto colectivo es representada como masa irracional por Shakespeare, sí se ha podido constatar que se trata de un rasgo entre otros y que hay suficientes indicios de carácter cómico e irónico que la reivindican frente a sus contrapartes. Indicios que suelen aparecer en la primera escena y estar asociados a un personaje secundario ingeniosamente desafiante, o cuyos parlamentos poseen una importante carga polisémica. En ambas tragedias, además, la plebe se identifica de alguna manera con el héroe que da nombre a la pieza. En *Julio César*, ello se debe sobre todo a la índole mítico-cristológica de César y el amor que le profesa el pueblo. En *Coriolano*, es el aspecto mítico-monstruoso el que identifica a los plebeyos con el protagonista. En cambio, no hay verdaderos puntos de contacto con la élite senatorial (Menenio, los conjurados en *JC*), caracterizada en las dos tragedias como

codiciosa, mistificadora y desdeñosa de lo popular, siempre dispuesta al derramamiento de sangre cuando sus privilegios se ven amenazados. En este marco, las analogías entre cuerpo y orden sociopolítico dan cuenta del paso de una visión anticuada de la jerarquía social propia de la organización medieval feudal, a otra que requiere la *construcción* de nuevos consensos en torno a la cosa pública.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bliss, Lee. (2010 [2000]). Introduction. En Shakespeare, William, *Coriolanus* [EPUB]. New York, Cambridge University Press.
- Bloom, Harold. (2008 [1998]). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Traducción de Tomás Segovia. Bogotá, Grupo Norma.
- Delahoyde, Michael. (2017). Coriolanus. Julius Caesar. *Shakespeare [Washington State University]*. <https://bit.ly/42EFyrV>
- Elton, William R. (1996 [1986]). Shakespeare and the thought of his age. En Wells, Stanley W. (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies* (pp. 17-34). Cambridge, Cambridge University Press.
- Fortescue, John. (1917 [c. 1470]). Chapter XIII. *Commendation of the Laws of England*. Traducción de Francis Grigor. Londres, Sweet and Maxwell, Limited.
- Goddard, Harold. (1960 [1951]). *The Meaning of Shakespeare*, Vols I & II. Chicago, The University of Chicago Press.
- Heller, Agnes. (2002). Part III: Three Roman Plays. *The Time is Out of Joint. Shakespeare as Philosopher of History* (pp. 279-335). Maryland, Rowman & Littlefield Publishers Group.
- Kantorowicz, Ernst H. (1985 [1957]). Introducción, Capítulos I, II y III. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval* (pp. 15-52). Traducción de Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy. Madrid, Alianza.
- Mumford, Lewis. (2010 [1967]). *El mito de la máquina*. Traducción de Demetrio Nañez. Buenos Aires, Emecé.
- Musolff, Andreas. (2010). *Metaphor, Nation and the Holocaust. The Concept of the Body Politic*. Nueva York, Routledge.
- Real Academia Española. (2023). Persuadir. *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.* [versión 23.6 en línea]. [DRAE] <https://bitly.ws/YVEW>
- Real Academia Española. (2023). Seducir. *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.* [versión 23.6 en línea]. [DRAE] <https://bitly.ws/YVFa>
- Rinesi, Eduardo. (2011). *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*. Buenos Aires, Colihue.
- Rinesi, Eduardo. (2021). *¡Qué cosa, la cosa pública! Apuntes shakespearianos para una república popular*. Olivos, Ubu Ediciones.
- Shakespeare, William. (2004 [1599]). *Julius Caesar*. New York, Cambridge University Press.
- Shakespeare, William. (2006). *Hamlet*. En Stanley Wells y Gary Taylor (eds.), *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. New York, Oxford University Press.
- Shakespeare, William. (2006). *Julio César*. Traducción de Idea Vilariño. En *Obras completas. I Tragedias*. Buenos Aires, Losada.
- Shakespeare, William. (2006). *Coriolano*. Traducción de Pablo Ingberg. En *Obras completas. I Tragedias*. Buenos Aires, Losada.
- Shakespeare, William. (2010 [1608]). *Coriolanus* [EPUB]. New York, Cambridge University Press.
- Spevack, Martin. (2004 [1988]) Introduction. En Shakespeare, William, *Julius Caesar*. New York, Cambridge University Press.
- Spotswood, Jerald W. (2000). "We are undone already": Disarming the Multitude in Julius Caesar and Coriolanus. *Texas Studies in Literature and Language*, 42(1), 61-78. <https://bit.ly/43CJU46>
- Tillyard, Eustace Mandeville Wettenhall. (1984 [1943]). *La cosmovisión isabelina*. Traducción de Juan José Utrilla. México, FCE.

## NOTAS

- 1 De aquí en adelante citamos las obras shakespearianas mencionadas como *JC* y *Cor*, respectivamente, en lugar del apellido del autor.
- 2 Particularmente, los textos bíblicos neotestamentarios de las Epístolas paulinas a los Romanos y a los Corintios (cf. Musolff, 2010). Las analogías entre cuerpo político y cuerpo místico constituyeron parte integral de la argumentación en las disputas entre el papado y los monarcas por la primacía ya desde la Baja Edad Media en Europa.
- 3 En inglés: “the people” y “the commonalty”. Todas las traducciones de esta pieza pertenecen a Pablo Ingberg, de la edición de Losada. Las citas en inglés de *Coriolanus* provienen en todos los casos de la edición de The New Cambridge Shakespeare a cargo de Lee Bliss (2010).
- 4 Para las implicaciones de la referencia al mal aliento de la plebe (“strong breaths”), ver las notas a la edición de Bliss (2010). Cabe mencionar también que el carácter repulsivo de la plebe se advierte con más detalle en el relato que Casca le hace a Bruto de cómo la gente aclamaba a César cuando Antonio le ofrecía la corona en *JC*, 1.2.
- 5 La última cita remite a los interesantes señalamientos de Jerald Spotswood (2000) acerca de que la mayoría de los alzamientos populares en la Inglaterra del siglo XVI y comienzos del XVII eran de talante conservador: intentos por reforzar el rol paternalista de la clase terrateniente cuando las fuerzas del mercado habían alterado la relación tradicional entre esta y la plebe (p. 63). Por otra parte, las características de revuelta organizada sin llegar a la violencia favorecen la relación con un hecho histórico contemporáneo a la producción de *Coriolano*: la Midland Revolt de 1607 (Cf. Bliss, 2010, pp. 38-49).
- 6 “Un oficio señor, en el que confío que puedo trabajar con la conciencia tranquila, que consiste, señor, en remendar suelas enfermas”. Todas las traducciones de *Julio César* son de Idea Vilariño, de la edición de Losada.
- 7 Cabe señalar que en el sitio web institucional del Dr. Michael Delahoyde se atribuye al Primer ciudadano las reacciones del Segundo: “The parable works insofar as the First Citizen becomes childlike, asking for the story to continue” (2017, párr. 7).
- 8 En inglés: “Your belly's answer? What! / The kingly-crowned head, the vigilant eye, / The counsellor heart, the arm our soldier, / Our steed the leg, the tongue our trumpeter. / With other muniments and petty helps / In this our fabric, if that they—”.
- 9 Según expone Musolff (2010), en el *Policraticus* de Juan de Salisbury, libros V y VI, se desarrolla la noción de la *res publica* en su forma feudal por comparación con el cuerpo humano para enfatizar el ideal de cooperación e interdependencia de todos los miembros, en una visión optimista de orden y estabilidad. Musolff destaca que el autor medieval advierte los límites de la analogía de los pies y, con el fin de abarcar la diversidad del estrato social más bajo y buscar aplicarla a todos los que realizan los deberes más humildes (artesanos, tejedores, sirvientes, peones, entre otros), bromea sobre el cuerpo político como si fuera el de un cangrejo de ocho patas o ciempiés (p. 90).
- 10 Las referencias a sí mismo en tercera persona marcan esa convergencia como desdoblamiento. Sugieren que el nombre “César” designa algo trascendente como la estrella polar, que excede al esposo de Calpurnia o al amigo de Marco Antonio, tanto como al hombre particular al que esos roles corresponden.
- 11 Como señala Rinesi (2011) a propósito de la célebre frase hamletiana “the time is out joint” (p. 247).
- 12 “...In the body politic, the first thing which lives and moves is the intention of the people, having in it the blood, that is, the prudential care and provision for the public good, which it transmits and communicates to the head, as the principal part; and to all the rest of the members of the said body politic, whereby it subsists and is invigorated” (Fortescue, 1917, p. 21). [...En el cuerpo político, lo primero que vive es la intención del pueblo, que la tiene en la sangre, es decir, el cuidado prudente y provisión al bien público, que transmite y comunica a la cabeza, en cuanto la parte principal; y al resto de los miembros de dicho cuerpo político, por lo cual subsiste y se fortalece. Traducción nuestra.] Esta cita plantea una idea opuesta a la de la fábula de Menenio Agripa en *Coriolano* en cuanto a quiénes (la élite o el pueblo) son los principales sostenes del cuerpo político.