

TEATRO Y ANTICESARISMO: DÉCIMO LABERIO Y LAS IDUS DE MARZO, DE THORNTON WILDER.

Francisco García Jurado

Universidad Complutense de Madrid



0. PLANTEAMIENTO. LA ERUDICIÓN CLÁSICA COMO ASUNTO TEMÁTICO.

Es oportuno que, de vez en cuando, se recuerde a nuestros alumnos y a los posibles lectores interesados la vitalidad que la literatura clásica sigue teniendo hoy día como LITERATURA PARA SER LEÍDA, y no sólo para ser estudiada por un coto de especialistas. Como muestra de lo que decimos, tenemos un sinfín de textos procedentes de autores como Jorge Luis Borges, por citar tan sólo un nombre relevante de la posible y extensa nómina, donde dan cuenta de sus lecturas de autores antiguos. Por lo demás, las lecturas modernas de los clásicos griegos y latinos no se centran tan sólo en los autores que podemos considerar "canónicos" (Virgilio, Horacio...), también los "raros", tales como los autores de erudición, o los tardoantiguos tienen sus lectores. En este sentido, siguiendo con Borges, es relevante la pasión que muestra por la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo, pasión que, por lo demás, comparte con Italo Calvino, o bien una reveladora cita de Aulo Gelio que nos muestra Cortázar en *Rayuela*¹. La literatura latina, vista desde esta perspectiva de sus lectores, nos abre nuevas posibilidades de valoración en ese prometedor camino que es el estudio de la Literatura Comparada.

En lo que al teatro latino respecta, el asunto concreto del presente trabajo, no abunda ciertamente su alusión directa y explícita como tal teatro, salvo cuando se trata de rescatar una cita aislada de algún texto dramático, o bien de recrear una

1 Cf. García Jurado, F.; "El juego de la erudición. La miscelánea en Julio Cortázar y Aulo Gelio (A propósito de las máscaras-*personae* reales y verbales)", en D. Villanueva y F. Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, Juego y Multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, pp.137-147.

escena o motivo teatral en otro contexto. Quizá es esta misma dificultad la que hace todavía más interesantes las referencias conscientes al teatro latino que vemos en algunas obras literarias. Es el caso singular del dramaturgo norteamericano Thornton Wilder (1897-1975), más conocido entre nosotros, sin embargo, en su faceta de novelista.

No es nuestro propósito estudiar aquí la presencia del teatro clásico en la obra dramática de Wilder² (*Our Town*, *The Skin of our Teeth*, o *The Matchmaker*), sino revisar su singular presencia en dos de sus novelas: *La mujer de Andros* y *Las Idus de marzo*, lo que nos llevará, además, a una singular muestra de la compleja relación que puede plantearse entre un autor dramático y un gobernante.

1. EL TEATRO CLÁSICO Y LA NOSTALGIA DE LO HELÉNICO EN LA MUJER DE ANDROS.

No deja de ser sorprendente que Thornton Wilder se inspire precisamente en Publio Terencio Afro (ca.190-159 a.C.) para escribir su novela titulada *La mujer de Andros* (1930)³, donde, al comienzo, se nos hace la siguiente aclaración:

“La primera parte de esta novela está basada sobre la *Andria*, comedia de Terencio, que a su vez basó su obra sobre dos comedias griegas de Menandro, que, para nosotros, se han perdido”⁴.

Nos parece relevante esta alusión nostálgica al comediógrafo griego Menandro que aparece recogida en la breve nota, acorde con el ambiente intencionadamente helénico de la novela, muy afín, por lo demás, a la estética de la Grecia recreada por el pintor victoriano Alma Tadema. Terencio queda reducido, pues, al papel de un circunstancial transmisor, o “contaminador”, de las fuentes griegas, prácticamente perdidas. En este mismo sentido, el poeta Constantino Cavafis (1863-1933) nos ofrece entre sus poemas inéditos⁵ este supuesto diálogo de dos espectadores griegos que asisten a la representación de una comedia de Terencio:

“«Me voy, me voy. No me detengas.

Víctima soy del tedio y la tristeza.»

«Pero aguarda un poco, por respeto a Menandro. Es una lástima privarse de algo tan grande.» «Infame, qué osadía.

¿Son acaso de Menandro estas paparruchas,

2 Que se manifiesta, por ejemplo, en la presencia de los coros: “El coro es otra invención griega. Todos los coros modernos son sus descendientes directos, desde el coro narrativo de *Nuestra Ciudad (...)*” (Highet, G., *La tradición clásica I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [3ª reimpresión], p.207).

3 En *Obras escogidas*, trad. de M.Martínez Sierra, Madrid, Aguilar, 1963.

4 *Obras escogidas...*, p.900.

5 *Poesía Completa*, trad. de P.Bádenas de la Peña, Madrid, Alianza, 1984⁴.

estos versos desmañados y un discurso tan pueril?
 déjame salir ahora mismo del teatro
 y permíteme volver a mis asuntos.

El ambiente de Roma te ha maleado por completo.
 En vez de censurarlo, lo ensalzas sin temor
 y alabas a ese bárbaro -¿cómo se llama?

¿Gabrencio, Terencio? -ese simpático que
 simplemente con las atelanas en latín,
 apetece la gloria de nuestro Menandro.» (pp.209-210)

Terencio, de quien ni tan siquiera recuerda claramente su nombre el espectador griego, es calificado de bárbaro y usurpador de la gloria del comediógrafo griego Menandro (ca. 342- ca. 291 a.C.). Estamos ante una alusión a la técnica de la *contaminatio*, es decir, el arte de utilizar distintas comedias griegas para hacer una nueva en lengua latina, y de cuyos ataques ya se defendía Terencio en su época.

Partiendo, pues, de esta nostalgia, el argumento de la novela de Thornton Wilder ha eliminado de la acción los enredos de los esclavos, en especial los de Davo, que es quien logra superar todas las dificultades para dar un final feliz a la comedia. La novela pierde así la fuerza de la comicidad para ganar un acentuado tono lírico, y esta reelaboración se enriquece, asimismo, con aportaciones propias y referencias a otras obras de la Antigüedad. La novela no tiene en cuenta todo el argumento de la comedia de Terencio, sino que la trama está basada en unos versos concretos pertenecientes al primer acto: el diálogo entre Simón, el padre del enamorado Pánfilo, y Sosia, su liberto, donde Simón cuenta a éste cómo su hijo, ya comprometido para una boda con la hija de su amigo Cremes, está enamorado perdidamente de la hermana de la mujer de Andros, quien, por cierto, ha fallecido. He aquí el pasaje de Wilder más cercano a la obra de Terencio, donde se narra la muerte y el funeral de la mujer de Andros, que es cuando, precisamente, el padre se da cuenta de que su hijo está enamorado de la hermana de la difunta⁶:

“Cuando los curiosos, acompañando al cortejo, salieron a campo abierto, Simón fijó la atención en Glyceria al notar su estado, que era aparente para todos, el parecido con su hermana, el abatimiento que la rendía y modestia de su actitud. Y se dio cuenta de que su hijo también estaba mirando a la joven.

De hecho, durante todo el camino, Pamphilus no apartó de ella sus ojos ardientes, intentando interceptar una mirada y comunicarle su aliento y su amor. Pero ella no levantó los ojos hasta que llegaron a la pira donde los cuerpos de una cabra y de un cordero yacían junto al de Chrysis y hasta que el fuego le tocó. Entonces, mientras las voces de las plañideras se alzaron sobreagudas y el sonido de la flauta flotó desgarrante sobre todos ellos, se volvió hacia Mysis y empezó a hablarle al oído con desvarío. Mas las palabras de su vehemencia no se oían entre el estrépito circundante, como tampoco las

6 Hemos respetado las transcripciones de los nombres propios tal y como aparecen en la traducción castellana.

de Mysis con que intentaba consolarla. Glyceria estaba intentando desprenderse del brazo con que la otra la sostenía, y la lucha vacilante y lenta de las dos mujeres estaba iluminada por las llamas. Pamphilus, en la intensidad de su concentración sobre el sufrimiento de la muchacha, se adelantó lentamente con las manos extendidas. Y entonces oyó las palabras que estaba repitiendo: «¡Es mejor así! ¡Es mejor así!» Bruscamente, Glyceria dio un empujón a la anciana, y gritando: «¡Chrysis!», se lanzó hacia adelante para arrojarse contra el cuerpo de su hermana.

Mas Pamphilus había previsto el intento. Corriendo sobre la arena, la alcanzó por el cabello en desorden y la hizo retroceder y caer en sus brazos. El contacto de aquel brazo que la rodeaba detuvo el llanto de Glyceria. Dejó caer la cabeza sobre el hombro de Pamphilus como quien hubiese estado allí y volviese a su hogar." (pp.949-950)

No resulta difícil la comparación con este pasaje concreto de Terencio (Ter.And.103-136):

(...) *Sl.audies.*

ferme in diebus paucis quibus haec acta sunt
 Chrysis uicina haec moritur. *SO.* o factum bene!
 beasti; ei metui a Chryside. *Sl.* ibi tum filius
 cum illis qui amabant Chrysidem una aderat frequens;
 curabat una funu'; tristis interim,
 nonnumquam conlacrumabat. placuit tum id mihi.
 sic cogitabam "hic paruae consuetudinis
 causa huius mortem tam fert familiariter:
 quid si ipse amasset? quid hic mihi faciet patri?"
 haec ego putabam esse omnia humani ingeni
 mansuetique animi officia. quid multis moror?
 egomet quoque eiu' causa in funus prodeo,
 nil suspicans etiam mali. *SO.* hem quid id est? *Sl.* scies.
 ecfetur; imus. interea inter mulieres
 quae ibi aderant forte unam aspicio adolescentulam
 forma.. *SO.* bona fortasse. *Sl.* et uoltu, Sosia,
 adeo modesto, adeo uenusto ut nil supra.
 quia tum mihi lamentari praeter ceteras
 uisast et quia erat forma praeter ceteras
 honesta ac liberali, accedo ad pedisequas,
 quae sit rogo: sororem esse aiunt Chrysidis.
 percussit ilico animum. attat hoc illud est,
 hinc illae lacrumae, haec illast misericordia.
SO. quam timeo quorsum euadas! *Sl.* funus interim
 procedit; sequimur; ad sepulcrum uenimus;
 in ignem inpositast; fletur. interea haec soror
 quam dixi ad flammam accessit imprudentius,
 sati' cum periclo. ibi tum exanimatus Pamphilus
 bene dissimulatum amorem et celatum indicat:
 adcurrit; mediam mulierem complectitur:

"mea Glycerium," inquit "quid agis? quor te is perditum?"
reiecit se in eum flens quam familiariter!⁷

La mujer de Andros es, pues, un excelente ejemplo de la inspiración de un autor moderno en una comedia circunstancialmente latina, pero de raíces griegas, donde se ha pasado del género dramático al narrativo.

2. TEATRO Y GOBERNANTE EN *LAS IDUS DE MARZO*: CÉSAR FRENTE A DÉCIMO LABERIO Y PACTINO.

Este conocimiento y admiración por la comedia clásica de un autor que ha cultivado con éxito el teatro puede verse asimismo, de una forma más sutil, en este pasaje, más interesante si cabe, extraído de la obra *Las idus de marzo* (1948), novela por la que conocemos preferentemente a Thornton Wilder⁸, y donde el autor tuvo la excelente idea de recrear, entre los diversos testimonios por lo general epistolares que componen la novela, una escena de una supuesta obra teatral que reflejaba burlescamente los hechos contemporáneos allí narrados:

7 "SIMÓN.- Vas a saberlo. A los pocos días de ocurrir estos hechos, se muere nuestra vecina Crisis.

SOSIA.- ¡Oh, qué bien! Me has hecho feliz. Miedo tuve por él a causa de Crisis.

SIMÓN.- En aquellos momentos mi hijo no dejaba de estar allí junto con los amantes de Crisis; con ellos se ocupaba del funeral; estaba triste entre tanto, a veces vertía lágrimas. Me agradó aquello. Pensaba yo así: «este muchacho, por una corta relación con ella, lamenta su muerte como cosa muy personal: ¿qué haría si la hubiese amado?, ¿qué no hará por mí, que soy su padre?». Consideraba yo que todo esto eran manifestaciones de su carácter humanitario y de su ánimo bondadoso. ¿Por qué me paro en detalles? Yo mismo, por él, asisto también al funeral, sin sospechar aún nada malo.

SOSIA.- ¿Pues qué es ello?

SIMÓN.- Ya lo sabrás. La sacan de la casa, echamos a andar. En esto, entre las mujeres que había allí veo una jovencilla de una estampa...

SOSIA.- Hermosa quizá.

SIMÓN.- ... y de un rostro, Sosia, tan recatado, tan hermoso que más, imposible. Y porque me pareció que se lamentaba más que las otras, y porque su estampa era discreta y noble por encima de las otras, me acerco a las esclavas, les pregunto quién es; me dicen que la hermana de Crisis. Al instante me dio un vuelco el corazón. ¡Ah, de eso se trata!: de ahí las lágrimas, ahí está aquella compasión.

SOSIA.- ¡Cómo temo a dónde vas a parar!

SIMÓN.- Mientras tanto el cortejo sigue avanzando: seguimos; llegamos al sepulcro; se la coloca en la pira; se la llora. En esto la hermana que mencioné se acercó a las llamas temerariamente, con bastante peligro. Entonces Pánfilo, fuera de sí, revela su bien disimulado y oculto amor. Corre hacia ella, la estrecha por el talle, dice: «Glicería mía, ¿qué haces?, ¿por qué vas a perderte? Entonces ella, de modo que podías fácilmente darte cuenta de su amor habitual, ¡con qué familiaridad se arrojó en sus brazos llorando!» (Terencio, *Comedias*, ed. de A.López y A.Pociña, Madrid, Akal, 1986).

8 Trad. de M.Antonia Oyuela, Madrid, Alianza, 1989.

"XLIV-B. Fragmento de *El premio a la Virtud*, farsa de Pactino.

(Uno de los jueces del certamen, evidentemente César en la intención del autor, está sentado en su despacho entrevistando a las candidatas para el premio. Se le representa como a un viejo intrigante y lujurioso. Lo asiste un empleado.)

(La pieza es en verso, y éste es el cuarto episodio)

EMPLEADO: Hay afuera una linda muchacha que aguarda para ver a Su Señoría. (en latín «pulcher»: linda.⁹)

EL JUEZ: Cómo, ¿es que no habrá nunca un lindo muchacho? (Esta es una de las innumerables imputaciones de peredastia hechas contra César en la literatura.)

EMPLEADO: Se trata de la hermana de uno de ellos, Su señoría.

EL JUEZ: Bueno, pues, adelante. Ya sabes que mis gustos no son demasiado exclusivos.

EMPLEADO: Está llorando, su Señoría.

EL JUEZ: Claro que debe estar llorando si es virtuosa, zoquete. Las mujeres virtuosas se pasan llorando la primera mitad de su vida, y las que no son virtuosas, la segunda mitad. Por eso el Tiber no se seca nunca. Hazla pasar.

(Entra una joven vestida de harapos.)

Acércate, niña. Ya no puedo ver nada muy claro, a no ser las villas de Tívoli. (Donde César había confiscado las posesiones de dos aristócratas del grupo de Pompeyo, particularmente gratos al populacho de Roma.) ¿De modo que aspiras a un premio a la virtud, querida?

LA JOVEN: Sí, Su Señoría. No encontrarás muchacha más virtuosa en toda la ciudad.

EL JUEZ (acariciándola): ¿Estás segura de no haberte equivocado de despacho, palomita mía? Hum... A ver... A ver... Ya no estás en la primera juventud, ¿no?

LA JOVEN: ¿Oh, no, Señor! Mi primera juventud transcurrió bajo el consulado de Cornelio y Mumio (i.e. 146 a.C.)

EL JUEZ: ¡No me cuesta creerlo! Dime, rosita, ¿vive tu padre?

LA JOVEN (llorando): ¡Oh Señor, no es generoso volver a hacerme ese cargo ahora!

EL JUEZ: Entonces, tal vez querrás decirme si vive tu esposo.

LA JOVEN: Su Señoría, no he venido aquí para ser acusada del modo más insultante.

EL JUEZ: Chist... Chist... Me acaba de parecer que he visto una mancha de nieve en tu mano. (Era creencia popular que los asesinos padecían de una afección escrofulosa de la piel en la palma de la mano.) Dime, querida, ¿siempre cuidaste tiernamente de tu padre y de tu madre?

9 Con *pulcher* se está aludiendo, claro está, a Clodia, la hermana de Clodius Pulcher. Es posible que Wilder esté reproduciendo aquí el mismo juego de palabras que podemos ver en el poema 79 de Catulo: *Lesbius est pulcher; quid mi? quem Lesbia malit / quam te cum tota gente, Catulle, tua. / Sed tamen hic pulcher uendat cum gente, Catullum, / si tria notorum sauia repperit.*

- LA JOVEN: ¿Oh, sí..., sí! Los ayudé hasta su postrer aliento.
- EL JUEZ: Muy bien, veo que has sido una hija afectuosa. ¿Y has sido buena también con tus hermanitos?
- LA JOVEN: Jamás les he negado nada, Su Señoría.
- EL JUEZ: Espero que no habrás ido más allá de los límites de la modestia (*«Modestia» era el nombre de una aldea y de un templo situado a diez millas al norte de Roma*).
- LA JOVEN: ¡Oh, no, Señor! No he transpuesto para nada las puertas de la ciudad. Lo tenemos todo en casa.
- EL JUEZ: ¡Oh, eres un modelo! Un verdadero dechado... Ahora dime, dulzurita, ¿por qué vistes de harapos?
- LA JOVEN: Puedes preguntarlo, Noble Señor. Ya no circula moneda en Roma. Creo que Mamurra¹⁰ se la ha llevado toda a la Galia Superior. (*En uno de los episodios anteriores, Mamurra, vestido como una vieja de la Galia, recibía un premio a la virtud por «dejar la casa bien limpia».*) Mi hermano mayor no aporta dinero, como es natural, por ser uno de los pensionistas de Nariz Venosa (*referencia a César, cuya frugalidad doméstica le había valido de antiguo la acusación de tacañería.*) Mi segundo hermano tampoco contribuye con nada, porque todas sus propiedades fueron barridas por el Tíber. (*César acababa de reforzar la corriente del Tíber, haciendo cavar parte de sus barrancas bajo los montes Vaticano y Janículo, operación que había fascinado al populacho de Roma, a causa de una nueva maquinaria empleada en ellas e inventada por César en sus campañas militares, a la que pronto se le dio el apodo de «escarabajo».* La región así sacrificada al río había alojado antes los tugurios más bajos de la ciudad.)
- EL JUEZ: ¿Y tú, mariposita? ¿No he oído decir de ti que juntas muchas monedas de cuatro céntimos? (Etc., etc.)." (pp.166-168)

Al contrario de lo que ocurría en *La mujer de Andros*, donde había un paso del género dramático al narrativo, ahora estamos ante una incursión, siquiera ficticia, desde la novela al género dramático. Wilder ha inventado en este caso un fragmento teatral lleno de reminiscencias literarias, tanto clásicas (Catulo) como modernas (el mismo título de la supuesta obra teatral, en inglés *The Prize of Virtue*, nos recuerda a la famosa novela de Samuel Richardson titulada *Pamela, or Virtue Rewarded*). La última frase del juez ("¿Y tú, mariposita? ¿No he oído decir de ti que juntas muchas monedas de cuatro céntimos?") no deja duda alguna de que se está hablando de Clodia, la Lesbia de Catulo, llamada la "Cuartillera" por su afición a vender su cuerpo por un cuarto de as. Las características del fragmento bien pudieran responder, por su tono satírico y salpicado de obscenidades, a una pieza de mimo o de atelana, pues se trata de un supuesto fragmento teatral posterior a Terencio y perteneciente a la época de César. De hecho, en la versión original inglesa se nos habla de "mime"¹¹, que en la versión española ha sido

10 Véanse los poemas 29 y 57 de Catulo.

11 *The Ides of March*, London-New York-Toronto, Longmans, Green and Co, 1954.

oscurecido con el término "farsa". Nótese, por lo demás, toda la erudición de *realia* que se despliega en el texto entre paréntesis, contribuyendo así a crear la sensación de verosimilitud. Ya no estamos, pues, ante un autor de *comoediae palliatae*, de la que Terencio fue su último gran exponente, sino ante uno de los géneros teatrales que como la atelana o el mimo alcanzaron su mayor auge durante la época del dictador. El César histórico tuvo, de hecho, un incidente con un famoso autor de mimos, el caballero Décimo Laberio (ca. 106 - 43 a.C.), quien, debido a sus ataques contra César, se vio obligado, como castigo, a salir a escena a representar una de sus obras, con lo que quedó despojado de sus privilegios como tal caballero¹². Resulta, por lo demás, significativa la cercanía temporal del hecho histórico y del ficticio, pues mientras el asunto de Laberio tuvo lugar en el año 46, el episodio novelesco sucede en el año 45. Si la actitud del César histórico sigue suscitando interrogantes¹³, no es menos interesante, la actitud del César novelesco, quien en el testimonio inmediatamente anterior de la novela, su diario ficticio, nos relata que se ha visto obligado a suspender la representación de esta obra teatral:

"Me mortificó dar esa orden. La obra carece de mérito literario, pero hasta ahora yo no había limitado nunca la libertad de expresión ni castigado opinión alguna por licenciosa que fuese. Por otra parte, me irrita pensar que muchos atribuirán la prohibición de la pieza a los numerosos dardos que contra mi persona contenía." (p.165)

Esta confesión, que nos muestra a un César reflexivo y obligado por las circunstancias externas, se enriquece con el interesante final de la carta ficticia:

"¡Lástima que no tengamos un Aristófanes entre nosotros! Podría poner en la picota a Clodia y a César y después hacer reír al público de su misma risa. ¡Oh Aristófanes!"

Al igual que Wilder añoraba al griego Menandro frente al latino Terencio al comienzo de su novela *La mujer de Andros*, es ahora César el que ahora a Aristófanes. Resulta, cuanto menos, singular, esta recurrente añoranza de lo helénico, ahora en boca del dictador.

- 12 "Atacó a César y el dictador le obligó a representar uno de sus mimos, lo que le obligaba a perder su dignidad de caballero; conservamos un pasaje del prólogo, muy digno y doloroso, aunque prudente y casi adulator, en el que Laberio se queja de que le redujera a este menester a sus años" (Bayet, J., *Literatura latina*, Barcelona, Ariel, 1982⁶, p.204). Till, R., "Laberius und Caesar", *Historia* 24, 1975, pp.266-268 y Pociña, A., "Épica y Teatro", en C.Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, 1997, pp.46-48.
- 13 Hamblenne, P., "L'opinion romaine en 46-43 et les sentences 'politiques' de Publius Syrus", *ANRW* I.3, 1973, pp.631-702 (véanse especialmente pp. 641-644).

3. CÉSAR Y MUSSOLINI: EL POETA ROMANO LAURO DE BOSIS.

No podemos terminar este trabajo sin aludir al alcance que tiene el propio contenido político del fragmento teatral dentro del contexto de la novela de Wilder. *Las Idus de Marzo* está inspirada precisamente en las cartas anti-mussolinianas que corrían por Italia, por obra de aquel a quien, además, está dedicada la obra, Lauro de Bosis, poeta romano y aviador que encontró la muerte cuando su avión fue derribado mientras esparcía por el aire pasquines contra Mussolini, y que, como si de una premonición se tratase, había escrito en 1927 una tragedia clásica titulada *Ícaro*, todo un alegato contra el poder absoluto y a favor del triunfo de la libertad¹⁴. El rey Minos admira a Dédalo y espera dominar el mundo sirviéndose de sus destrezas, por ello tiene una actitud condescendiente con él y le permite hablar más de la cuenta:

“Dedalo, molto t'è concesso dire;
se il corpo hai schiavo, l'anima hai divina;
ma ingiusto sei con il tuo re. Non forse
t'ho avuto in conto di fratello? e Creta
non t'accolse da madre e non t'onora
forse ella più de la tua ingrata Atene?
Misera è la tua patria, aspra e selvaggia,
ma il regno di Minosse si distende
vasto e opulento sovra tutti i mari” (p.12).

Sería interesante comparar la actitud del rey Minos en la tragedia de Bosis con la personalidad del César de Wilder, sobre todo, desde el punto de vista de la ambivalencia de los sentimientos. En todo caso, resulta singular esta doble relación de autor teatral y gobernante que podemos trazar a través de Thornton Wilder: la de Laberio con César, y la de Lauro de Bosis con Mussolini.

14 De Bossis, L., *Icaro. With Translation from the Italian by Ruth Draper and a Preface of Gilbert Murray*, New York, Oxford University Press, 1933. Cf. Highet, o.c. II, pp.341-342.