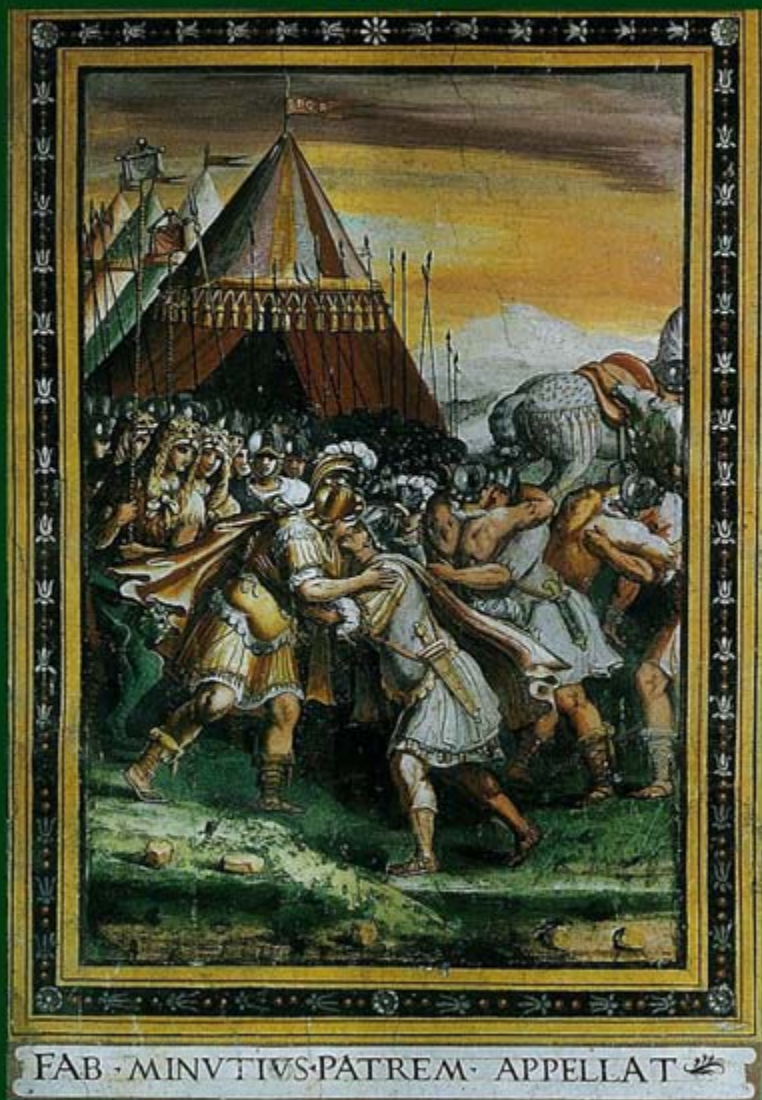


*PHILOSOPHY IN SOCIETY
VIRTUES AND VALUES IN PLUTARCH*

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA
LUC VAN DER STOCKT
MARIA DO CÉU FIALHO
Editors



FAB · MINVTIVS · PATREM · APPELLAT

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
Leuven-Coimbra, 2008

(Página deixada propositadamente em branco)

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA, LUC VAN DER STOCKT & MARIA DO CÉU FIALHO

EDITORS

PHILOSOPHY IN SOCIETY
VIRTUES AND VALUES IN PLUTARCH



Fabius Maximus' Loyalty

Vitae Plutarchi Cheronei novissime post Jodocum Badium Ascensium longe diligentius repositae maioreque diligentia castigatae, cum copiosiore verioreque indice, nec non cum Aemilii Probi vitis, una cum figuris, suis locis apte dispositis, Venetiis 1516, fol . 65v

LEUVEN - COIMBRA
2008

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

First published 2008

© UNIVERSITEIT KATHOLIEKE LEUVEN

© UNIVERSIDADE COIMBRA

Published by

IMPRESA DA UNIVERSIDADE COIMBRA
Imprensa da Universidade de Coimbra
Rua da Ilha, nº 1
3000-033 Coimbra (Portugal)
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

ISBN: 972-989-8074-73-7

Legal Deposit: MA-140-2009

Printed in Spain by

IMAGRAF IMPRESORES, S.A.
c/ Nabucco 14
29006 Málaga
Tfno. 952328597

Frontispiece:

FABIUS MAXIMUS AND MINUCIUS (Francesco da Siena, Grottaferrata, Palazzo Abbaziale).
We are grateful to the Archimandrita of the "Monastero Esarchico di Santa Maria di Grottaferrata", P. Emiliano Fabbriatore, for the authorization to reproduce this picture.

Modelo biográfico y metáforas teatrales en las *Vidas de Demetrio y Antonio**

JUAN FRANCISCO MARTOS MONTIEL
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Las *Vidas de Demetrio y Antonio*, cuya redacción se debe situar, como explica Osvalda Andrei en su edición italiana¹, con posterioridad al 116 d. C., por tanto en los últimos años de vida de Plutarco, ocupan una posición singular en el conjunto de las *Vidas paralelas*. En efecto, mientras que el resto de las biografías de Plutarco constituyen todas ellas modelos positivos de conducta, y el comportamiento de sus personajes está siempre orientado claramente hacia la virtud, en este par de *Vidas*, sin embargo, el lector es prevenido desde el principio de que va a encontrarse con dos ejemplos de conductas malas y rechazables, encarnados en unos personajes que son la contrapartida negativa de aquéllos, zarandeados por los continuos vaivenes de la Fortuna y cuyo comportamiento se orienta indefectiblemente hacia el vicio y las pasiones: son, como dice Andrei, “due modelli non da imitare, ma da cui guardarsi” (p. 37). El género biográfico, por tanto, cumple aquí plenamente, bien que por contraste, la finalidad didáctica y moralizante que constituye uno de los objetivos declarados de Plutarco al escribir sus *Vidas paralelas*², y la narración de las vidas de Demetrio y Antonio, plasmados por el Queronense como unos verdaderos antihéroes, hace las veces de una pintura realista en la que no sólo se recogen los comportamientos positivos, las “grandes virtudes” de estos personajes, sino también los negativos, los “grandes vicios”, aunque obviamente cargando las tintas en estos últimos.

* Trabajo realizado dentro del Proyecto de Investigación HUM2005-00317/FILO, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ *Plutarco, Vite parallele: Demetrio-Antonio*, intr., trad. e note di O. ANDREI e R. SCUDERI, Milán, 1989, pp. 35-37.

² Vid. *Per.* 1-2; *Aem.* 1.

El propio Plutarco, consciente de la singularidad de este modelo del antihéroe en contraste con su proyecto biográfico, se ve en la necesidad de justificar la redacción de estas *Vidas* negativas como contra-ejemplo moral destinado a acrecentar, por reacción, el deseo de imitar las vidas de los hombres virtuosos. A tal fin, el prólogo de este par de *Vidas* comienza con el establecimiento de una diferencia entre sensaciones o sentidos (αἰσθήσεις) por una parte y artes (τέχναι) por otra. Las sensaciones, afirma Plutarco, son movidas por cuanto les sale al paso y se limitan a trasladar ese movimiento al intelecto; las artes, en cambio, proceden, mediante selección natural, a la aceptación de lo propio y el rechazo de lo extraño. Así, si la medicina fija su mirada en la enfermedad, o la música en la disonancia, es a fin de obtener los efectos contrarios. A partir de esta afirmación justifica Plutarco la introducción de personajes negativos en sus biografías³, expresando que “quizás no venga mal añadir a los ejemplos de nuestras biografías una o dos parejas de aquellos que vivieron con el mayor abandono e irreflexión y se distinguieron por su maldad en el ejercicio del poder y en los grandes asuntos. Y no, ¡por Zeus!, porque queramos dar variedad a nuestro escrito para complacer y divertir a sus posibles lectores, [sino porque], en mi opinión, estaremos más dispuestos a observar e imitar las mejores vidas (προθυμότεροι τῶν βελτιόνων ἔσεσθαι καὶ θεαταὶ καὶ μιμηταὶ βίων) si no ignoramos las malas y vituperables” (*Demetr.* 1, 5-6). Esta justificación del empleo de un singular método biográfico negativo viene perfilada y profundizada por Plutarco en el mismo pasaje mediante su comparación con la costumbre espartana de emborrachar a un siervo durante el banquete para mostrarlo a los más jóvenes como ejemplo de adónde puede llevar el consumo excesivo de vino, y también con el sistema empleado en sus clases por los flautistas tebanos Ismenias y Antigenidas, que, para aleccionar a sus alumnos, les mostraban ejemplos prácticos tanto de buenos como de malos flautistas diciéndoles: “Así debéis tocar”, o bien: “Así no debéis tocar” (*Demetr.* 1, 5-6). De nuevo aparece aquí, como decíamos, el afán didáctico-moralizante, verdadero *leitmotiv* de toda la obra del Queronense.

Pero en esta introducción también se prefigura y anticipa, como indican los términos θεαταὶ καὶ μιμηταὶ que hemos subrayado más arriba, un importante elemento en la obra biográfica de Plutarco cual es el de la teatralidad o tragicidad, utilizado también por el Queronense en otras *Vidas* y habitualmente considerado como

³ Como ha apuntado J. M. CANDAU MORÓN, “La *Vida de Demetrio* como biografía negativa”, en J. G. MONTES CALA, M. SÁNCHEZ ÓRTIZ y R. J. GALLÉ CEJUDO, *Plutarco, Dioniso y el vino*, Madrid, 1999, pp. 139-144, este contraste entre αἰσθήσεις y τέχναι “indica que, para Plutarco, los personajes negativos no son tanto paradigmas de vicios o de maldad cuanto figuras carentes de discernimiento. En este sentido, su negatividad consistiría en una suerte de indiferencia o debilidad contraria al rigor que debe presidir las actuaciones verdaderamente ejemplares” (p. 139).

especialmente característico del par *Demetrio-Antonio*⁴. En efecto, la teatralidad es hasta tal punto característica de esta obra, que su lectura da a menudo la impresión de tratarse de una sucesión de acontecimientos dramáticos más propios de actores de tragedia que de personajes históricos. Plutarco utiliza esta técnica narrativa (de la que, al menos en el caso de Demetrio, podemos encontrar precedentes en la historiografía trágica de Duris de Samos o de Filolao de Crotona) acudiendo a diversos expedientes. El primero y quizá más fácilmente destacable, por lo explícito de su uso, es el recurso casi continuo al lenguaje y las metáforas teatrales: véanse, por citar sólo dos ejemplos de entre los muchos existentes, la comparación introducida por Plutarco al hablar de la práctica de la coronación entre los diádocos, que no sólo supuso «un cambio en las formas, sino que también influyó en la mentalidad de estos hombres, alteró sus convicciones y exaltó su orgullo, introduciendo en su vida privada y en sus relaciones con los demás una pomposa altivez, como sucede a los actores trágicos, que con el atuendo cambian también los andares, el tono de voz, el lenguaje y hasta la manera de sentarse» (*Demetr.* 18, 5), lo que a la larga acarrearía que incluso entre los propios soldados macedonios “corr[iera] la voz de que Pirro era el único de los reyes en el que podía verse una imagen de la audacia de Alejandro, mientras que los otros, y en particular Demetrio, se limitaban a representar, como en un teatro, la gravedad y majestuosidad del personaje” (41, 5), o también la anécdota de los merodeos nocturnos de Antonio embozado por las calles de Alejandría, en la que el Queronense recuerda que «a los alejandrinos les agradaban sus bufonadas y se prestaban a sus juegos con graciosa elegancia, gustando de decir que Antonio usaba la máscara trágica con los romanos y la cómica con ellos” (*Ant.* 29, 4). La alusión al teatro llega a convertirse incluso en metáfora definitoria de los personajes y su mundo: así ocurre, en particular, con Demetrio, que, al decir de Plutarco, “desplegaba una gran teatralidad en torno a su persona” (*Demetr.* 41, 6) y cuyas vicisitudes irán pasando alternativamente “de la escena cómica a la trágica” (28, 1)⁵.

⁴ Véanse, en general, sobre la consideración de la tragedia por parte de Plutarco y su relación con la biografía, los artículos de Ph. DE LACY, “Biography and Tragedy in Plutarch”, *AJPh*, 73 (1952) 159-171, y de L. DI GREGORIO, “Plutarco e la tragedia greca”, *Prometheus*, 2 (1976) 151-174, y en concreto, sobre el carácter “trágico” de las *Vidas de Demetrio y Antonio*, los trabajos de A. MASTROCINQUE, “*Demetrios tragoudomenos*”, *Athenaeum*, 3-4 (1979) 260-276, S. SWAIN, “Novel and Pantomime in Plutarch’s Antony”, *Hermes*, 120 (1992) 76-82, y T. DUFF, “Plato, Tragedy, the Ideal Reader and Plutarch’s «Demetrios and Antony»”, *Hermes*, 132 (2004) 271-291; además, sobre la influencia de la tragedia en la composición de otras *Vidas*, son de recomendable lectura los artículos de D. BRAUND, “Dionysiac Tragedy in Plutarch, *Crassus*”, *CQ*, 43 (1993) 468-474, E. KEITEL, “Plutarch’s Tragedy Tyrants: Galba and Otho”, *PLLS*, 8 (1995) 275-288, y A. KEAVENEY, “The Tragedy of Caius Gracchus: Ancient Melodrama or Modern Farce?”, *Klio*, 85 (2003) 322-333.

⁵ El contexto vital de Demetrio como una tragedia también se deja ver en la anécdota narrada por Plutarco en 25, 9: “Le era Lisímaco, además, el más hostil de todos [*scil.* los diádocos], y solía zaherirlo con su amor hacia Lamia diciendo que aquella era la primera vez que veía a una prostituta salir a escena en una tragedia”.

En segundo lugar encontramos toda una serie de gestos o actitudes de los personajes que subrayan esa dimensión dramática por su relación más o menos directa con el mundo del teatro. Una de esas actitudes o características teatrales, compartida en este caso por ambos personajes, es la facilidad con que cambian sus ropas o se disfrazan. Este gusto o propensión por cambiar de atuendo tiene en la obra básicamente dos finalidades. Por un lado, les sirve a los personajes para ocultar su identidad con ropajes humildes cuando están en peligro: así, por ejemplo, cuando Demetrio, ante el ataque conjunto de Seleuco, Tolomeo, Lisímaco y Pirro, se ve abandonado por sus soldados, «más como actor que como rey, cambió aquel manto teatral que usaba por uno oscuro y se escabulló sin ser visto» (*Demetr.* 44, 9), o cuando Antonio, por miedo a represalias tras la muerte de César, se disfraza de esclavo para ocultarse de los conjurados hasta retomar más tarde su actividad política (*Ant.* 14, 1); en Antonio, además, esta ocultación puede tener también un fin puramente lúdico, como en el caso, al que ya nos hemos referido, de sus correrías nocturnas con Cleopatra por las calles de Alejandría, disfrazados ambos de sirvientes (*Ant.* 29, 2-3), o como cuando, para darle una sorpresa a su esposa Fulvia, llegó a su casa de noche vestido de esclavo y con la cabeza embozada, presentándose como portador de una carta de Antonio, y cuando lo hicieron pasar para entregarle la carta a Fulvia y ésta comenzó a leerla, él la abrazó y se dio a conocer (10, 7-9). Por otro lado, los biografiados se sirven también del cambio de atuendo para despertar la admiración o la compasión en los demás: así ocurre con Demetrio, como vemos por ejemplo en el pasaje en que Plutarco describe los fastuosos ropajes que éste solía utilizar en la corte de Macedonia: «Verdaderamente —escribe—, Demetrio desplegaba una gran teatralidad en torno a su persona: no eran sólo sus magníficos ropajes y tocados, como los sombreros de doble mitra y los vestidos de púrpura con franjas de oro, sino incluso su calzado, como unas botas hechas de púrpura pura prensada y teñidas en oro» (*Demetr.* 41, 6-8); también Antonio utiliza el cambio de atuendo con esta finalidad: así, por ejemplo, cuando, tras su derrota en Módena, Antonio, desaliñado y con largas barbas, se pone encima un manto oscuro y desastado y se presenta ante las tropas de Lépido para moverlas a pasarse a su bando (*Ant.* 18, 2-4), o también cuando, durante la desastrosa campaña contra los partos, Antonio, para arengar a sus tropas, «pidió un manto oscuro a fin de inspirar mayor compasión», aunque inmediatamente sus amigos se opusieron a ello y lo convencieron de que saliera vestido con la púrpura de general (44, 3).

Un hecho histórico, confirmado por diversas fuentes, como es la identificación de los biografiados con el dios Dioniso⁶, cuyo culto, como es sabido, tenía una

⁶ Vid. al respecto el artículo de F. E. BRENN, "Heroic anti-heroes: ruler cult and divine assimilations in Plutarch's lives of Demetrios and Antonius", en *Teoria e prassi politica nelle opere di Plutarco: Atti del V Convegno Plutarcho*, Nápoles, 1995, pp. 65-81.

estrecha relación con las representaciones teatrales, añade a este par de *Vidas* un rasgo más de teatralidad. En el caso de Demetrio, Plutarco se limita a dejar constancia de su declarada simpatía hacia Dioniso, cuyo carácter, terrible en la guerra y alegre y voluptuoso en la paz, encajaba perfectamente con la idiosincrasia del macedonio (cf. *Demetr.* 2, 3), lo que más tarde llevaría a que los atenienses propusieran «que cada vez que llegara Demetrio a la ciudad se le recibiera con los honores reservados» a este dios (12, 1). Plutarco, en cambio, dedica mayor espacio a la identificación de Antonio con el dios Dioniso, al que el romano «imitaba en su modo de vida», hasta el punto de que llegó a hacerse llamar, y es un hecho históricamente confirmado por varias inscripciones contemporáneas, “Nuevo Dioniso” (*Ant.* 60, 4-5). Especialmente relevante a este respecto es el pasaje en que Plutarco refiere el primer encuentro, junto a la ciudad de Tarso, entre Antonio y Cleopatra, donde se identifica también a la reina egipcia con Afrodita (26, 5: «Por todas partes se extendió el rumor de que Afrodita con su cortejo venía a encontrarse con Dioniso por el bien de Asia»), y en particular aquél en el que describe la entrada de Antonio en Éfeso: «Lo precedían mujeres vestidas de bacantes y hombres y niños disfrazados de sátiros y panes, y la ciudad estaba llena de hiedras y tirsos y de salterios, caramillos y flautas, mientras lo aclamaban como Dioniso Benefactor y Propicio. Lo cierto es que para muchos lo sería, sin duda, pero para la mayoría era Dioniso Sanguinario y Salvaje, porque arrebatava sus bienes a hombres de buena familia para agrandar con ellos a canallas y aduladores» (24, 4-5). Pero lo que se repite con mayor frecuencia en el caso de Antonio es su vinculación con Heracles, con cuyo linaje pretendía emparentarse el romano aprovechando «una antigua tradición que remontaba a los Heraclidas el linaje de los Antonios, descendientes de Antón, hijo de Heracles»; Antonio estaba convencido de que esta tradición venía confirmada por su aspecto físico, pues, como nos cuenta Plutarco, «su porte distinguido y la noble prestancia de su mentón, su frente ancha y su nariz aguileña parecían darle a su rostro el aspecto viril que tienen las pinturas y esculturas de Heracles», y trataba de confirmarla también con su forma de vestir, «pues siempre que debía dejarse ver ante la gente, se ceñía la túnica al muslo, se colgaba una gran espada y se cubría con un grueso capote» (*Ant.* IV 1-3; véase también LX 5). «Hábil como era en embellecer sus desvergüenzas», Antonio llegará incluso a servirse de esta tradición para defenderse de las acusaciones de inmoralidad que le acarreó entre los romanos su relación adulterina con Cleopatra y el reconocimiento de los hijos tenidos de ésta; así, justifica sin ningún recato estos hechos basándose en la mítica fama de semental de Heracles, el pretendido progenitor de su estirpe, «que no limitó su descendencia a un solo vientre ni se atuvo a las leyes de Solón que obligaban a dar cuenta de los embarazos, sino que dio rienda suelta a la naturaleza y dejó tras de sí las semillas y raíces de muchos linajes» (36, 6-7). En todo caso, no debemos olvidar que la figura del gran héroe griego Heracles había sido llevada en innumerables ocasiones a la escena, tanto cómica como trágica, y, en este sentido, lo que aquí nos

interesa resaltar es que esa vinculación de Antonio con Heracles, de cuya importancia da cuenta, además de los pasajes mencionados, el hecho de que Plutarco se refiera a ella también en la *synkrisis* final de este par de *Vidas*⁷, pudo muy bien servir a Plutarco, según ha sugerido Pelling en su comentario⁸, para teatralizar aún más la figura de Antonio al conectarla sutilmente con el tipo del *miles gloriosus* de la comedia.

Encontramos finalmente una serie de escenas de gran teatralidad, en las que Plutarco plasma sabiamente el dramatismo y la grandiosidad del momento combinándolos con los contenidos propiamente escénicos y, más en general, los referidos al espectáculo y a datos visuales. Así, por ejemplo, cuando describe la entrada de Demetrio en El Pireo, en el año 307 a. C., ante el estupor y confusión de los atenienses, quienes se van reuniendo en los muelles, expectantes ante su llegada, y, tras prometerles éste de manera solemne la libertad y la restitución de la constitución ancestral, prorrumpen en aplausos y aclamaciones (*Demetr.* 8, 5-9, 1). La misma escena se produce unos años más tarde, cuando Demetrio, tras haber sido traicionado por los atenienses, se apodera nuevamente de la ciudad y, «tras ordenar que todos los ciudadanos se reunieran en el teatro, cubrió la escena de hoplitas e hizo que su guardia rodeara el proscenio, y luego bajó él, a la manera de los actores trágicos, desde las galerías superiores, lo que asustó aún más a los atenienses» (34, 4), aunque, después de esta dramática comparecencia, sus palabras conciliadoras despiertan de nuevo aplausos y gritos de agradecimiento entre los ciudadanos. Recordemos también la narración de la tensa espera de Antígono el Tuerto, el padre de Demetrio, antes de recibir la noticia de la victoria de su hijo en Chipre, una escena en la que Plutarco demuestra su pericia en la estructuración del relato y el manejo de los tiempos y los personajes para lograr que el *suspense* se mantenga hasta el último momento (*Demetr.* 17, 2-6), o también su detallada descripción de la espectacular ceremonia de donación organizada por Antonio en Alejandría, interpretada por los romanos, según Plutarco, como «una manifestación teatral y arrogante» de la hostilidad de Antonio hacia sus compatriotas (*Ant.* 54, 5-9). Junto a estas escenas, hallamos aún otras de carácter verdaderamente dramático, tanto por el *pathos* trágico que transmiten como por su contenido típicamente escénico y propio del teatro. Destacan aquí, cómo no, las dramáticas escenas finales de la muerte de Antonio, agonizando en brazos de Cleopatra —«Quienes estuvieron presentes dicen que nunca hubo espectáculo más digno de compasión» (*Ant.* 77, 3), asegura Plutarco— y el amargo y largo lamento posterior de Cleopatra sobre su tumba (76-77 y 84), o tam-

⁷ *Ant.* 90, 4. «A Antonio, en cambio, igual que en las pinturas vemos a Ónfale quitarle su maza a Heracles y despojarlo de su piel de león, así muchas veces Cleopatra, desarmándolo y hechizándolo, lo convenció de que dejara escapar de sus manos grandes empresas y expediciones necesarias para irse a holgazanear y divertirse con ella a las costas de Canobo y Tafosiris».

⁸ C. B. R. PELLING, *Life of Antony*, Cambridge, 1988, pp. 123 ss.

bién la melodramática descripción de los funerales de Demetrio (*Demetr.* 53), cuyo cortejo fúnebre desencadena un verdadero derroche de pompa «teatral y trágica».

Que Plutarco compuso conscientemente un par de vidas “teatrales” o “trágicas” queda claro, de hecho, con sólo leer la frase que cierra la biografía de Demetrio y da paso a la de Antonio, en la que, con el recurso al lenguaje figurado de la tragedia, el Queronense identifica de manera comprensiva las vidas de estos personajes con una “acción escénica”, un δράμα («Una vez representado el drama del macedonio, es hora ya de introducir el del romano»: *Demetr.* 53, 10). Pero esta frase es sólo, como hemos visto, una metáfora más que remite a toda la serie de descripciones, alusiones y formas expresivas análogas con las que Plutarco puebla las dos biografías y que le sirven también, y con esto enlazamos con lo que decíamos al principio de este trabajo, para subrayar la negatividad de sus personajes. En efecto, Plutarco, como buen platónico, no podía dejar de asumir la tesis platónica de la tragedia como “imitación” de la verdad, una imitación que tiene como fin el engaño del auditorio y como vehículo de este engaño la acción de determinados efectos sobre el componente irracional del alma. De ahí que, en Plutarco, el vocabulario de lo trágico y lo teatral tenga con frecuencia implicaciones negativas, asociándose contextualmente a lo falso, lo engañoso, lo pretencioso. Así, este significado de la teatralidad en el plano ético, que en última instancia es un aspecto más del platonismo de Plutarco, le sirve a nuestro autor para subrayar la mala conducta, la vileza de Demetrio y Antonio, creando un contexto metafórico (la metáfora del actor que recita o imita un papel, que se presenta como en realidad no es) en el que encajan perfectamente los continuos cambios de fortuna y el paulatino declive moral de estos personajes.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREI, O.,
- *Plutarco, Vite parallele: Demetrio-Antonio*, intr., trad. e note di O. Andrei e R. Scuderi, Milán, 1989.
- BRAUND, D.,
- “Dionysiac Tragedy in Plutarch, *Crassus*”, *CQ*, 43 (1993) 468-474.
- CANDA MORÓN, J. M.,
- “La *Vida de Demetrio* como biografía negativa”, en J. G. Montes Cala, M. Sánchez Ortiz y R. J. Gallé Cejudo, *Plutarco, Dioniso y el vino*, Madrid, 1999.
- DE LACY, Ph.,
- “Biography and Tragedy in Plutarch”, *AJPh*, 73 (1952) 159-171.
- DI GREGORIO, L.,
- “Plutarco e la tragedia greca”, *Prometheus*, 2 (1976) 151-174.
- DUFF, T.,
- “Plato, Tragedy, the Ideal Reader and Plutarch’s «Demetrius and Antony»”, *Hermes*, 132 (2004) 271-291.
- KEAVENEY, A.,
- “The Tragedy of Caius Gracchus: Ancient Melodrama or Modern Farce?”, *Klio*, 85 (2003) 322-333.

KEITEL, E.,

- "Plutarch's Tragedy Tyrants: Galba and Otho", *PLLS*, 8 (1995) 275-288.

MASTROCINQUE, A.,

- "*Demetrios tragodoumenos*", *Athenaeum*, 3-4 (1979) 260-276.

SWAIN, S.,

- "Novel and Pantomime in Plutarch's Antony", *Hermes*, 120 (1992) 76-82.

(Página deixada propositadamente em branco)

ISBN 972-989-8074-74-73-7



9 789898 074737