

Cratino: comedia y política en el siglo V

Si aceptamos la clasificación generacional de los poetas cómicos que presenta Ehrenberg¹ en su famoso estudio sobre la sociología de la comedia antigua, de las tres generaciones por él distinguidas, Cratino, junto con Crates, Quiónides, Magnes, Ecfántides, Calias y Teleclides, pertenece a la primera; ahora bien, de acuerdo con la cronología de Katherine Lever,² cabe distinguir entre comedia arcaica y comedia antigua —y, luego, la media y la nueva, claro está—, señalando además para la arcaica dos etapas: *a)* del 600 al 530, en la que se sitúa el nombre casi mítico de Susarión y la más primitiva farsa dórica, y *b)* del 530 al 470, etapa algo mejor conocida y representada por Epicarmo, de cuya influencia en la formación y origen de la comedia ática se han ocupado todos los estudiosos del género, pero que no es aquí el momento de analizar. La comedia antigua, por su parte, abarca desde el 487 hasta el 430.

De hecho, y prescindiendo de mayores y mejores aproximaciones cronológicas, la comedia no obtuvo un reconocimiento oficial y su financiación a cargo del Estado hasta el año 487-486, en que por vez primera los atenienses dieron una provisión administrativa a fin de que la comedia tuviese una inclusión regular en las Dionisiacas urbanas —fecha que, como acertadamente subraya Thomson,³ coincide con el momento en que Temístocles, líder de los demócratas radicales, estaba en la cima de su poder— y, hacia el 445 (Thomson⁴ cree que es el 442), hicieron lo mismo para las Leneas.

Sin embargo, y ésta es la primera constatación, penosa ciertamente, para quien se aproxima a la historia de la comedia griega, si Susarión roza los límites de lo mítico, si Epicarmo y la farsa dórica son poco más que especulaciones eruditas, los primeros representantes de la comedia antigua, antes citados, salvo en el caso de Cratino, no pasan de ser un nombre. En un reciente trabajo, Dover⁵ ha precisado que de la lista de los poetas cómicos puesta por el orden de sus primeras victorias en las Dionisiacas urbanas, el nombre de Cratino es el doceavo y que de los once anteriores sólo se leen *catorce letras*; las fuentes literarias, por otro lado, nos aportan únicamente cinco nombres y estos cinco nombres cubren tan sólo catorce títulos y dieciocho citas. Pero no acaban aquí las dificultades, ya que entre Cratino y Aristófanes (el veintidós de la lista) pocas son las obras que, con seguridad, podemos fechar antes del 440 e incluso del 430 —véase la cronología de Geissler—,⁶ por lo que se entiende que Dover afirme que nuestras evidencias sobre los primeros cuarenta años de la comedia ática son negligibles.

Ahora bien, si en líneas generales lo que se ha venido diciendo es cierto,

1. V. EHRENBURG: *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica antica*, Florencia 1957, pp. 21 ss.

2. K. LEVER: *The Art of Greek Comedy*, Londres 1956, pp. 1-87.

3. G. THOMSON, *Aeschylus and Athens*, Londres 1941, p. 225.

4. Cf. *Ibidem*.

5. K. J. DOVER, *Aristophanic Comedy*, Londres 1972, pp. 211-212.

6. P. GEISSLER, *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlín 1925.

no lo es menos que, con respecto a Cratino como mínimo, es posible —lo demuestra la ya abundante bibliografía—⁷ y debe intentarse una cierta síntesis, todo lo hipotética que se quiera, ya que el estado fragmentario de sus obras no permite sentar dogmas, pero no por ello menos necesaria y útil, a fin de comprender mejor el fenómeno literario de la comedia antigua en Atenas y para, sin quitarle ningún mérito a Aristófanes, precisar al máximo lo que ya sus predecesores, por decirlo de algún modo, habían inventado y le legaron.

Siguiendo a Edmonds⁸ en su edición de los fragmentos de la comedia ática y tras estudiar atentamente todas las referencias⁹ allí consignadas, que han sido discutidas por Körte en su artículo de la *RE*,¹⁰ Norwood,¹¹ Pieters¹² y Schwarze,¹³ entre otros, podemos dejar como esbozo biográfico que Cratino nació hacia el 495 —fecha propuesta por Pieters y que estimamos más verosímil que la de 520 propuesta por Meineke¹⁴ o el 485 de Körte, dado que Eusebio sitúa su *floruit* en 454-453— y su muerte ocurrió probablemente hacia el 421. Era ateniense, de la tribu Eneida o Enea, su padre se llamaba Calimedes, fue aficionado a la bebida y se entregó a la homosexualidad; de su larga vida, 77 años, da cuenta Luciano;¹⁵ gozó de amplia fama entre sus conciudadanos y logró el aplauso del público que repetía gustoso sus canciones; al envejecer parece que perdió en parte este favor popular, aunque el éxito de su *Botella* poco antes de morir desmiente el ataque de Aristófanes en *Caballeros*¹⁶ —compensado por su elogio en *Ranas*—;¹⁷ su éxito perduró a lo largo de la antigüedad ya que era lectura preferida de Alejandro Magno y tanto Horacio como Quintiliano le igualaron a Eupolis y Aristófanes.¹⁸

El comienzo de su creación debe colocarse hacia los años cincuenta del siglo v: el nombre del poeta aparece en la lista de los vencedores de las Dionisiacas urbanas¹⁹ dos puestos detrás de Eufronio, el vencedor del año 458, en consecuencia su primera victoria fue alcanzada lo más pronto en el 456. Carecemos por completo de datos sobre su posición social, educación e ideología, si bien de su obra es posible, creemos, extraer algunas informaciones relativas a su adscripción político-social. Tampoco podemos decir qué círculos frecuentaba o cuáles eran sus amigos, la tradición, una vez más, es parca en informaciones.

En cuanto a su obra, los testimonios antiguos le atribuyen veintiuna piezas

7. De hecho, salvo la monografía de J. Th. M. F. PIETERS, *Cratinus. Bijdrage tot de geschiedenis der vroeg-attische comédie*, Diss. Amsterdam Dissertationes Inaugurales Batavae ad res antiquas pertinentes, Leiden Brill 1946, no existen trabajos de síntesis sobre Cratino, sí, en cambio, numerosos artículos sobre alguna comedia en particular o relativos a cuestiones de crítica textual, como se verá en la bibliografía que iremos citando.

8. J. M. EDMONDS, *The fragments of Attic Comedy (FAC)*, vol. I, Leiden 1957.

9. Si bien consideramos innecesaria la reproducción de las citas, repetiremos las referencias: Suda, s.u.; Eusebio; IG 2, 977 Wilhelm; escolios a Aristófanes; Luc., *Macr.* 25; el anónimo autor de *Sobre la comedia*; escolios a Dionisio Tracio; Tzetzes en *Sobre la Comedia e Introducción a Aristófanes*; Arist., *Po.* 1449 a; Ar., *Eq.* 400 ss., 525 ss., *Pax* 700 ss., *Nu.* 295 ss. y *Ra.* 354 ss.; Platon., *Diff. Com.*,

CGF Kaibel 4, 17 y 5, 48 y *Clasificación del estilo*, CGF Kaibel 6; Ath. II, 495 a y 510 e; Focio, s.u.; Horacio, *Sat.* I, 4, 1; Perseo, *Sat.* I, 123 y Quintiliano.

10. Cf. s.u. "Kratinos", *RE* XI, 2, 1922, cols. 1.647 ss.

11. G. NORWOOD, *Greek Comedy*, Londres 1964, pp. 114 ss.

12. Cf. *op. cit.*, pp. 10 ss.

13. J. SCHWARZE, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*, Munich 1971, pp. 5-6.

14. A. MEINEKE, *Fragmenta Comitorum Graecorum (FCG)* I, Berlín 1839, pp. 43 ss.

15. Cf. *Macr.* 25.

16. Cf. vv. 525 ss.

17. Cf. vv. 354 ss.

18. Cf. Horacio, *Sat.* I, 4, 1 ss. y Quintiliano X, 1, 65.

19. Cf. IG II/III, col. I, línea 50.

y nueve victorias, seis en las Dionisiacas y tres en las Leneas —en el 423 con la *Botella* venció el *Connos* de Amipsias y las *Nubes* de Aristófanes y en el 425 con Χεῖμαζόμενοι quedó segundo tras *Acarnienses*, cediendo también el primer lugar a *Caballeros* en el 424 con los *Sátiros*—, pero nosotros conocemos veintiocho títulos y un número bastante elevado de fragmentos, unos cuatrocientos cincuenta, adscribibles a una veintena de obras. Entre estos fragmentos cabe destacar los papiráceos, con la hipótesis del *Dionisalejandro* y pasajes de *Plutoi* de los que hablaremos más adelante.

Partiendo del principio de que poco más que conjeturas plausibles es lo que puede decirse de la cronología de las comedias de Cratino vamos a intentar, una vez recopilada la bibliografía sobre este autor, presentar una cierta ordenación cronológica de sus obras en dos periodos, primera época hasta el 431 y desde este año hasta la *Botella*, última obra del comediógrafo. En general, y atendiendo a los filólogos de nuestro siglo, no son muy grandes las diferencias en la cronología propuesta, si bien hay algunas piezas especialmente conflictivas como los *Plutoi*, los *Odiseos* o la *Némesis*, a las que dedicaremos una mención especial.

En la primera etapa, hasta el año 431, encontramos al principio una serie de obras que Edmonds y Geissler sitúan, ambiguamente, entre 453 y 431: *Didascalias*, los *Dionisos*, los *Ideos* y *Trofonio*, si bien Edmonds en la relación que incluye al final del primer tomo de sus fragmentos indica que *Didascalias* es la primera comedia fechable, pero no aduce ninguna razón. El propio Edmonds sitúa *Busiris* en el 450; los *Arquílocos*, por la alusión a la muerte de Cimón acaecida en 450, sería, según criterio general, del 449. Entre el 447 y el 442 varía la cronología de las *Fugitivas*, quedando *Tracias* en el 443-442. En la década del 440 al 430 vendrían, por este orden: *Quirones*, *Leyes*, *Omnividentes*, *Pylea*, *Cleobulinas* y *Laconios*. Del mismo 430 y coincidiendo con el inicio de la segunda etapa, son *Pastores*, *Eunidas*, *Malthakói* y *Dionisalejandro* (para el que Pieters postula el 429 y Flickinger,²⁰ erróneamente, el 445); entre el 428 y el 425, *Serifios* y *Estaciones*; en 425 se representó Χεῖμαζόμενοι y *Delias* y *Sátiros* en el 424, cerrándose su producción con la *Botella* del 423.

La cronología de los *Plutoi* oscila entre el 442 (Schwarze), 439-437 (Geissler), la alta, y 436 (Edmonds, Pieters, Goossens)²¹ y 431-430 (Körte, mientras Mazon²² la sitúa entre 437 y 430), la baja. Nos inclinamos por el 436, ya que la mención de Hagnón, general el 440 y fundador de Anfípolis el 437, apoya tal fecha; asimismo, con Goossens, creemos que no era representable, dado el nivel de crítica, entre el 439 y el 437,²³ lo cual unido a una relación de Ateneo,²⁴ en la que *Plutoi* es la primera de una serie que está fechada a partir del 435, da como única fecha las Dionisiacas del año 436.

El caso de los *Odiseos* pasa de una indeterminación absoluta en Schwarze (455-435) a una concreción en Edmonds (438-437 o anterior al 451) y Geissler (439-437). La hipótesis de Geissler viene avalada por Platonio, quien en su *Clasificación de las comedias*, califica esta obra de μέση y carente de ataques

20. R. F. FLICKINGER, "Certain numerals in the Greek Dramatic Hypotheses", *CPh*, 5, 1910, pp. 1 ss.

21. R. GOOSSENS, "Les *Ploutoi* de Cratino", *REA*, 1935, pp. 405-434.

22. P. MAZON, "Les nouveaux fragments de Cratino", *Mélanges Bidez*, 1934,² pp. 603 siguientes.

23. Años durante los cuales estuvo vigente el decreto de Moríquides, cuya finalidad era prohibir el χαμφοδεῖν en el sentido de la sátira personal e injuria. Cf. G. NORWOOD, *op. cit.*, pp. 26-29 y L. GIL, *La censura en el mundo antiguo*, Madrid 1961, p. 57.

24. Ath. VI, 268 e.

personales dirigiendo, en cambio, su sátira a la *Odisea* homérica;²⁵ de ahí infiere Geissler que fue representada entre 439-437, años de vigencia del decreto de Moríquides. Sin embargo, nos parece válida la objeción de Edmonds a partir del fr. 149, en el que un diálogo Penélope-Odisseo puede sugerir la idea de que él es un gran personaje exiliado. Según identifiquemos tal personaje como Tucídides, hijo de Melesias (exiliado el 444-443), como Fidias (exiliado el 438-437) o como Cimón, la fecha variará (más adelante se insiste en esta cuestión), pero carecemos de datos suficientes para establecer con seguridad tal precisión. Por su lado, la cronología alta de Schwarze no ofrece una cimentación especial.

Con la *Némesis* el problema es aún más irresoluble ya que los datos que se barajan resultan notablemente aleatorios. Hay dos cronologías muy dispares: la alta, postulada por Schmid²⁶ y Oellacher²⁷ entre 455-450 (el primero llega a afirmar que fue su primera victoria?) y la baja, entre 431-429 (esta última fecha es la de Edmonds y Schwarze, la tradicional según Goossens,²⁸ quien con Pieters y Godolphin,²⁹ prefiere el 431). Sin entrar en el detalle de la discusión, digamos que el escolio a Aristófanes, *Aves* 521, debe rechazarse por pretender que *Némesis* es posterior a tal obra, es decir al 414, y que la cronología alta es inaceptable ya que las alusiones a Pericles obligan a rebajar la fecha.

Tenemos, pues, que antes del inicio de la guerra, nuestro autor había representado dieciséis obras y que durante la contienda fueron once las que obtuvieron un coro. De esta apretada síntesis se desprende que la vida de Cratino se desarrolla a lo largo del siglo v hasta el año 420 y que el período que va desde la mitad del siglo hasta su muerte es el de su principal creación literaria. Sin lugar a dudas, estas fechas coincidentes, por un lado, con el momento de máxima euforia y pleno auge de la llamada democracia ateniense y de Pericles como su líder reconocido y discutido a un tiempo y, por otro, con el inicio de la guerra que iba a enfrentar, hasta la capitulación de Atenas, a todos los griegos, estas fechas, decíamos, no son ni podían ser ajenas a la obra del comediógrafo.

Se ha dicho repetidamente y, creemos, es cierto, que la historia de la comedia en el siglo v es la historia de Atenas y esta historia es, en esencia, la creciente intensidad de conflictos —algunos nuevos y otros viejos— entre encarnizados oponentes sin esperanza ni posibilidad de reconciliación. La afirmación, tan aséptica, es perfectamente suscribible por cualquier lector, pero también se ha sustentado, y aquí empezaría el litigio, que la comedia sólo pretende divertir y que en su trama no existen ni subyacen prejuicios ideológicos, posturas de partido o propósitos políticos de un color determinado. Paradójicamente y al mismo tiempo, nos encontramos con que una de las calificaciones más divulgadas y asumidas sobre la comedia antigua es precisamente la de comedia política. El contrasentido es notable y no menos dignos de mención son los equilibrios semánticos con que diversos estudiosos han tratado de solventar este problema. Da la impresión, diríamos, de que se intenta mixtificar un elemento real del género bajo inconfesables prejuicios ético-literarios, como si el hecho de que la política, o una determinada ideología política, en el seno de la literatura, desluciera o empequeñciera la importancia literaria del género. No cree-

25. Platon., *Diff. Com.*, CGF Kaibel, 4, 17.

26. W. SCHMID, en Schmid-Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur* I, 4, Munich 1929, pp. 67-89.

27. H. OELLACHER, "Zur Chronologie der

altattischen Komödie", *WS*, 38, 1916, pp. 81 ss.

28. Cf. *op. cit.*, p. 416 y reseña al libro de Pieters, *AC*, 1946, pp. 324-329.

29. F. R. B. GODOLPHIN, "The *Nemesis* of Cratinus", *CPh*, 1931, pp. 423-426.

mos, tampoco, que la comedia griega o cualquier otro fenómeno cultural, literario o no, sea explicable sólo en función de la política o de la sociología, como ciertas corrientes interpretativas han querido postular, pero, una vez más, debe irse por una senda intermedia y negarle a la comedia su indiscutible papel político, es más de abierta y desenfadada, casi obscena, crítica sociopolítica desde un prisma conservador, es ignorar una de sus características fundamentales.

A lo largo de la elaboración de este artículo nos hemos preguntado reiteradamente por las posibles causas que llevaron a los poetas cómicos, en sentido inverso a los trágicos —al menos, Esquilo y más aún Eurípides—, a seguir la vía conservadora, reaccionaria no sólo políticamente sino en un sentido más amplio de reacción frente a toda innovación religiosa, musical, literaria, social o política. No deja de resultar sorprendente que un género cuyos orígenes son claramente populares, si bien imbricados en unos rituales religiosos, y cuya dignificación literaria se produjo en la época de progresivo afianzamiento de la democracia, acabara convirtiéndose en un órgano de propaganda, tal vez el más poderoso, en gran medida contrario al mismo régimen democrático. El desconocimiento, ya indicado, de los primeros autores y del contenido de sus obras hasta cincuenta años después de la existencia del género, impiden ciertamente llegar a conclusiones. A guisa de hipótesis cabría pensar en una progresiva radicalización de las posturas antagónicas que a lo largo del siglo V agitaron Atenas: la reforma del Areópago en 462, que costó el asesinato de su promotor Efilates; la guerra sámica y el decreto de censura teatral de Moríquides en el 439; la política imperialista de Atenas y la rivalidad con Esparta que acabaría en las Guerras del Peloponeso, son otros tantos hitos significativos de una situación conflictiva y en permanente ebullición. Tal vez, esta radicalización creciente, no deseada ni esperada posiblemente por quienes en tiempos de Clístenes o de Temístocles apoyaron unas ciertas medidas democratizadoras, llevó a estos mismos personajes o a sus hijos y seguidores políticos a plantear la necesidad de un freno, de una moderación y, por ello, a utilizar la comedia en sus orígenes, insistimos en la hipótesis, democrática, como plataforma de la reacción. Esta hipótesis incomprobada y, posiblemente, improbable ayudaría a explicar, simplificando mucho, la polarización de que ha hablado en sus clases el profesor Alsina entre una tragedia democrática y una comedia aristocrática, ya que la mayor tradición de la tragedia, por una parte, y la gravedad inherente a sus temas, por otra, impedían, podemos pensar, su utilización para cuestiones más directamente políticas y de una muy superior inmediatez y actualidad; la invectiva y las pullas que están en el origen de la comedia facilitaban, por el contrario, este tipo de reconversión.

Volviendo, pues, a Cratino, primer representante algo conocido de esta comedia política y reaccionaria, en el sentido amplio ya explicitado, intentaremos ejemplificar a través de fragmentos y testimonios literarios su adscripción abierta y clara a tal postura y sin que ello entrañe, a nuestro criterio, ningún demérito, sino simplemente una constatación lo menos subjetiva posible.

Si nos atenemos a la caracterización que de la comedia antigua nos ha legado la tradición, veremos que Platonio³⁰ afirma que el objetivo de la comedia antigua era satirizar a los demagogos, a los jueces y a los estrategas. Más adelante añade que los argumentos consistían en la censura a los estrategas y jueces deshonestos, a los que se enriquecían injustamente y habían adoptado un género de vida

30. Platon., *Diff. Com.*, CGF Kaibel, p. 4, 17 y p. 5, 48.

perverso. La media, en cambio, sustituyó tales temas por los ataques a las fabulaciones de los poetas, pues tal género de sátira, contra Homero o cualquier trágico, no comportaba rendición de cuentas; tales obras se pueden hallar también en la comedia antigua, representadas más tarde en tiempos de predominio oligárquico. Los *Odiseos* de Cratino —seguimos citando a Platonio— no censuran a nadie, simplemente satirizan la *Odisea* de Homero. Y si éste es el objetivo del género, Cratino, en palabras textuales, “el poeta de la comedia antigua”, como es de esperar en los imitadores de Arquíloco, es áspero en sus injurias, no ataca como Aristófanes buscando la gracia en sus pullas anulando así la vulgaridad de sus censuras, sino que de acuerdo con el proverbio coloca sus insultos sobre la cabeza desnuda de quienes han cometido un fallo y les agobia incluso en la retirada. Ahora bien, a pesar de su sagacidad para atacar y disponer sus dramas, en el desarrollo y prosecución de los argumentos no completa con igual consecuencia sus obras. Y, para Tzetzes,³¹ Cratino fue el primero en fijar en tres los personajes de la comedia, consolidando así su difusa estructura y añadió la utilidad a la gracia de la comedia, acusando a los malhechores, azotándolos públicamente en la comedia; sin embargo, no se libró del primitivismo del género ni, en parte, de su difusa estructura. Por último, el anónimo autor de *Sobre la comedia*³² nos dirá de él que llegó a ser un grandísimo poeta, ποιητικώτατος y que organizó sus obras siguiendo el modelo esquileo (κατασκευάζων εἰς τὸν Αἰσχύλου χαρακτήρα).

En alguna medida aquí se han tenido en cuenta dos elementos distintos y que conviene diferenciar: por una parte, el tema o contenido argumental de la obra cratinea y, por otra, juicios de valor estético o estilístico, así como precisiones respecto a la estructura formal del género. Con ser ambos aspectos muy importantes, vamos a centrarnos fundamentalmente en el primero ya que si aún en éste es movedizo el terreno, en la medida en que no conservamos ninguna obra entera, las precisiones formales resultan todavía mucho más indeterminables. Sin que constituya una argumentación decisiva parece, como mínimo, prudente dado el nivel de nuestros conocimientos atenernos a la confesión de ignorancia de Aristóteles en su *Poética* 1449 a, cuando reconoce que nadie sabe quién le dio a la comedia sus personajes, sus prólogos, el número de actores y tantas otras cuestiones formales: τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἐγνόηται.

De hecho, debido a la escasez y brevedad de nuestros restos resulta muy aventurada la descripción de la trama argumental de las piezas cratineas y, en alguna de ellas, sólo el título es lo seguro: *Didascalias*, *Dionisos*, *Incendiarrios* o *Ideos*, *Cleobulinas*, *Laconios*, *Sátiros*, *Trofonio*, *Χεῖμαζόμενοι*, *Estaciones*. No obstante, el descubrimiento de la hipótesis del *Dionisalejandro*, publicada por Grenfell y Hunt³³ en los Papiros de Oxirrinco, los papiros de los *Plutoi*, publicados por Norsa-Vitelli³⁴ y estudiados por Goossens³⁵ y Mazon,³⁶ entre otros, y el análisis pormenorizado de los fragmentos antiguos, tanto de estas comedias como de otras, permite, siempre en una cierta vía de hipótesis, formular la

31. Tz., *Proll. Com.*, CGF Kaibel, p. 18.

32. Cf. CGF Kaibel, p. 7.

33. B. P. GRENFELL-A. S. HUNT, “Argument of Cratinus”, *Ox. Pap.* IV, 1904, pp. 69 ss.

34. M. NORSA-G. VITELLI, “Frammenti dei Πλοῦτοι di Cratino in papiri della società Italiana”, *BSAA*, 29, 1934, pp. 249 ss.

35. R. GOOSSENS, “Les *Ploutoi* de Cratinos”, *REA*, 1935, pp. 405-434 y “Nouvelles recherches sur les *Ploutoi* de Cratinos”, *CE*, XVII, 1942, pp. 127-132.

36. P. MAZON, “Les nouveaux fragments de Cratinos”, *Mélanges Bidez*, 1934,³ pp. 603 y siguientes.

existencia en nuestro comediógrafo de una serie de temas recurrentes y su vinculación innegable con una muy determinada postura ideológico-política. Y estos temas recurrentes son: la referencia a la Edad de Oro y al tiempo pasado ("todo tiempo pasado fue mejor..."); Solón y Dracón como los mejores legisladores y los auténticos padres de la democracia, en su tiempo desvirtuada por los radicales; y un cierto espejismo espartano;³⁷ crítica a innovaciones, sean éstas religiosas (*Tracias* y el culto a la diosa Bendis; *Pastores* y Adonis; *Delias* e Isis?), intelectuales (*Eunidas*, *Omnividentes*) o sociales. En este punto tenemos precisamente uno de los *leit-motivs* más claros de Cratino: el ataque a los nuevos ricos, a la vida muelle y desocupada de una juventud que ha perdido la conciencia del valor de las esencias patrias y su refugio en el pasado, en la nobleza y la riqueza añejas. De alguna manera puede afirmarse que tales ideas se van repitiendo en los pasajes conocidos, sea de un modo directo, sea a través de alusiones más o menos veladas. Y, a partir de esta postura, nada tiene de extraño que en la galería de *komodoumenoi* aparezcan personajes representativos, actuales o no, de estos dos polos de referencia: Cimón, Sófocles, Solón a quienes elogiará y Pericles, Aspasia, Acestor, Filocles, Gnesipo (estos tres últimos, poetas trágicos), Hipón y los sofistas, algunos miembros del círculo de Pericles como Hagnón o Lampón, y sus sucesores, en especial Cleón, que serán el objeto de sus burlas, censuras y admoniciones.

Sin perjuicio de que podamos hacer algunas calas en otros pasajes y obras, centraremos la ilustración de las características que acabamos de apuntar en aquellos textos que, por ser mejor conocidos y más amplios, nos permitan además obtener una visión de conjunto de la pieza. El caso de *Dionisalejandro* es, sin duda, el más adecuado. De la lectura de la hipótesis papiréa,³⁸ se desprenden

37. Cf. F. OLLIER, *Le mirage spartiate*, París 1933.

38. Reproduzco el texto de la edición de

Schwarze citada, añadiendo en notas algunas conjeturas y correcciones de otros filólogos:

Col. A

-
.....
.....
5[ρ[.]ισιν ο Ερμ(η)ς
]εται κ(αι) ουτοι
μ(εν) πρ(ος) τους θεατας
τινα πυων ποιη()
διαλεγονται κ(αι)
10 παραφανεντα τον
Διονυσον επισχιω(πτουσι) (και)
χλευαζουσι(ν) ο δ(ε) πα
ραγενομενων αυτωι
παρα μεν [Ηρας] τυραννιδος(ς)
15 ακινητου πα[ρ]α δ Αθηνας
ευτυχι(ας) κ(α)τ(α) πολεμο(ν) της
δ Αφροδι(της) καλλιστο(ν) τε κ(αι)
επεραστον αυτον υπαρ
χειν κρινει ταυτην νικαν
20 μ(ε)τ(α) δε ταυ(τα) πλευσας εις
Λακεδαίμο(ν)ς (και) την Ελενην
εξαγαγων επανερχετ(αι)
εις την Ιδην ακου(σας) δ(ε) με
τ ολιγον τους Αχαιους πυρ
25 [πολ]ειν την χω(ραν)φ[

Col. B

- Λιονυσ[α]λεξανδρος
ἦ
Κρατ[ε]ινου
τον Αλεξαν[δ(ρον) κ(αι) την μ(εν) Ελενη(ν)
30 εις ταλαρον ωσ[ε]ρ.
κρυψας εαυτον δ εις κριο(ν)
μ(ε)τ(α)σχευσασας υπομενει
το μελλον παραγενο
μενος δ Αλεξανδ(ρος) κ(αι) φωρα
35 σας εκατερο(ν) αγειν επι τας
ναυς πρ(ο)σταττει ως παραδωτων
τους Αχαιοι(ς) οκνουσης δε της
Ελενη(ς) ταυτην μ(εν) οικτειρας
ως γυναιχ εξων επικατεχει(ει)
40 τον δ(ε) Διονυ(σον) ως παραδοθη
σμενο(ν) αποστειλει συν
ακολουθ(ουσι) δ οι σατυ(ροι) παρακαλουν
τες τεκ(αι) ουκ αν προδωσειν
αυτον φασκοντες; χωμω
45 δειται δ εν τω δραματι Πε
ρικλης μαλα πιθανως δι
εμφασεως ως επαχειοχως
τους Αθηναιοις τον πολεμον

bastantes aclaraciones sobre la trama, pero también algunos problemas. No podemos entrar aquí en la discusión papirácea ni paleográfica del texto propuesto, pero sí queríamos señalar los puntos conflictivos y el esquema argumental.

Nuestro resumen, muy maltrecho en las primeras líneas de la columna A del papiro, se inicia con la referencia a la parábasis, en la que el autor se dirige a los espectadores con un giro *τινα περί τῶν ποιητῶν διαλέγονται* (Körte)³⁹ o *τινα περί τῶν οἰῶν ποιήσεως διαλέγονται* (Rutherford,⁴⁰ Thieme,⁴¹ Pieters,⁴²) giro que aparece repetidamente en las hipótesis de varias obras de Aristófanes, así *Acarnienses*: *ὁ χορός... πρὸς τοὺς θεατὰς διαλέγονται περί τῆς τοῦ ποιητοῦ ἀρετῆς*, o en *Caballeros*: *οἱ ἴππεις περί τε τοῦ ποιητοῦ τινα... πρὸς τοὺς πολίτας... διαλέγονται*, o *Paz*: *ὁ μὲν χορός περί τῆς τοῦ ποιητοῦ τέχνης πρὸς τοὺς θεατὰς διαλέγεται*, textos, todos, que apoyan la primera interpretación propuesta, ya que es costumbre de la parábasis aludir a problemas artísticos del poeta contra sus rivales o contra las críticas dirigidas a su obra y no hacer nuevas referencias políticas como quiere Pieters, entendiendo aquí un ataque a la ley sobre ciudadanos legítimos (οἰῶν ποιήσεως = adopción).

Podemos pensar con Edmonds y Norwood,⁴³ amparándonos en la lectura de Hermes en la línea 5 y en la idea de *búsqueda* de Ζητ(εῖ), que este dios era el conductor o guía de las divinidades que iban a ser juzgadas por un mortal. Siguiendo el texto de la columna, podemos deducir los siguientes puntos: 1) Se produce el cambio entre Dioniso y Paris, si bien el motivo de la sustitución no está indicado en la hipótesis. Croiset⁴⁴ se inclina por algo ocasional: ausencia de Paris y de ahí que las diosas encarguen el juicio a Dioniso, asqueadas, además, por la suciedad de la cabaña del joven; Perdrizet⁴⁵ prefiere creer en una huida de Paris por temor ante las diosas y así lo creen también Thieme y Körte, pero no Robert⁴⁶ quien sostiene un acuerdo entre Dioniso y Paris, cediendo éste su lugar a aquél; en todo caso, debemos coincidir con Méautis⁴⁷ en que la sustitución se hace a escondidas de Paris y que sin acuerdo previo Dioniso ocupa su sitio y de ahí el temor del dios ante el regreso del joven, temor injustificable de mediar un pacto, y la entrega del dios a los griegos por parte de Paris sin

3 Ζητ(εῖται) CROISSET: Ζητ(εῖ) EDMONDS || 4 [χελευσας] αὐτὸν μὴ [παιεῖν τὴν κρίσιν KÖRTE || 5 ἀπέρχ]εται GRENFELL-HUNT y KÖRTE || 8 τινα (περί) οἰῶν ποιή (σεως) διαλέγονται conj. RUTHERFORD (probantibus THIEME, PIETERS): τινα περί τῶν ποιητῶν KÖRTE || 12 post παραγενομένων add <τῶν ἐριζουσῶν θεῶν καὶ προτεινομένων> αὐτῶ Blass: π. <τῶν θεῶν μεθ' Ἑρμ(οῦ) καὶ διδομένων> αὐτῶ LUPPE: παραγγελομένων KÖRTE || 17 τῆς δ' Ἀφροδίτης <ὀπισθογομένης αὐτῶ τὴν Ἑλένην τὴν Λάκαιναν καλλίστην οὖσαν πασῶν τῶν γυναικῶν διὰ τὸ κάλλιστον... LUPPE || 25 φεύγει πρὸς GRENFELL-HUNT: φοβεῖται WILAMOWITZ recte ut opinor || 26-27 Διονυ[σ]αλέξανδρος ἢ [Ἰ]δαίος conj. LUPPE: FLICKINGER credebatur ἢ numerum ordinis comod. Cratini expressum || 30 ὡς[περ] χῆρα KÖRTE: τυρὸν GRENFELL-HUNT || 37 ἱκετεοῦσης CROISSET || 47 δι' Ἀσκατίαν VAN LOEUWEN.

El papiro ha sido muy trabajado y puede hallarse una relación bibliográfica completa en C. AUSTIN, *Comicorum graecorum fragmenta in Papyris reperta*, Berlín 1973, p. 35, quien incluye asimismo una edición del papiro con amplio comentario textual.

39. A. KÖRTE, "Die Hypothese zu Kratinos' *Dionysalexandros*", *Hermes*, 39, 1904, pp. 481-498.

40. W. G. RUTHERFORD, "The Date of *Dionysalexander*", *CR*, 18, 1904, p. 440.

41. G. THIEME, *Quaestiones Comicarum ad*

Pericles pertinentium capita tria, Diss., Leipzig 1938, pp. 7-21 y 26-29.

42. Cf. *op. cit.*, pp. 121-130 y 169-171.

43. Cf. *op. cit.*, p. 120.

44. M. CROISSET, "Le *Dionysalexandros* de Cratinos", *REG*, 17, 1904, pp. 297-310.

45. P. PERDRIZET, "Hypothèse sur la première partie du *Dionysalexandros* de Cratinos", *REA*, 7, 1905, pp. 109-115.

46. Cf. *GGA* 180, 1918, pp. 164-168.

47. G. MÉAUTIS, "Le *Dionysalexandros* de Cratinos", *REA*, 36, 1934, pp. 462-466.

mayores problemas; 2) cuando el dios se entera de la llegada de los aqueos: φ[οβείται] τὸν Ἀλέξανδρον, lectura de Wilamowitz,⁴⁸ mejor que la de los editores y otros comentaristas (φεύγει πρὸς τὸν Ἀλέξανδρον) ya que, como señala Méautis y hemos insinuado, tal acción —huir junto a Paris— es incongruente con el desarrollo de la obra: se disfraza, esconde a Helena (¿para qué si está de acuerdo con Paris?). Y si no lo está, como preferimos, lo lógico es que esté asustado, que le tema y no que vaya a refugiarse junto a él.

El curso de los hechos vendría a ser el siguiente: Dioniso recibe el encargo de realizar el juicio y oye las promesas de las diosas al juez, en las que Cratino no sigue las razones tradicionales: τυραννίς ἀκίνητος es una referencia posible a la "tiranía" de Pericles; εὐτυχία κατὰ πόλεμον puede entenderse como la del Peloponeso; κάλλιστόν τε καὶ ἐπεραστόν podría ser para Schwarze la posibilidad de raptar a Helena, lo cual es difícil de admitir ya que Helena no ha sido aún mencionada en la hipótesis, a no ser que aceptemos la integración de Luppe.⁴⁹ No sería descartable una alusión a Aspasia, tan despreciada por la comedia. Dioniso se decide por Afrodita, lo cual dado el mito al que el poeta no podía modificar sustancialmente era inevitable. Luego rapta a Helena, si bien en la hipótesis no se indica el lugar de la escena; cabe pensar en una breve interrupción de la acción (cf. *Acarnienses*, cuando se trae la paz de Esparta) y, tal vez durante la interrupción se desarrollaría una segunda parábasis, que en Aristófanes sirve para referirse, comúnmente, a hechos ajenos a la pieza, razones del poeta, etc. El problema, llegados a este punto, que plantea la figura de Helena ha sido resuelto por los críticos de diversa manera: ya hemos visto que para Luppe, Helena —que no figura en el texto— sería la promesa de Afrodita; Schwarze lo soluciona diciendo que el poeta quería aludir a situaciones contemporáneas y que Pericles-Dioniso traería de Esparta a Helena-la guerra. Con mayor precisión Croiset, Coppola⁵⁰ y Kurz,⁵¹ basándose en el reproche de *Acarnienses* 524 y en un escolio a Platón, *Menexeno* 235 e que recoge un pasaje de Προσπάλλιοι de Eupolis en donde se identifica a Helena con Aspasia, entienden que Cratino quiere sugerir que Pericles ha provocado la guerra por Aspasia (véase más adelante la conjetura de van Leeuwen).

Siguiendo con el argumento, vemos que los aqueos saquean el país troyano —alusión a la invasión espartana del Atica (πυρπολεῖν τὴν χώραν)— y Dioniso al oír que llegan los aqueos tiene miedo de Paris, se disfraza y esconde a Helena. De nada vale el engaño, Paris les descubre, entregando al dios y quedándose con la joven, compadecido de su inocencia. Los sátiros, que formaban sin duda el coro, siguen a su señor para evitar su entrega.

El texto de la hipótesis termina con unas líneas de inapreciable valor ya que en ellas se afirma rotundamente que en la obra κωμωδεῖται... Περικλῆς como causante de la guerra, guerra que sólo puede ser la del Peloponeso. Es aquí donde van Leeuwen⁵² lee en vez de δι' ἐμφάσεως/δι' Ἀσπασίαν, lo cual, si bien ayudaría mucho a reforzar la explicación de Croiset y demás, no parece tan claro desde

48. U. VON WILAMOWITZ, "Egypt Exploration Fund Graeco-Roman Branch: The Oxyrynchos Papyri Part. IV edited by Grenfell and Hunt", GGA 166, 1904, pp. 665-666.

49. W. LUPPE, "Die Hypothesis zu Kratinos 'Dionysalexandros'", *Phil.*, 110, 1966, pp. 169-193. En la p. 179 propone: τῆς Ἀφροδίτης ὑπισχυομένης αὐτῇ τὴν Ἑλένην τὴν

Ἀχαιῶν καλλίστην οὖσαν πασῶν τῶν γυναικῶν διὰ τὸ κάλλιστον κτλ.

50. G. COPPOLA, *Il teatro di Aristofane*, I, Bologna 1936, p. 103.

51. S. KURZ, *Die neuen Fragmente der attischen Alten Komödie*, Diss., Tübinga 1937, p. 112.

52. J. VAN LEEUWEN, "Ad Cratinum", *Mn.*, 32, 1904, p. 446.

la evidencia textual ni desde la sintaxis y, por tanto, nos resistimos a aceptarlo. Ahora bien, si la comedia tenía como centro de sus críticas a Pericles, más concretamente su responsabilidad en el origen de la guerra, no es difícil, y así lo han visto con unanimidad los estudiosos, identificar a Dioniso con Pericles. Tenemos, pues, una obra de tema mítico en principio, pero con una clara y punzante traducción política, traducción que difícilmente puede entenderse como una simple intención cómica y satírica, sino que por su actualidad y por referirse a la causa de una guerra, por fuerza implicaba muchísimo más. No creemos posible, hoy por hoy, afirmar que la vida sentimental del estadista fuera la causa de la guerra en la trama cómica, ni como pretende Pieters que Paris representara al *demos*, pero no dudamos en sostener que hay inequívocas alusiones a la situación bélica: devastamiento del Atica, y a la irresponsabilidad de su causante, Dioniso-Pericles quien, ante los posibles reproches, elude el enfrentamiento bajo un disfraz pueril y cobarde (cf. Tucídides II, 22). Con razón ha visto Méautis en esta obra una contrapartida de la *Helena* euripídea del 412, ya que si Eurípides rehabilita a Helena, Cratino hace lo mismo con Paris: es él quien descubre el causante del enredo y de la guerra y quien lo entrega a los aqueos, si bien, y esto redundante en favor suyo, compadecido (*οἰκτείρας*) de Helena asume la responsabilidad de no entregarla y casarse con ella para evitarle la venganza de Menelao (tal vez, también, para retomar el mito). Es decir, frente a un Dioniso-Pericles cobarde, bobo, sensual, irresponsable, causante efectivo de la guerra, encontramos un Paris piadoso, caballeroso y enérgico. Pero aún hay más, de acuerdo con Wilamowitz, a quien Méautis sin citar apoya, en la entrega de Dioniso a los aqueos puede leerse una alusión a la petición de destierro de Pericles solicitada por los peloponesios antes del inicio de la guerra (Tucídides I, 127) y que el poeta recoge y brinda a sus conciudadanos como argumento a favor del tratado de paz que los diputados atenienses fueron a negociar con Esparta el año 430 (Tucídides II, 59). La inspiración de la obra, en lo que a *realia* corresponde, está descrita por Tucídides en el libro II, 59 ss. Sabemos que en el 429 la situación había cambiado y que Pericles había recobrado el favor del pueblo. Esta afirmación de Méautis puede ser válida, pero también cabe pensar que una cosa es el pueblo y otra Cratino o, si se prefiere, una la lectura de Tucídides y otra la del comediógrafo.

Se ha debatido, asimismo, la expresión ἐν τῷ δράματι que para Moessner⁵³ significa que en la pieza se hacían algunas alusiones a Pericles, mientras que Schwarze opina que la comedia realizaba una total parodia y una constante referencia al estadista. Ehrenberg⁵⁴ se inclina por la parodia de mitos y de divinidad con un fondo político y Alsina,⁵⁵ en la reseña al libro de Schwarze, parece, con ciertas reservas, adherirse a Moessner. La solución no es fácil, pero la lectura de las hipótesis de las obras conservadas de Aristófanes en donde suele igualmente resumirse el alcance de la obra con una exactitud que se puede comprobar, nos anima a pensar que el caso de Cratino sea analógico y, por otro lado, nos resistimos a creer que la parodia fuera sólo ocasional ya que, una vez hecha la identificación, el paralelismo y la ambigüedad —recursos ambos de extrema comicidad— iban a quedar fijados en el espectador a lo largo de toda la representación.

53. O. MOESSNER, *Die Mythologie in der dorischen und attischen Komödie*, Diss., Erlangen 1907, pp. 59-60.

54. Cf. *op. cit.*, p. 63.

55. J. ALSINA, *BIEH*, VI, 1, 1972, pp. 141-142.

En el mismo marco de la parodia mítica se mueve otra pieza de Cratino, *Némesis*, que plantea algunos problemas de cronología (véase más arriba), pero que, a pesar del escolio a *Aves* 521, no puede ser posterior al 414 pues su autor, como dijimos, murió hacia el 420. Tampoco es aceptable la atribución de la comedia a Cratino el joven, como pretendían Meineke y Capps,⁵⁶ una vez vistas las razones de Pieters y Schwarze y la existencia, negada por aquéllos, de parodias míticas en la comedia antigua. De esta obra, mal conocida ciertamente, puede decirse que el autor identifica de nuevo a Pericles con Zeus, identificación que tal vez no fuera un hallazgo personal, pero que le permite montar toda la trama jugando con el "travestissement mythologique", en palabras de Goossens.⁵⁷ Parece que la obra trataba de combinar dos leyendas sobre el nacimiento de Helena: de un lado la versión de que Zeus se unió bajo la forma de un cisne con Némesis, así como la otra versión según la cual Helena era hija de Leda (cf. Eratóstenes, *Cataterismoi* 25 e Higino, *Astron.* VIII, 374). Que Leda aparece en escena empollando el huevo que puso Némesis es evidente al leer el fr. 110.⁵⁸ Sin embargo, no sabemos ni cómo ha organizado el material mítico, ni cómo ha combinado las dos versiones, ni si es suya tal combinación (la versión de Eratóstenes termina con ὡς φησι Κρατῖνος (Κρατίνος, Valckenār) ὁ ποιητής. En cuanto a alusiones políticas no puede llamarse oscura la del fr. 113: μὲν, ὃ Ζεὺς ξένιε καὶ καραϊέ, reproducido por Plutarco en su vida de Pericles precisamente,⁵⁹ cuando nos describe la curiosa dimensión de la cabeza del estadista y la ridiculización de que fue objeto por parte de los poetas cómicos. A Zeus le llamaban Καραϊός los beocios (véase Hesiquio y Focio) tal vez por el nacimiento de Atenea. La identificación no debía quedarse ahí y es fácil, dado el gusto por satirizar a la familia de Pericles, en especial sus relaciones con Aspasia, señalar la identidad de ésta con Leda-Némesis y que el Zeus que intenta con engaños que Tindareo acepte como su hija a Helena es el propio Pericles reclamando la ciudadanía para su hijo bastardo. Esta hipótesis vendría avalada por el ξένιε de la invocación, como ya había apuntado Kock.⁶⁰ Schwarze sugiere que la Helena crecida del huevo "empollado" por la "espartana" Leda era el *psefisma* megarense y con ello una nueva alusión a la responsabilidad de Pericles en el origen de la guerra. Datos todos que perfilan, por un lado, la fecha de su representación hacia el 420 y, por otro, una visión paródico-mítica de la vida familiar y de la actividad política del líder democrático.

Dentro del tema mítico, pero con distintas implicaciones a la pura parodia mítica y personal que acabamos de analizar, nos encontramos con dos comedias, *Plutoi* y *Quirones* que, si bien contienen ataques personales a Pericles, a Aspasia y a personajes del círculo pericleo, en realidad su desarrollo queda inserto en una línea ideológica conservadora, rebotante de añoranzas por los *saturnalia regna* y por el ciclo de Cronos, época áurea y feliz a la que el poeta, para su desgracia, sólo puede trasladarse con la imaginación, pero que, de alguna manera, ve encarnada todavía en la vecina Esparta.

56. E. CAPPs, "The 'Nemesis' of the younger Cratinus", *HSCP*, 15, 1904, pp. 61 ss.

57. R. GOOSENS, "Les 'Ploutoi' de Cratino", *REA*, 37, 1935, p. 416.

58. Fr. 110 EDMONDS:

ΖΕΥΣ? Ἀγῆα, σὸν ἔργον· δεῖ σ' ὄπως εὐσχήμονος
ἀλεκτρόνος μηδὲν διαίσεις τοὺς τρόπους,

ἐπὶ τῶδ' ἐπέζουσ', ὡς ἀν' ἐκλέψεως καλὸν
ἦμῖν τι καὶ θαυμαστὸν ἐκ τοῦδ' ὄρνεον.

59. Plut., *Per.* 3.

60. Th. KOCK, *Comicorum Atticorum Fragmenta* (CAF), Leipzig 1880 ss.

Los *Plutoi* que, como el *Dionisalejandro*, se han enriquecido con los hallazgos papiráceos, habían sido interpretados por Geissler⁶¹ en 1925 como una obra de carácter mítico con exclusión de todo ataque personal. Criterio respetable en función de los fragmentos entonces conocidos, pero que descuidaba la certera intuición de Bergk⁶² en 1838 cuando, comentando el fr. 166 = Ateneo IV, 138 e,⁶³ señalaba el carácter político del elogio a una Esparta idealizada. La publicación en 1933 por Norsa Vitelli,⁶⁴ de nuevos pasajes de la obra obligó a una revisión a fondo de la misma y, si aún hoy no es posible explicar con detalle su argumento, mucho se ha ganado en la caracterización global. El fr. 1 Vitelli que, a pesar de las dudas de Luppe,⁶⁵ pertenece a la párodos del coro, nos muestra a los *Plutoi* como sus constituyentes y dando, además, el nombre a la obra. Los *Plutoi* se presentan como linaje de los Titanes y forman parte, en consecuencia, de la esfera de los *saturnalia regna*. La pieza se sitúa aparentemente en el momento de la lucha entre Cronos y Zeus (entre la generación antigua de políticos —Tucídides hijo de Melesias— y la nueva representada por Pericles, es la lógica equivalencia), que el poeta nos cuenta brevemente (dando, en alguna medida, la razón al anónimo de *Sobre la comedia* cuando lo hace seguidor de Esquilo),⁶⁶ para mencionar inmediatamente después la tiranía de Zeus que, por muy esquílea que sea (Διὸς τυραννίς del *Prometeo* 10) recuerda el τύραννος μέγιστος Zeus = Pericles de *Quirones*, fr. 240. Uno piensa en un dictador popular, un demagogo, cuando lee en la línea siguiente δῆμος δὲ κρατεῖ, donde se asimila el reino de Zeus a una democracia de tipo ateniense.⁶⁷ El v. 22, sin embargo, está corrupto y ha

61. Cf., *op. cit.*, p. 18.

62. Th. BERGK, *Commentationum de reliquis comoediae Atticae antiquae*, Leipzig 1838.

63. Fr. 166 EDMONDS:

ἀρ' ἀληθῶς τοῖς ξένοισιν ἔστιν, ὡς λέγουσ', ἔχει
πᾶσι τοῖς ἔλθοῦσιν ἐν τῇ κοπίδι θοινᾶσθαι καλῶς,
ἐν δὲ ταῖς λέσγαισι φύσσαι προσπεπαταλευμέναι
καταχρέμανται τοῖσι πρῶβευταῖσιν ἀποδάσκειν ὀδᾶξ;

64. M. NORSA-G. VITELLI, "Frammenti dei Ploutoi di Cratino in papiri della società Italiana", *BSAA*, 29, 1934, pp. 249-256. Cf. nota exacta de las distintas ediciones en Austin, *op. cit.*, p. 39.

65. W. LUPPE, "Die Papyrusfragment der 'Ploutoi' des Kratinos", *WZ Halle*, 16, 1967, pp. 57-91. El fr. 1 Vitelli, que corresponde al 162 A de EDMONDS, por el que citamos, es el siguiente:

[KPATINOS ὡς δῆ]

I ποτὲ μὲν κακῶς ὦν, ποτὲ δ' οὐκ ὦν.

XO. ἀλλ' ἀξιότινον [ἀπασι σοφοῖς
ἀποφαινόμενον

τὸ τυχόν στέργει[ν χρῆ σ', ὄνερ, ὅπως

5 μὴ ξυντυχίαισι [βαρυνόμενοι
μενετοί κραταὶ οἶδ'] οὐκ ὦσαν.

KP. καὶ μοι 'ταῦτα μὲν ἀχ[θος τι φέρειν]
τοῦμοῦ τοῦ πρόσθε χ[οροῦ τις ἐφη.

XO. ὦν δ' οὐνεκ' ἐφῆσαμεν, ὦ θεαταί,

10 πούσεσθ' ἤδη·

Τιτᾶνες μὲν γενέαν ἐσμ[εν,
Πλοῦτοι δ' ἐκαλούμεθ' ὅτ'] ἤρχε Κρόνος.
τότε δ' ἦν φωνῆθ' ὅτε παιῖδας ἰσους
κατέπιν' ἀκόνας

15 κλωγμόν. πολυαῖνετος ὕμνος.

A εἶτα δὲ κλέπτεις τὸν Δι' ἀλ[ύξας;

XO. εὖ ἔστω γ', ἦ τὸ μέγιστον πῆ-
μα φέρειν με] δεή[σει ἀλόντα.

A ἀρ' οὐ τὸν Κ[ρόνον ἐκβάλ]λων Ζεὺς

20 ἐξέβαλεν κ]αὶ Τιτᾶνας τοῖς-
δ' ἐνθεῖς π[άν]τας δεσμο[ῖς] ἀλ[ύ]τοις;

XO.

.

.

.

25 δεσμός ἐύλινοσ]

XO. ὡς δὲ τυραννίδος ἀρχή' ἴσ[τι] νέας

Δῆμος δὲ κρατεῖ,
δεῖρ' ἐσῴθημεν πρὸς ὀμαμίμον σ' ὄντ'
αὐτοκασίγνητόν τε παλαιόν

30 ζητοῦντες ὁ, κεί σαθρόν ἤδη [, ζῆ.

τούτων αὐτῆ σ[ι]κῆφις π[ρ]ώτῃ
τάς δ' ἄλλας αὐ] τάχ' ἀκούσῃ.

66. Cf. CGF Kaibel, p. 7: κατασκευάζων
εἰς τὸν Αἰσχύλου χαρακτήρα.

67. Es típico de los oligarcas llamar tiranía

sido muy trabajado, Norsa-Vitelli leían λέλονται y Luppe lo aprueba, Page⁶⁸ στέρεται, Vitelli propone también 'σ[τι Διός] y Edmonds 'σ[τι νεάς]. Si recordamos la identificación de Tucídides II, 65 entre el régimen de Pericles y "el gobierno del primer ciudadano", es decir una especie de tiranía, no parecen demasiado adecuadas las lecturas de λέλονται y στέρεται, máxime, además, en el momento en que Pericles ha conseguido enviar al ostracismo a Tucídides hijo de Melesías y se ha quedado solo en la escena política. Al margen de este detalle, si los Ploutoi pertenecen a la esfera de Cronos (Edad de Oro) y afirman acudir para arreglar los asuntos de su hermano en la lucha contra Zeus parece evidente que han acudido como "conservadores" contra los "radicales": el fin político de la obra se nos aclara, atacar a Pericles y la sociedad que él representa.

Pero la pieza contiene aún otras partes de elevado interés: en el papiro Cumont⁶⁹ estamos ante la escena de un juicio seguido contra un personaje del cual se discute si es un hombre que ha conseguido su riqueza injustamente o si es un ἀρχαιοπλοῦτος, y este hombre es Hagnón, importante figura política de Atenas por cuanto fue estratega en el 440 y fundador de Anfípolis el 437. No podemos precisar formalmente si el coro es el acusador como cree Schwarze o si es el jurado (Kurz) o si el acusador es una sola persona (Luppe), pero el problema de fondo no cambia. En el diálogo se dirime una cuestión nada baladí: la riqueza y su justicia, tema que apasionaba a los atenienses y que, en líneas generales, cuando iba vinculado a hombres públicos solía suscitar sospechas sobre su honestidad (véase el discurso de Lisias, *Sobre los bienes de Aristófanes* o algunas piezas oratorias de Demóstenes). A la acusación de que Hagnón se ha enriquecido injustamente (alusión a posibles beneficios obtenidos de sus cargos públicos), el defensor replica que sus posesiones le vienen de herencia, que es un rico de antaño, que las tiene ἐξ ἀρχῆς, y cuando iba a desarrollar esta idea explicando su fortuna inmobiliaria, el acusador le interrumpe aclarando que su padre, Nicias, era un simple estibador en el Pireo, a sueldo de Pitias, probablemente el líder de los demócratas y próxeno ateniense en Corcira, asesinado el 427 (véase Tucídides III, 70). De ahí que el ἐξ ἀρχῆς sea imposible e irónico a la vez, ya que nos parece acertada la explicación de Goossens, quien ilustra la malévola utilización de este giro que sin artículo, como era facultativo en poesía, podía significar justo lo contrario de lo que el defensor quería decir, a saber, que la riqueza de Hagnón procedía de su magistratura, a expensas públicas. Es decir: ἐκ τῆς ἀρχῆς εἶχειν en uso poético pasa a ἐξ ἀρχῆς εἶχειν, que si bien atestiguado con el valor de "desde siempre", adquiere aquí el que acabamos de exponer.

a la democracia, así Ar., *Eq.* 1111 ss. y Ael., *VH* III, 17 y, viceversa, en el *agón* de las *Supp.* de EURÍPIDES los demócratas confunden la oligarquía con la tiranía.

68. D. L. PAGE, *Greek literary Papyri*, Londres 1942, n. 38.

69. Estudiado por P. MAZON, "De nouveaux fragments de Cratino", *Mélanges Bidez*, 1934, pp. 603-612 y por PRÉAUX & GOOSSENS, "Le Papyrus Cumont (Fragment des *Ploutoi* de Cratino). Transcription nouvelle", *REA*, 37, 1935, pp. 401-404. A GOOSSENS debemos igualmente otros interesantes trabajos sobre esta obra, de los que nos hacemos eco más adelante

y que vamos a reseñar aquí para evitar enojosas repeticiones: "Les 'Ploutoi' de Cratino", *REA*, 37, 1935, pp. 405-434; "Note complémentaire sur un fragment des *Ploutoi* de Cratino", *CE*, 10, 1935, pp. 379-380; "Cratino, *Ploutoi* (PSI, 1212, vers 24)", *CE*, 16, 1941, pp. 106-107; "Une correction au texte des *Ploutoi* de Cratino (PSI, XI, núm. 1212, v. 26)", *CE*, 17, 1943, pp. 131-134; "Nouvelles recherches sur les *Ploutoi* de Cratino", *CE*, 21, 1946, pp. 93-107. También PIETERS y SCHWARZE, en sus monografías ya citadas, dedican sendos capítulos a esta comedia.

No parece irreconciliable unir las dos ideas que hasta ahora hemos analizado: partiendo del mundo mítico, de la edad áurea a la que los miembros del coro pertenecen, los Plutoi vienen a Atenas para socorrer a su hermano de "sangre", que no debe entenderse literalmente (véase el fr. 433) sino como un contemporáneo, un hombre de riqueza tradicional y justa, tal vez representante de la antigua nobleza ática cuya fortuna remontaba a la Edad de Oro (o, al menos, al tiempo de Solón). Posiblemente tal personaje sea Calias el millonario, ὁ λακκόπλουτος, ya que se decía que había encontrado un tesoro enterrado.⁷⁰ En este sentido preconizarán la observancia de un cierto orden de prescripciones morales. Un segundo objetivo, complementario del primero, es el ataque a los nuevos ricos, tema de la obra y razón por la cual los Plutoi van a los tribunales, como acusadores de la abolición del antiguo régimen por obra de Pericles. Los fragmentos 160-166⁷¹ nos describen la Edad de Oro, con mezcla de datos contemporáneos y la ubican en Esparta, tierra clásica de los Χείρωνος ὑποθήκαι que han heredado los bienes de sus antepasados, en tierra sobre todo, sin concurrencia posible de otros nuevos ricos. No insistiremos en lo que de conservador tiene esta vuelta a Esparta como modelo. En Esparta los Plutoi no tendrían, dada la rígida estructura social nada que hacer; son Atenas y la revolución democrática las que han permitido el atesoramiento de injustas riquezas y, por tanto, es exigida su presencia y la imposición de castigos. Por comparación con el *Pluto* de Aristófanes, es postulable que la misión de los Plutoi sea el control del reparto de las riquezas, cuyo patrocinio ostentan y que, hasta el momento, como el dios aristofánico, han tenido bastante descuidado. Pero mientras en *Pluto* los críticos antiguos y modernos ven una cierta desvinculación de la realidad y una notoria ausencia de críticas concretas e individualizadas, la obra de Cratino trasciende el elemento mítico el ámbito de la *Märchenkomödie* de Geissler, para involucrar con nombre y apellido a personas pudientes del círculo pericleo. La comparación inteligente que ha realizado Goossens⁷² entre ambas piezas nos exime de insistir en este punto. Conviene precisar de nuevo que el tema de esta obra coincide de lleno con uno de los objetivos que Platonio aduce para la comedia antigua: "atacar a los que acumulan riquezas por procedimientos deshonestos".⁷³

Un último aspecto que Goossens ha establecido con certeza es el relativo al fr. 162 Cumont, vv. 7 ss. La enumeración de una serie de peces había dejado perplejo a Mazon, quien a pesar de seguir la corrección de Desrousseaux: ⁷⁴ εἶμι... οἶ, no entendía el papel del pasaje en la obra. Para Goossens no admite dudas el hecho de que uno de los signos de riqueza era el lujo en la mesa y el medio más sencillo para conocer quién era rico consistía en acudir al mercado de pescados, en donde al lado de especies económicas se alineaban las más refinadas y caras, precisamente las aquí citadas. La comparación con otros textos cómicos, en especial de Aristófanes,⁷⁵ nos da la llave interpretativa: los Plutoi antes de presentar su denuncia contra los "ricos injustos" abren una investigación y, para ello, se dirigen al mercado de pescados, en donde los ricos que en

70. Cf. Plu., Arist. 5.

71. Reproducimos únicamente el fr. 160, dado que el 166 lo está ya en la nota 63: οἶς δὴ βασιλεὺς Κρόνος ἦν τὸ παλαιόν, βτε τοῖς ἄρτοις ἡστραγάλιζον, μάζαι δ' ἐν ταῖσι παλαιστραῖσι/Αἰγυαῖσι κατεβέβληγτο δρυπεπεῖς βώλοισ τε κομῶσαι..

72. En el artículo citado de REA, 37, 1935, especialmente pp. 407-410.

73. Cf. CGF Kaibel p. 5, 1: ὑποθέσεις μὲν γὰρ τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ἦσαν αὐταὶ τὸ στρατηγοῖς ἐπιτιμᾶν καὶ δικασταῖς οὐκ ὀρθῶς δικάζουσι, καὶ χρήματα συλλέγουσιν ἐξ ἀδικίας τισὶ καὶ μοχθηρὸν ἐπανηρημένοις βίον.

74. Citado por GOOSSENS, *art. cit.*, p. 421.

75. Cf. Ar., *Ra.* 1065-1068; V. 493.

otros lugares pueden disimular su pertenencia de clase quedan al descubierto. El pasaje, siempre según Goossens, termina con una exhortación al propio denunciador para que esgrima todas las artes de su elocuencia en el momento de la denuncia.

Notables paralelismos pueden establecerse entre esta comedia que acabamos de comentar y los *Quirones*, no sólo por el hecho de que los miembros del coro den nombre a la obra —igual ocurre en *Odiseos*, *Sátiros* o *Serifios*—, sino porque también los Quirones pertenecen al ciclo de Cronos, a la Edad de Oro y vienen a la tierra para desempeñar una misión. Los Centauros o Quirones, a quienes les dio nombre el más célebre de entre ellos: el centauro Quirón, hijo de Cronos, acuden a Atenas para verificar la aplicación de los *Χείρωνος ὑποθήκαι* “preceptos de Quirón”, en otro tiempo enseñados por este maestro a Aquiles y Jasón y consignados luego en un poema moral que fue atribuido a Hesíodo. Así lo declara el coro al comienzo de la pieza.⁷⁶ Sobre *σκήψις* que aparece también en *Plutoi*, fr. 162 A, v. 31, no hay que aceptar la interpretación de Kock: *Chirones personati huc advenimus ut praecepta...* sino ver en *σκήψις* un equivalente de *πρόφασις*, es decir, “pretexto” u “objetivo”, el cual no puede ser otro que asegurar la observancia en Atenas de los preceptos de su patrón: piedad para con los dioses y los hombres, valor, franqueza, esta simplicidad de corazón, *ἀπλότης τῶν τρόπων*, por la que siente nostalgia la Grecia de los sofistas. Y si los *Plutoi* acudían a los tribunales, lo propio hacen los Quirones introduciendo sus causas en el tribunal de los *ναυτοδικῶν* cuya competencia incluía los casos comerciales y la usurpación de derechos de ciudadanía, tema vital en la política interior de Atenas después de la restricción legal introducida por Pericles en 453-452 y que, con el envío de oro y trigo por Psamético en el 444, se había recrudescido con vistas a su reparto.

En los fragmentos conservados aún hay otro paralelismo claro con *Plutoi*, así en el fr. 238 una descripción de la añorada edad áurea que pereció por culpa de Zeus Olímpico y este Zeus, de nuevo fusión con la realidad, no es otro que Pericles; así lo evidencia el fr. 240: “la sedición —*στάσις* que muy bien podría ser, como apunta Schwarze, la lucha entre Tucídides y Pericles, al igual que ocurre en las *Fugitivas*— y el antiguo Cronos habiéndose unido dieron a luz al más grande de los tiranos, al que los dioses llaman ‘coleccionador de cabezas’”, epíteto de Zeus jocosamente deformado por *νεφεληγερέταν*, “amontonador de nubes”, aprovechando una vez más la deformidad física del político para ironizar y criticar, ya que es la línea política de Pericles la que ha abolido en Atenas definitivamente la Edad de Oro, es decir la república aristocrática. La trasposición teogónica no acaba aquí, en el fr. 241 leemos inequívocamente la identificación entre Hera y Aspasia, tratada muy despectivamente, ya que la engendró *Καταπυροσύνη* y *Ἰκρόνος*², siendo su papel el de concubina y calificada de *κυνώπιδα* “ojos de perra”, otra parodia mítica por *κυνώπιδα*, epíteto usual de Anfítrite y de las Ninfas.⁷⁷

76. Es el fr. 235 EDMONDS: ΧΟΡΟΣ σκήψιν μὲν Χείρωνες ἐλήλυμεν ὡς ὑποθήκας.

77. Citados por este orden, fr. 238, fr. 240 y fr. 241:

μακάριος ἦν ὁ πρὸ τοῦ βίος βροτοῖσιν
πρὸς τὰ νῦν ὄντων ἄνδρες
ἀγανόφρονες ἦδ' ὄψοσφι βροτέων περισσοκαλλεῖ
ἀπαλὸν δὲ σισύμβριον <ἦ> ῥόδον ἢ κρίνον παρ'
οὐς ἐθαίχει.

μετὰ χερσὶ δὲ μῆλον ἕκαστος ἔχων σκίπωνάτ' ἠγρόραζον.

Στάσις δὲ καὶ πρεσβυτένης Κρόνος ἀλλήλοισι μίγνεται
μέγιστον τίχτετον τύραννον
ὄν δὴ κεφαληγερέταν θεοὶ καλέουσι.

Ἦραν τέ οἱ Ἀσπασίαν τίχτει Καταπυροσύνη
παλλάκην κυνώπιδα.

La imposibilidad de reconstruir esta obra es tanto más lamentable cuanto que su autor (según nos cuenta Elio Arístides 49, 387) la estimaba su mejor pieza en la que había trabajado dos años (fr. 237; para Cobet⁷⁸ estos dos años serían los del decreto de Moríquides). Además de esta caracterización general, contraste entre un tiempo pasado idealizado e inmejorable y la realidad actual, que abarca aspectos políticos como los ya señalados, también se refleja en la comedia el nuevo ambiente cultural y religioso, así como el social (fr. 230, 231, 236 y 248). Es difícil, en todo caso, extraer conclusiones de unos pocos versos. En política hay algunas concreciones más: en efecto, el fr. 244 habla del "cuerno de Amaltea", posible generalización de una crítica pública a la corrupción política e incluso, como sugiere Norwood,⁷⁹ a la institución del μισθός por Pericles para los cargos públicos; el fr. 228, posiblemente pronunciado por Solón, ha planteado el papel de este personaje en la escena; Goossens⁸⁰ lo justifica partiendo de la idea de que los Quirones acudían a visitar la sombra del legislador hecha salir del Hades (de ser cierto, podríamos pensar que Aristófanes aprovechó esta idea en *Ranas*), mientras que Norwood⁸¹ prefiere creer que el llamamiento a Solón era hecho por los atenienses, los cuales, descontentos tras oír los preceptos de los Centauros, realizarían una ceremonia de encantamiento. En cualquier caso el οἰκῶ δὲ νῆσον con que inicia su parlamento Solón es una innegable referencia a su instalación en Salamina (véase Plutarco, *Solón* 32).

En definitiva, y mientras no podamos conocer más pasajes, parece claro que Cratino tanto en *Plutoi* como en *Quirones* utilizaba el mito de Cronos en su polémica contra el régimen democrático instaurado por Pericles.

Amparándose en la autoridad de Platonio⁸² más de un crítico moderno ha querido reducir *Odiseos* y *Arquílocos* a un simple ataque contra la poesía épica —pensamos, como ejemplo, en Pieters—, a una estricta crítica literaria. Si bien el caso de *Odiseos*, como veremos, es más dudoso, estimamos que Schwarze tiene toda la razón cuando afirma que los *Arquílocos* son algo más que una alegre comitiva de poetas que están rivalizando con los épicos. El título de la obra en plural hace referencia inequívoca al coro, como han dejado bien sentado incluso para las otras comedias de Cratino con título en plural (al igual que ocurre en *Nubes*, *Acarnienses*, *Babilonios*, etc. de Aristófanes) Bergk, Kock o Pieters, frente a tesis distintas de Welcker,⁸³ Wilamowitz,⁸⁴ Körte,⁸⁵ quienes creían en una comedia en la que aparecía Arquíloco. Ahora bien, las alusiones al poeta de Paros son seguras, así el fr. 6 en donde θασίαν ἄλμην se refiere, por un lado, a su estancia en Tasos y, por otro, a su aguda invectiva que dio lugar, más tarde, a la expresión proverbial θασία ἄλμη.⁸⁶

Es interesante el fr. 2: οἶον σῆμνος σοφιστῶν ἀνεδιφῆσατε "qué enjambre de sofistas habéis buscado", para sostener que el coro estaba formado por poetas al estilo arquiloqueo, ya que Diógenes Laercio en el *Proemio* 12 nota que

78. C. J. COBET, *Variae lectiones. Observationes criticae in scriptores Graecos*, Leiden 1873, pp. 371 ss.

79. Cf. *op. cit.*, p. 127.

80. En *REA*, 37, 1935, p. 414 y nota 3. El texto dice así:
ΣΟΛΩΝ οἰκῶ δὲ νῆσον, ὡς μὲν ἀνθρώπων λόγος,
ἐσπαρμένος κατὰ πᾶσαν Αἴαντος πόλιν.

81. Cf. *op. cit.*, p. 127.

82. Cf. CGF Kaibel, p. 5, 48: ... οἱ τοῦν

'Οδυσεῖς Κρατίνου οὐδενὸς ἐπιτίμησιν ἔχουσι, διασυρμὸν δὲ τῆς 'Οδυσεΐας τοῦ 'Ομήρου.

83. G. F. WELCKER, *Der epische Cyclus oder die homerischen Dichter*, II, Bonn 1882.

84. U. VON WILAMOWITZ, *Observationes criticae in comediam graecam selectae*, Diss., Berlín 1870.

85. A. KÖRTE, *Die griechische Komödie*, Leipzig-Berlín 1914.

86. Cf. Suda y Ath. VII, 329 b.

Cratino ha denominado a un grupo de poetas que polemizaban con Homero y Hesíodo "sofistas". Es decir, tendríamos un coro formado por poetas satíricos y propensos a la invectiva, representantes de un tipo de poesía muy semejante al que Cratino quiere introducir, está, de hecho, introduciendo en la comedia: la comedia de ataques. No parece desencaminada, pues, la tesis de Schmid⁸⁷ según la cual en esta obra estaríamos en presencia de un *agón* literario semejante al que más tarde representará Aristófanes en las *Ranas*. De la misma opinión es Ehrenberg⁸⁸

Nos faltan elementos para ponderar el alcance de la rivalidad literaria aquí planteada, no así para descubrir que, una vez más, Cratino se sale del litigio poético —como antes del mundo mítico— para incidir en la realidad contemporánea, en la política que, nos atreveríamos a defender, le obsesionaba. El pasaje nos llega a través del *Cimón* plutarqueo y, en él, Metrobio —tal vez el padre del músico Cono que fue maestro de Sócrates— hace un encendido elogio de Cimón celebrándolo como "el mejor de todos los griegos". La figura de Cimón —conocida a través de muchas fuentes—⁸⁹ era más popular y querida para el pueblo que Pericles; su línea política conservadora coincidía perfectamente con la del poeta y sus proyectos de aproximación a Esparta y de fomentar la solidaridad entre los griegos aristocráticos, claro está, no podían dejar de entusiasmar a Cratino. En el pasaje⁹⁰ hay un eco evidente de esta política: ἀνδρὶ θεῖῳ es relacionable con el ideal espartano del hombre: θεῖος ἀνὴρ en Esparta significa lo que en Atenas καλὸς κἀγαθός.⁹¹ El adjetivo φιλοξενωτάτῳ alude, sin duda, a su política de aproximación a Esparta (véase el fr. 208 de Eupolis = Plutarco, *Cimón* 15, 4, en que se acusa de filolaconismo a Cimón). Esparta era en la visión conservadora un país acogedor, en oposición a la radical que lo considera "misógeno" (recordemos de nuevo el pasaje de *Plutoi*, fr. 166).

El fr. 12 de la comedia, que reproduce un escolio a Luciano, 83 Rabe, menciona a un tal Calias de la tribu de los *Kérykes*, tribu con frecuencia atacada por la comedia. El escolio en cuestión afirma: κωμῳδεῖ δὲ αὐτὸν Κρατίνος καὶ ὡς Φώκου γυναῖκα μοιχεύσαντα καὶ τρία τάλαντα δόντα εἰς τὸ μὴ κριθῆναι. El nombre de Calias era corriente en la citada tribu, pero dada la alusión a la reciente muerte de Cimón en el primer fragmento citado, podemos concluir que de los dos Calias famosos en el siglo v, Cratino habla del más viejo, cuñado además de Cimón (véase Plutarco, *Cimón* 4, 8 y Nepote, *Cimón* 1, 3-4), y no de su nieto, el del *Protágoras* platónico. Lo más importante para nosotros es que Calias tuvo un papel crucial en dos misiones políticas de la época: la negociación de la paz con Persia para poner fin a la guerra (el difícil problema de la Paz de Calias,⁹²

87. W. SCHMIT-O. STAHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 4, Munich 1929.

88. Cf. *op. cit.*, p. 50, nota 118.

89. En especial ESTESÍMBROTO, *FGrH* 107 F 4 Jacoby, IÓN DE QUIOS, *ibidem*, 392 F 12, las vidas de *Cimón* y *Pericles* de PLUTARCO, etcétera.

90. Fr. 1 EDMONDS:
ΜΗΤΡΟΒΙΟΣ

κἀγὼ γάρ ἤρχουν Μητρόβιος ὁ γραμματεὺς
σὺν ἀνδρὶ θεῖῳ καὶ φιλοξενωτάτῳ
καὶ πάντ' ἀρίστῳ τῶν Πανελλήνων ἐνὶ
Κίμωνι λιπαρὸν γῆρας εὐωχοῦμενος

5 αἰῶνα πάντα συνδιατρέψειν ὁ δὲ λιπὼν
βέβηκε πρότερος.

91. Cf. Pl., *Mx.* 99 d: οἱ δὲ Λάκωνες ὅταν
τινὰ ἐγκωμιάζουσιν ἀγαθὸν ἄνδρα, θεῖος ἀνὴρ,
φασίν, οὗτος, ο Ἄριστ., *EN* 1145 a 27: τὸ θεῖον
ἄνδρα εἶναι, καθάπερ οἱ Λάκωνες εἰώθασαι προσα-
γορεύειν, οἱ ὅταν ἀγασθῶσι σφόδρα του, σείος ἀνὴρ
φασίν.

92. El tema ha sido estudiado por C. SCHRADER en su tesis doctoral de 1974, *La paz de Calias: Testimonios e interpretación*, Universidad de Barcelona, Instituto de Estudios Helénicos, 1976.

hacia el 449 seguramente) y que significaba la liquidación de la política representada por Cimón, y su intervención en la paz de treinta años con Esparta, acto que sí habría recibido la aprobación de Cimón y, además, según cuenta Plutarco (*Pericles* 24, 8), hubo una especie de “arreglo” familiar entre los Alcmeónidas y los *Kérykes*. En síntesis, estas menciones y ataques a Calias están vinculados a la política del momento y en una muy estricta correspondencia cronológica; la comedia se representó poco después del 450, coincidiendo con la Paz de Calias o, al menos, con las negociaciones en Susa. Que no todos aprobaban esta política lo demuestra que Calias, a su regreso, sufrió un proceso por parte, sin duda, de los partidarios de la política cimonia y, por tanto, adversos a la línea de Pericles y sus seguidores, con lo cual los *Arquílocos* nos ponen en presencia del más antiguo testimonio de una comedia política y de una política, como siempre seguirá siéndolo, conservadora.

El caso de *Odiseos*, a juzgar por lo que conocemos de la comedia, parece adecuarse mejor a la afirmación de Platonio, en el sentido de que esta pieza sería el preanuncio de la *μέσση*, comedia carente de ataques personales y ceñida a la sátira de la leyenda épica. Varios críticos han destacado el fr. 136: νεοχμὸν τι παρῆχθαι ἄθουρμα “un nuevo juguete ha sido llevado adelante”, para apoyar la idea de que el poeta tenía conciencia de haber creado un nuevo tipo de comedia, exento de crítica contemporánea; no obstante, también es posible pensar que ἄθουρμα se refiere a la nave y entonces no cabe tal intelección del texto. Ehrenberg,⁹³ sin aducir pruebas, atribuye a esta obra el fr. 306: “Estad atentos, espectadores, cerrad los ojos a las absurdidades de los falsos poetas” y refuerza, con ello, la hipótesis de la innovación poética. De hecho, la obra se centraría en el pasaje de Polifemo y los Cíclopes y en el viaje al país de los lotófagos (véanse los fr. 137, 140, 143-149). El fr. 149 ha sido objeto de dos interpretaciones: para Norwood,⁹⁴ siguiendo la edición de Kock (fr. 136), el diálogo se establece entre el Cíclope y Odiseo con la finalidad de que Polifemo averigüe las andanzas de quien la profecía ha dicho iba a cegarle; Edmonds,⁹⁵ por su parte, presenta un diálogo entre Penélope y Odiseo —por tanto, la obra incluiría también el regreso del héroe—, previo al reconocimiento. De la diferencia de estilo en el lenguaje, ella épico, él coloquial, deduce la alusión a un gran personaje exiliado, si bien no se define sobre si éste es Tucídides, hijo de Melesias, Fidias o Cimón.

Aunque la interpretación de Edmonds favorece nuestra visión de la obra cratinea, creemos que es muy aventurada su reconstrucción y, además, queda totalmente indeterminado el alcance político. De ser la obra, como todos creen, del 439-437, caben los tres personajes antes citados, pero nada permite identificarlos. Aceptemos, pues, la calificación de Platonio, no sin antes señalar que no es del todo exacta su afirmación de que la pieza carece de χορικά y παραβάσεις, ya que, al menos, el fr. 137 era pronunciado por el coro al comienzo del drama; la cuestión ha sido discutida, entre otros, por Kaibel⁹⁶ y por Norwood.

Hemos ido siguiendo a través de un hilo quebradizo y discontinuo —así son, por decirlo, un tanto metafóricamente, nuestros fragmentos— las pullas y críticas de Cratino a la vida político-social de su tiempo en algunas de sus obras más reconstruibles. Pero nos quedan todavía una buena serie de comedias y pasajes en que dicha crítica también se manifiesta. El marco de este artículo nos obliga a resumir estos datos, pero queremos dejar constancia, si bien somera, de ello a

93. Cf. *op. cit.*, p. 48.

94. Cf. *op. cit.*, p. 132.

95. Cf. *FAC*, p. 70.

96. Cf. *Hermes*, 30, 1895, p. 75

fin de que se evidencie mejor el carácter de su producción dramática. Vamos a fijarnos en cinco obras: *Fugitivas*, *Tracias*, *Leyes*, *Malthakoí* y *Serifios*.

Aceptando la reconstrucción propuesta por Schwarze, podemos resumir con él que los datos de las *Fugitivas* parecen indicar que el tema de la comedia sería una huida de las mujeres de Atenas al mundo del más allá en busca de Teseo para informarle de una στάσις de la ciudad y pedirle, en consecuencia, que actuara como una especie de “árbitro”. La στάσις, dadas las fechas, sólo puede ser la lucha entre Tucídides y Pericles, cuya contrafigura en la obra sería precisamente Teseo, al igual que el Cronos de los *Plutoi* y el Solón de *Quirones*. En cuanto a la finalidad es postulable un ataque a Pericles y a sus colaboradores, como Lampón citado en el fr. 57, contraponiendo la época actual dominada por las discordias y víctima del papel predominante del “tirano” Pericles a una época “dorada”, la de Teseo. No parece aventurado suponer que Aristófanes tuvo también en cuenta esta pieza en algunas de sus comedias, especialmente en *Asamblea de Mujeres* (huida de las mujeres), *Lisístrata* (mujeres con actuación política) y *Ranas* (viaje al mundo subterráneo).

Poco podemos intuir de la trama argumental de las *Leyes*, obra en la que el coro estaba formado por las antiguas leyes, representadas en forma de unos viejos (fr. 126) y en la que es prácticamente seguro que Solón y, tal vez, Dracon aparecían en escena (fr. 128, parodia de Solón 8 D). Bergk pensó que el trasfondo político consistiría en una protesta por la reducción de funciones del Areópago, pero Geissler cree que la obra es bastante posterior, hacia el 438, y, en consecuencia, la reforma quedaría un poco alejada cronológicamente. En todo caso, la presencia del legislador a quien todos los políticos conservadores del siglo v y aún del iv se remitían para, bajo el nombre de democracia, conservar sus privilegios de clase, no permite entender otra cosa sino que el poeta defendía aquellas moderadas normas frente a los cada vez más “peligrosos” progresos de los radicales. Si el fr. 274 es de esta obra, la mordacidad de Cratino no puede ser más explícita cuando cuenta que las κόρβεις de madera en las que se grabaron las leyes de Solón —leyes, por cierto, que los analfabetos se sabían de memoria (fr. 122)— eran en su tiempo utilizadas para freír cebada...⁹⁷ Idéntico espíritu se respira en otro pasaje de *Omnividentes*, donde la degeneración moral y la depravación de que hacen gala los nuevos demócratas ha llegado hasta la profanación de la tumba del venerable Cimón.⁹⁸ Ahí vemos a un hombre que, cual Aristodemo, un pícaro del que un escolio a Luciano (181 Rabe) afirma que su nombre era sinónimo de πρωκτός, profana con sus impudicias los Κιμώνεια έρείπια.

Ya en 1838 pudo Bergk adelantar que el tema de las *Tracias* era una invectiva contra la introducción de la diosa Bendis en el culto oficial de Atenas y si la idea, en efecto, puede reafirmarse, hay que especificar que la intencionalidad final era de mayor alcance. Dentro del ambiente conservador en el que se movía Cratino, las innovaciones religiosas no gozaban de su agrado y, a menudo, las censura en sus versos; sin ánimo exhaustivo, en los *Pastores*, fr. 15, se trata

97. Fragmentos 274 y 122 EDMONDS, por este orden:

πρὸς τοὺς Σόλωνος καὶ Δράκοντος οἴσι νῦν
φρύγουσι ν ἤδη τὰς κάχρους τοῖς κόρβεισιν.

ἀλλὰ μὰ Δί' οὐκ οἶδ' ἔγωγε γράμματ' οὐδ' ἐπίσταμαι,
ἀλλ' ἀπὸ γλώττης φράσω τοι' μνημονεύω γὰρ καλῶς.

98. FR. 151 EDMONDS:

Ἄριστοδῆμος ὡς
ἀσχημονῶν ἐν τοῖς Κιμων-
νοῖς ἀνὴρ ἑρεπίσις.

del nuevo culto a Adonis; en *Busiris*, fr. 30, de Isis y no es ocioso recordar que Eupolis fustigaba en *Baptai* a Alcibíades y sus amigos por participar en las orgías de la diosa Tracia Cotito. Pues bien, en las *Tracias*, tanto en el título como el fr. 81 que contiene la palabra *δίλογος*, atributo que según Hesiquio utilizó Cratino en esta comedia aplicado a Bendis y el fr. 83 que recoge el término *κύβηβον* “poseído de *Κυβήβη*”, sobrenombre de Bendis, por limitarnos a los más explícitos, nos indican que en el drama las referencias al culto de la diosa eran inequívocas. El título vendría dado por las mujeres tracias que practicaban este culto o, y es preferible, por las mujeres atenienses que se entregaban a él y que por analogía recibían el calificativo de “tracias”. Meineke, Bergk y Kock eran partidarios de la primera idea, en tanto que nosotros nos unimos a la segunda preconizada por Edmonds y Schwarze. Tenemos centrado, pues, el tema en los ataques a la introducción oficial de este culto tracio —para cuya cronología tenemos un *terminus ante quem* en la *IG I*, 310 línea 207, año 429-428— y que, por otros pasajes de la obra, pudo ocurrir en plena época de la hegemonía periclea, ya que su representación tuvo lugar en 433-432, al año del ostracismo de Tucídides y, por tanto, del triunfo de Pericles sobre la oposición. Ahora bien, la pregunta a formularnos inmediatamente es si además de este tema central existían ramificaciones hacia la vida política de su tiempo; en este sentido, cabe señalar lo siguiente: en primer lugar, Cratino traía a escena a Pericles, fr. 71 (procedente de Plutarco, *Pericles* 13, 10). El v. 3 ha sido interpretado por algunos críticos como un recuerdo del ostracismo de Tucídides en 443 (así Pieters y Schmid), mientras otros (Wilamowitz y Geissler) prefieren generalizar la idea del ostracismo sin atribuírselo a nadie en particular. Schwarze, con razón, mantiene que la presentación de Pericles como Zeus no tendría sentido si no fuera porque, gracias a este ostracismo, se ha desembarazado de su oponente —es útil recordar que la *hetaireía* oligárquica se disolvió tras la desaparición de Tucídides de la escena política (Plutarco, *Pericles* 14)— y su hegemonía, como la olímpica, es total.⁹⁹ Otro pasaje, fr. 73, nos sitúa igualmente en el año 443: *ὅτι τοὺς κόρακας τὰξ Αἰγύπτου χρυσία κλέπτοντας ἔπαυσαν*. Al margen de ciertas divergencias de detalle, el acuerdo es unánime en reconocer que se alude al oro enviado por Psamético a Atenas en 445-444 y que, tal vez, además de oro, el egipcio mandó trigo. El reparto de este oro y trigo creó en Atenas problemas entre los ciudadanos de pleno derecho y los “espúreos” (*νόθιοι*), tema que, como hemos visto, no es ajeno a otros textos de Cratino, así en los *Quirones* o en *Némesis*.

Casi nada podemos precisar del argumento de los *Serifios*, pieza en la que presumiblemente los errabundeos y hazañas de Perseo jugarían un importante papel. En todo caso el fr. 217 *a* y *b* nos advierten, de la mano del escoliasta de Luciano (116 Rabe), que Cleón era particularmente criticado, tanto física como moralmente y que la pugna entre los ricos de siempre y los nuevos ricos seguía siendo de actualidad (fr. 208): el adjetivo *νεοπλουτοπονηρός*, *hapax* de acuñación del autor no puede inducirnos a engaño sobre su alcance.

Y que esta pugna seguía vigente nos lo demuestran también los fragmentos

99. FR. 71 EDMONDS:

ὁ σχινοκέφαλος Ζεὺς ὄψε
προσέρχεται τῷδεῖον ἐπὶ τοῦ κρανίου
ἔγων, ἐπειδὴ τοῦστρακον παροίγεται.

de *Malthakói*, en donde el autor zahiere con especial aspereza a los nuevos ricos por su vida lujosa y desprecio de los pobres en cuyas filas habían militado hasta poco antes. Los fragmentos 98 y siguientes nos hablan de guirnaldas de flores —las más caras y exóticas—, de túnicas de lana persa, de baños calientes, de ungüentos perfumados, del ocio y de los paseos por el mercado en vez de ir a la palestra, alusiones todas a un excesivo refinamiento, cuando no amaneramiento, propio de la rica juventud ática. De alguna manera, su autor, entusiasta de Esparta, de su autoridad y disciplina, se lamenta con sus críticas de la progresiva degeneración de la raza y de una pérdida de los usos y costumbres tradicionales, de los auténticos valores patrios, en suma.

Después de este recorrido en el que voluntariamente hemos omitido la *Botella*, la obra de ancianidad del comediógrafo, que le valió el primer premio en el concurso y demostró, una vez más, la fuerza de su genio, pero que, por nuestros informes, no contenía especiales invectivas políticas —Ehrenberg¹⁰⁰ cree ver en el fr. 187 una burla a la oratoria de Cleón—, ha llegado el momento de recapitular los puntos más destacados del arte cratino, ciñéndonos en concreto a su utilización política del género dramático que cultivó, y que permite decir de él que si no fue el creador, sí al menos el primer representante conocido de la comedia política.

Razones estilísticas, evidenciadas ya por Schwarze, apoyan la dependencia de Cratino con respecto de Arquiloco y, por Platonio, sabemos que en algo, *χαρακτήρα*, es deudor de Esquilo. No parece, en cambio, demasiado postulable una influencia de Epicarmo en el poeta ático. La fuente de inspiración primordial le viene dada por la realidad contemporánea en la que se siente profundamente inmerso a la par que afectado y a la que desea modificar: de ahí sus prodigiosas y geniales trasposiciones del mundo mítico —la segunda fuente, tanto o más importante que la primera— al real y que constituyen, nos atreveríamos a decir, el rasgo más sobresaliente y original de nuestro poeta. Situados ya en este doble plano, el poeta irá desarrollando sea puntos concretos del ciclo de Cronos y de la Edad de Oro, sea las hazañas de Teseo, Perseo u Odiseo en una cara de la moneda, sea ataques a la vida política, moral, religiosa o intelectual de su tiempo en la otra cara.

La habilidad en trenzar el argumento y, sobre todo, en darle un perfecto desarrollo, aunque le fue negada por Platonio,¹⁰¹ nos parece que merece un alto aprecio, al menos por su *Dionisalejandro*, única obra que permite calibrar este punto. En cuanto a su estilo, rudo y tosco para Platonio,¹⁰² quien le pospone a Aristófanes, nos atrevemos a sugerir que posiblemente el estado fragmentario con que ha llegado Cratino no sea el mejor término de comparación, ya que si de Aristófanes sólo conserváramos pocos versos, difícil sería valorar su mérito. Por otro lado, la vulgaridad aristofánica no es poca, atendiendo a moldes estéticos de tradición occidental, y si Platonio exagera en cuanto a la estructura dramática nada impide pensar que hiciera lo propio en lo tocante a lenguaje y estilo. Cratino, como Aristófanes, es un buen acuñador de términos: al *νεοπλουτοπονήρων* cabe añadir *Διονυσιοκουροπουρώνων*, *εὐριπιδαριστοφανίζω*, *λακκόπλουτος*, *ἀργυροκόπος*, *ἀργυροκοπιστήρ*, *σχινόκέφαλος*, *κυνώπιδα*, *κεφαληγερέταν*, etc., y muy diestro en la utilización del vocabulario al que, a menudo, confiere doble sentido: *ἐξ ἀρχῆς*. Es posible

100. Cf. *op. cit.*, p. 498.

101. Cf. CGF Kaibel, p. 6: *εὐστοχος δὲ ὦν ἐν ταῖς ἐπιβολαῖς τῶν δραμάτων καὶ διασκευαῖς*,

εἶτα προῖόν καὶ διασπῶν τὰς ὑποθέσεις οὐκ ἀκολούθως πληροῖ τὰ δράματα.

102. *Ibidem*.

que Dover¹⁰³ tenga razón al afirmar que en Cratino se aprecia un gusto superior al de Aristófanes por los proverbios y expresiones proverbiales y que también les diferencia la parodia literaria: en Cratino se explota la poesía épica y arcaica, mientras que Aristófanes se inclina por la tragedia. En todo caso, y no nos cansaremos de repetirlo, es difícil la comparación dada la desigualdad entre lo transmitido de uno y otro.

Para terminar, vamos a terciar en el debate que enfrenta a los críticos sobre las preferencias políticas de Cratino o, si se prefiere, su postura política. Pieters, defensor de un Cratino pesimista por oposición a un Aristófanes optimista, le cree un demócrata moderado, partidario de un gobierno igualitario, mientras que Goossens afirma, precisamente en su reseña al libro de Pieters,¹⁰⁴ que era el representante típico de los sustentadores de una república aristocrática. No creemos sorprender a nadie, después de la lectura que hemos propuesto de los textos aducidos, si afirmamos secundar las tesis de Goossens. En efecto, y con ello avanzamos un poco más que Goossens, Norwood, Ehrenberg y tantos otros estudiosos que prefieren pensar en una fuerte desvinculación entre la política de partido y la comedia, nuestra teoría es que Cratino no sólo representa lo que Goossens dice, sino que la comedia política antigua, Cratino, Eupolis y Aristófanes por citar los mejor conocidos, fue precisamente el baluarte de las *hetaireías* oligárquicas que, una vez perdidas las esperanzas de intervenir efectivamente en el desarrollo político de Atenas, se refugiaron en la comedia para, desde allí, poner al descubierto los errores y fallos del régimen democrático y para propiciar una vuelta al pasado. Es excesivamente simplista y fácil la idea de que el comediógrafo, personaje aséptico políticamente, no podía hacer otra cosa que fustigar el poder establecido, pues esto era lo que el pueblo esperaba de él y lo que se comentaba en la plaza pública. No recordamos que Aristófanes critique en ningún momento la constitución oligárquica moderada de Terámenes, a pesar de que pudo haberlo hecho y, a buen seguro, no sería sólo elogios lo que despertaría entre sus conciudadanos. Asimismo, cabe distinguir entre una crítica jocosa, humorística y puramente formal y un ataque feroz, constante y en profundidad, pues la comedia si algo no es, en este sentido, es superficial. Las épocas de cambio, y en la Atenas del siglo v muchas eran las cosas que estaban cambiando o habían cambiado ya, resultan especialmente proclives a la radicalización de unos y otros y al enquistamiento de determinados prejuicios, al tiempo que los espectáculos propagandísticos —el teatro— adquieren por su amplísima audiencia una importancia y un papel de protagonismo que en principio no le correspondían. De todo ello, sin aspirar a haber abarcado todos sus componentes, sino simplemente a poner de relieve algunos que estimamos especialmente significativos, cabe desprender la utilización que se hizo de un género literario, popular y religioso en sus orígenes, pero claramente politizado en el siglo v.

EULALIA VINTRÓ

103. Cf. *op. cit.*, p. 215.

104. Cf. AC, 1946, pp. 324-329.