

## CAPÍTULO I

### TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD

1. *Caracterización general del kynikòs trópos.* — 2. *Diatriba y literatura socrática.* — 3. *Los poetas cínicos y la lírica griega arcaica.* — 4. *El gusto por la fábula.* — 5. *La parodia literaria.* — 6. *La parodia de textos jurídicos.* — 7. *El humor cínico y la comedia griega antigua u media.*

#### 1. CARACTERIZACIÓN GENERAL DEL “KYNIKÒS TRÓPOS”

Antes de pasar a un análisis detallado de los elementos que componen el “estilo cínico”, conviene dar como hipótesis de trabajo a desarrollar una somera visión del mismo, adelantando qué notas lo caracterizan.

Si hay un rasgo que preside esta nueva manera de “hacer literatura” es su carácter eminentemente popular: el cínico aspira a ser entendido por todos, letrados y legos. Los demás recursos vendrán a ser consecuencias de éste: diversos cauces para hacer llegar una ideología a la masa. El escritor cínico está obsesionado por la idea de no aburrir: su preocupación por mantener a toda costa la atención del auditorio se traduce, en primer lugar, en el uso del lenguaje de todos los días (“llamar higo al higo”), sin detenerse ante sus expresiones más crudas. Ésa es la *parrhesía* cínica, este “no tener pelos en la lengua”, fiel reflejo en el terreno del idioma del principio de la *anaideia* que preside el *kynikòs bíos*.

Pero ello no basta: para que el discurso sea ameno ha de divertir, ha de hacer reír. Nace así *tò spoudogéloion*, esa “seriedad cómica”, ese “tratar humorísticamente temas trascendentales” que iba a marcar la forma de hacer de tantos escritores posteriores, desde el Quevedo de los *Sueños* al Bernard Shaw de *Santa Juana*. Para lograr este fin no se duda en parodiar a los clásicos, en citarlos intencionadamente. He aquí un vínculo que conecta la literatura cínica con la gran tradición griega: también la parodia, la cita burlesca, son formas de “tener en cuenta” las obras anteriores. Sin Homero, sin Eurípides no sabemos qué hubiera podido ser la literatura de los cínicos. Ello añade un nuevo aspecto a la paradoja cultural cínica que apuntábamos en la introducción: el cinismo, enarbolando la bandera de oposición a la cultura clásica griega, fue incapaz de crear nada sin tenerla presente.

Esa búsqueda de amenidad se traduce también en comparaciones (re-

curso del que se valió ya el poeta de la *Iliada*) y en la inserción de anécdotas, con preferencia por las referidas a los pioneros de la secta y, en especial, Diógenes. En cuanto al contenido, los cínicos gustan de tomar como tema de sus obras las virtudes que su secta alaba y los vicios que combate, los mitos clásicos, previamente manipulados y dotados de una "segunda intención", las figuras prototípicas, símbolo de una cualidad o de un defecto, los pasajes literarios famosos que, como la *Nékya* homérica, son fácilmente convertibles en una sátira ética, etc.

En el terreno formal, si exceptuamos el uso combinado de prosa y verso (sobre cuyo origen hablaremos más adelante), hay que reconocer que los cínicos innovaron poco. Sintieron marcada preferencia hacia determinados metros (el coliambo, por ejemplo), pero no inventaron ninguno. La diatriba cínica se apoya en recursos retóricos ya conocidos, pero dosificados en forma característica. Sólo en el terreno de la sátira puede afirmarse —por más que lo hagamos con muchas reservas— que crearon un género literario nuevo.

En este capítulo analizaremos la dependencia del *kynikòs trópos* de la tradición: su vinculación próxima a la literatura socrática y su conexión con la gran literatura griega clásica.

## 2. DIATRIBA Y LITERATURA SOCRÁTICA

Afirma Dudley, tal vez un poco precipitadamente, que "la evolución del *kynikòs trópos* es, en sus rasgos principales un intento de adaptar las formas "socráticas" de propaganda a las exigencias de la época helenística".<sup>1</sup> Que las primeras producciones de los cínicos nacieron en el mismo marco espiritual de los diálogos de Platón, los *Banquetes* de los diversos discípulos de Sócrates, los *Memorabilia* de Jenofonte o las epístolas de Platón, Isócrates y Aristóteles es prácticamente indiscutible. Ahora bien, pretender que la literatura cínica tuvo en un principio carácter serio, equiparable al de las obras citadas, y que, llevada de la necesidad de llegar a un público popular, tuvo que dar entrada al elemento burlesco nos parece un poco exagerado, sobre todo si tenemos en cuenta el retrato de Diógenes que la antigüedad nos ha legado: es improbable que su manera de proceder, sarcástica y paradójica, no irrumpiera en sus escritos. En todo caso, esta fase "seria" de la literatura cínica sólo es conjeturable con respecto a la producción de Antístenes, lo poco que conocemos de la cual dista mucho todavía de ser ejemplo de *kynikòs trópos*. Por otra parte, la literatura nacida del círculo socrático no estuvo nunca reñida con la sonrisa, apareciendo no pocos rasgos de *tò géloion* en la obra platónica. Al fin y al cabo, Platón era discípulo de Sócrates y Sócrates fue un maestro de ironía.

La conexión de la forma de hacer cínica con la literatura socrática se pone claramente de manifiesto si tomamos en consideración los orígenes de la diatriba: en un principio διατριβή equivale a διόλεξις, διάλογος ὁμιλία.

1. Dudley, *op. cit.*, p. 110.

Designaba, como dice Fiske,<sup>2</sup> la actividad del maestro de escuela o la escuela misma. Por ello el historiador Teopompo titula una obra escrita contra la escuela de Platón: *κατὰ τῆς Πλάτωνος διατριβῆς* (Athen., XI, 508 c). Poco a poco, la diatriba se fue desarrollando a partir del diálogo como una especie de declamación escolar. Creemos que Wilamowitz acierta cuando la define como “un cruce del diálogo filosófico con la epideixis retórica”.<sup>3</sup> Si el diálogo se dirigía a un pequeño círculo, la diatriba se componía pensando en un público numeroso: de ahí que utilizara un mayor número de medios. Un resto de diálogo se conserva en la figura del oponente o *aduersarius*, que el orador conserva para que dé pie a la controversia, para que su pensamiento resulte expuesto con mayor nitidez. En lugar de los diversos interlocutores del diálogo dramático aparece un personaje sin rostro que se opone a los puntos de vista del orador y, naturalmente, acaba siendo derrotado. Frontón consideraba este recurso como característico de Crisipo: *personas fingit, orationem suam alii accomodat*.<sup>4</sup> Cabe que en este rasgo aparezca el influjo de Gorgias, que, según atestigua Laercio (VI, 1), presidió la educación retórica de Antístenes antes de que éste se consagrara a la filosofía.

La diatriba puede definirse, siguiendo a Hermógenes (*Rhet. Gr.*, 111, p. 406 W), como *βραχέος διανοήματος ἡθικῆ ἐκθεσις*, es decir, un discurso corto de carácter informal sobre un tema ético. Clásica es ya la definición de Wendland: “die in zwanglosem, leichtem Gesprächston gehaltene, abgegrenzte Behandlung eines einzelnen, philosophischen, meist ethischen Satzes”.<sup>5</sup> Este tipo de composiciones fueron ya atribuidas a Aristipo y a Antístenes, antes de que Bión de Boristene diera al género su sello característico. Siguiendo el precedente antisténico, cínicos y estoicos adoptaron la diatriba.

Como diálogo transformado en declamación que era, la diatriba conservó durante mucho tiempo restos de su origen dramático. Norden lo ha señalado con respecto a los fragmentos de Bión: <sup>6</sup> al diálogo se remonta —ya lo hemos dicho— la utilización de un oponente o dialogante imaginario,<sup>7</sup> al que el orador cita mediante formas como ὄρα. οὐχ ὄρας<sup>8</sup>, ὦ τάλας, ὦ κακοδαίμον.<sup>9</sup> A veces se le increpa en plural: ὦ ἄνθρωποι.<sup>10</sup> Este oponente anónimo puede responder: su respuesta se introduce mediante un *φησὶ* o sin verbo.<sup>11</sup> Siempre que el desarrollo del discurso lo permite suele recurrirse al habla directa, tanto si el orador se dirige a sí mismo como si hace

2. Fiske, *op. cit.*, p. 179.

3. U. v. Wilamowitz, *Philol. Unters.*, IV, p. 307.

4. Frontón, p. 146 N.

5. Wendland, *Die hellenistisch-römische Kultur*, Tübingen, 1912, pp. 75 ss.

6. Norden, *Antike Kunstprosa*, I, p. 129, n. 1.

7. Hense, *Teletis rel.*<sup>2</sup>, p. LXXXII; E. Weber, *Leipzig. Stud.*, X, p. 212.

8. Hense, *op. cit.*, p. XXXI.

9. H. Weber, *De Senecae philosophi dicendi genere Bioneo*, p. 24.

10. Véase reflejo de lo dicho en los epigramas de Leónidas de Tarento, A. P., VII, p. 472.

11. H. Weber, *op. cit.*, p. 23.

hablar a los hombres o a los dioses. La vivacidad de la prosopopeya es un recurso predilecto.<sup>12</sup>

Es probable que Bión de Boristene tuviera un papel decisivo a la hora de forjar el prototipo de la diatriba cínica como algo diferenciado de lo que se venía practicando en los círculos post-socráticos. En otro lugar veremos en qué consistió su labor renovadora: fue sin duda la entrada del elemento típicamente popular, seguramente ausente de las diatribas de Antístenes y Aristipo lo que nos permite imaginar la diatriba posbiónica como algo bastante distinto a lo que se venía haciendo. Sólo en este sentido es aceptable la afirmación de Dudley: "diatribes as a literary genre appears to have been the work of Bion".<sup>13</sup> Las diatribas biónicas, a pesar de su indudable originalidad, enlazan con las de Antístenes y éstas con el diálogo y la tradición retórica, remontándose a tiempos muy anteriores a la fundación de la secta cínica.

Por lo que respecta a los demás géneros en prosa nos consta que Menipo y Meleagro escribieron sendos *sympósia*, género de cuyos nobles antecedentes no vale la pena hablar aquí.<sup>14</sup> Por lo que hace a la epístola, utilizada ya por Platón para exponer sus puntos de vista acerca de determinadas cuestiones y que, a partir de él, se convirtió en un procedimiento corriente a expensas del diálogo, demasiado ligado a la libertad de expresión de Atenas, fue usada, tal vez con seriedad, por Diógenes y Crates, en tanto que Menipo se sirvió de ella con fines cómicos: Helm quiere ver un reflejo de sus *epistolai kekompseuménai apò tou tôn theôn prosópon* en las *Cartas de Cronos* de Luciano, en las que se pone sarcásticamente de manifiesto la impotencia del dios para aliviar las miserias humanas.<sup>15</sup> En cuanto a las cartas que nos han llegado bajo los nombres de Crates y de Diógenes, hemos dicho ya que se trata de falsificaciones de época romana.<sup>16</sup> Ahora bien, por consistir en el desarrollo de una serie de tópicos cínicos nos será preciso acudir a ellas con frecuencia.

### 3. LOS POETAS CÍNICOS Y LA LÍRICA GRIEGA ARCAICA

Hemos hablado ya de la afición de los cínicos —y, en especial, de los que vivieron en los dos primeros siglos de la secta— a la poesía, concebida como vehículo de su labor de subversión de valores. La poesía educativa, moralizante, es algo muy antiguo en la cultura griega: Hesíodo, Solón, Teognis y Focílides, la habían practicado ya. Lo que ocurrió fue que la retórica sofística había desplazado la poesía, recurriendo a la prosa cuando se

12. H. Weber, *op. cit.*, p. 29; E. Weber *op. cit.*, p. 161; Norden, *Jahrb. f. Philol.*, Suppl. XVIII, p. 344; D. L., VI, p. 9.

13. Dudley, *op. cit.*, p. 111.

14. F. Ullrich, *Entstehung und Entwicklung der Literaturgattung des Symposion*, Würzburg, 1908-1909; J. Martin, *Symposion. Die Geschichte einer literarischer Form*, Pöoderborn, 1931.

15. Helm, *op. cit.*, pp. 215 ss.

16. Ver *supra*, p. 70.

trataba de desarrollar este tipo de temas. Sin embargo, la popularidad de Teognis, Simónides y Esopo no se había extinguido en el siglo v. Una vez más, los cínicos no están aislados en su forma de componer. Por otra parte, su deseo de llegar a las clases populares les inducía a recurrir a un medio de seguro éxito entre ellas. Luciano sabía perfectamente que el verso ayuda a recordar las frases célebres:

“Cuando progresan, les cantamos las sentencias de los sabios y las antiguas hazañas y los discursos útiles, puestos en verso para que la memoria los retenga mejor.”

(*Anach.*, 21)

Además, era un hecho que no todos los poetas habían cantado a las virtudes universalmente aceptadas: cierto Arquíloco de Paros había cantado sin ningún rubor cómo un día, durante un combate, abandonó el escudo junto a un matorral para huir más cómodamente (fr. 12, Adr.) e Hiponacte no se avergonzó de narrar en verso que se veía obligado a mendigar descaradamente para subsistir (frs. 32-36, 38 y 39, Adr.)... Cuando los primeros poetas cínicos se lanzaron a componer poemas cargados de resentimiento y, al mismo tiempo, de confianza en la nueva solución a los problemas vitales que aportaban, no trabajaban en el vacío.

Incluso en la métrica siguieron las preferencias de sus ilustres predecesores: en yambos se escribieron los *τραγῳδάρια* de Diógenes (o de Filisco de Egina). Crates preferirá los elegíacos para su himno a la *eutelia* y escribirá en hexámetros su *Péte*, en tanto que el vigoroso Cércidas se preguntará en meliambos dónde está la justicia. Con Fénix de Colofón el rigor cínico se atenúa un tanto, quedando reducido a un suave moralismo que se complace en mostrar la vanidad de los excesos, contraponiendo a ello el encanto de lo popular, de lo humilde. De ahí que la adscripción de Fénix al cinismo, defendida por Gerhard, fuera negada por Valette. Lo que ocurre es que, por una parte, el auge del sarcasmo diogénico ya ha pasado y, por otra, la laxitud del cinismo permite que se incluyan dentro de su órbita personalidades de puntos de vista dispares. Fénix pertenece, además, a un momento en el que el *kynikòs trópos* ya había trascendido de las fronteras del cinismo estricto: bajo su influencia estaban ya componiendo poesía estoicos (Zenón, Cleante, Aristón de Quíos), epigramistas (Posidipo, Leónidas de Tarento) y escépticos (Timón de Fliunte). Por todo lo cual no creemos que se deba suprimir a Fénix de un estudio sobre la poesía cínica. Él es, además, el que nos ofrece el material más interesante para conectar la nueva poesía colíambica de cuño cínico con la de Hiponacte.

No fue el coliambo un metro poco usado en la antigüedad: según testimonio de Mario Victorino, *choliambos multi ueterum scripserunt*,<sup>17</sup> probablemente nació a mediados del siglo vi a. J. C. en Jonia. Se tiene a Hiponacte de Éfeso por su inventor: a su lado apenas destaca la figura de Ananio. La larga inesperada en penúltimo lugar hacía el verso *trachýteron*, lo perturbaba. El efecto de este verso sobre el oído griego ha sido compa-

17. Keil, *Gramm. Lat.*, III, pp. 136, 30.

rado por C. Miralles al que produciría en una lengua moderna de poesía basada en un ritmo acentual una serie de versos que fonéticamente tuvieran el mismo número de sílabas pero en cuyos finales alternasen palabras llanas, agudas y esdrújulas.<sup>18</sup>

Parece ser que durante el período en que Atenas dictó el gusto literario de Grecia, el metro fue olvidado. Con la caída de Atenas, sobreviene la resurrección de estilos, temas, metros y dialectos, pero siguiendo la curiosa regla griega de que estos cuatro elementos no debían usarse de la manera original. Los poetas no entienden el metro de Hiponacte y, en su lugar, componen ritmos de tragedia ática a los que se adapta el final espondeico. Incluso Calímaco, que es quien se acerca más al maestro, es incapaz de reproducirle. De todos modos, cualesquiera que fueran los resultados que en el nivel técnico se produjeran, lo cierto es que en el siglo IV vuelve a florecer el coliambo jónico. Gerhard atribuye la frescura de este impulso al movimiento cínico, si bien reconoce que luego lo trascendió y sirvió para otros usos.<sup>19</sup> Cree el filólogo alemán que ello se debió a una cierta identidad espiritual de cínicos y efesios: compartían el gusto por la crítica franca, brusca e irrespetuosa de relaciones vitales desacreditadas, por la polémica cáustica contra tiranos y otros tipos humanos odiosos. Tienden los cínicos, además, a ver en Hiponacte un poeta moralista. Esta visión no se corresponde, desde luego, con la realidad de los hechos, pero es perfectamente explicable: el mendigo sarcástico que no se anda con miramientos a la hora de atacar a los ricos necesitaba pocas desfiguraciones para llegar a verse asimilado al cínico desvergonzado. Bastaba con suponerle una auténtica "filosofía de la pobreza", que Hiponacte no profesó jamás. Si el poeta de Éfeso se vio obligado a mendigar, la causa de ello hay que buscarla en la adversidad que le persiguió durante toda su vida. No puede decirse lo mismo con respecto a Crates, mendigo por su propia voluntad, que escogió la pobreza como corolario ineludible del pensamiento que profesaba.

El coliambo hiponácteo era un verso que llevaba consigo una fuerza cómica especial que lo hacía idóneo para la sátira: por ello, lo adoptó Herodas para sus mimos —y no porque estuviera ligado de algún modo a la tradición mímica—,<sup>20</sup> si bien pronto se usó con otros fines. Apolonio de Rodas y el Pseudo-Calístenes lo utilizaron para tratar temas mitológicos, Babrio escribió fábulas en este metro, Teócrito y Escríón tejieron con él epigramas. El verso pasará a Roma, sirviéndose Persio de él en el prólogo de sus *Sátiras*, Petronio en su novela (cap. V) y Boecio en su *De consolatione philosophiae* (II, 1, y III, 11).

Dentro de la esfera cínica poseemos muestras coliambicas de Cércidas (un solo verso, de atribución dudosa, transmitido por Ateneo, XII, 554 d), de Fénix de Colofón, los fragmentos coliambicos del papiro de Heidelberg 310 y el fragmento 1 Knox de Pármeno de Bizancio. Nos interesa poner de relieve cómo los coliambógrafos cínicos enlazan con la tradi-

18. Herodes, *Mimiambs*, trad. de Carlos Miralles, Barcelona, 1970, p. 38.

19. Gerhard, *op. cit.*, p. 124.

20. Herodes, *Mimiambs*, p. 34.

ción de Hiponacte. Para ello vamos a contemplar dos muestras: una de Cércidas y otra de Fénix.

Tema predilecto de los coliambos de Hiponacte son las prostitutas y las relaciones del poeta con ellas: el tema aparece tratado de las formas más variadas, que van desde la invectiva (fr. 12 ADr.) a la narración obscena (frs. 84 y 104 A), pasando por divertidas descripciones plagadas de metáforas subidas de color (fr. 2 A). No es de extrañar, pues, que esta tradición pesara sobre Cércidas cuando éste quiso hablar de dos "cocottes" que recibían un curioso apelativo en su Siracusa natal. Nace así el coliambo transmitido por Ateneo:

ἦν καλλιπύγων ζεῦγος ἐν Συρακούσαις.

(fr. 3 K)

"Había en Siracusa un par de (muchachas) de hermosas nalgas..."

El tema apela a la tradición del metro: el coliambo pareció adecuado para tratar de dos prostitutas. Lo mismo ocurre con la famosa canción de la corneja de Fénix (fr. 2 K), canción transmitida por Ateneo (VIII, 359), que la presenta con estas palabras:

"Recuerdo que Fénix, el yámbógrafo de Colofón, menciona a ciertos hombres que recogían para la corneja diciendo así:"

Ello se refiere a una costumbre popular: unos niños (o unos mendigos) van cantando por calles y plazas y pidiendo para un animal domesticado que les acompaña. ¿Cómo se le ocurrió a un cínico tratar esta costumbre? ¿Se trata de una auténtica canción mendicante cínica? Parece, en principio, demasiado respetuosa: la corneja, en cuya boca se ponen los versos, se presenta como "hija de Apolo" (v. 2), invoca a los dioses (v. 10), dice mirar sólo a las Musas (v. 16), se dirige a las gentes con apelativos respetuosos ('Εσθλοί v. 1; γαθοί v. 3. ὠγαθοί, v. 18).

Cabe que esta suavidad sea un reflejo del cinismo de un Crates, "abridor de puertas" (D. L., VI, 86), muy alejado en sus modales de la dureza diogénica. Pero incluso el amargo Hiponacte, que no duda en llamar a Pluto bellaco porque no le socorre (fr. 36 A), imploraba a Hermes, acuciado por el frío, para recibir "un manto, una túnica persa, unas sandalias, unas zapatillas y sesenta estateres de oro..." (fr. 32 A). Es la humildad forzada del mendigo, que le lleva a arrastrarse ante los que odia. Esta humildad "tradicional" en ese tipo de composiciones se refleja en la canción de Fénix, llena de formas de bendición, probablemente estereotipadas, para quien dé algo a la corneja.

En el v. 2 aparece una posible reminiscencia de un lugar de Hiponacte: la corneja pide que le den ἡ λέκος πυρῶν ἢ ἄρτον ἢ ἡμαιθον (= "un cuenco de trigo o pan o medio óbolo"), en tanto que en el fr. 58 A del efesio se nos habla de κάλειφα ρόδινον ἡδὲ καὶ λέκος πυροῦ (= "y esencia de rosas y un cuenco de trigo").

Que Hiponacte no fue tampoco ignorado por los estoicos resulta evidente del hecho de que Plutarco ponga siempre en boca de un pordiosero

estoico que aparece tres veces en su obra (*De cup. diu.*, II, 523 e; *Stoic. qu. poet. absurd. dic.*, VI, 1.058 d; *De comm. not. adu. Stoic.*, XX, 4, 1.068 b) una frase compuesta por dos alusiones a Hiponacte: Δὸς χλαίναν Ἴπώνακτι· κάρτα γὰρ ῥιγῶ...

Y he aquí parte del fr. 32 A del efesio: (...) κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ... δὸς χλαίναν Ἴπώνακτι καὶ κοπασσίσκον...

De nuevo volvieron a utilizar el coliambo en época alejandrina fueron los cínicos quienes temática y espiritualmente estuvieron más cerca de los predecesores jonios (en este sentido, fueron mucho más “tradicionales” que un Apolonio o un Calímaco). Y pensamos que en este renacimiento del metro llegaron a ser tenidos por los auténticos herederos del mismo. Nos lo hace suponer el hecho de que Petronio, al poner en boca de Agamenón unos versos sobre la elocuencia que comienzan con un elogio de la frugalidad como “*conditio sine qua non*” del buen orador, escribe dicho elogio en coliambos, metro que abandona, para pasar al hexámetro, en cuanto el elogio ha concluido. Que la frugalidad era tema característico del cinismo no necesita demostración: ahí están los tres versos del himno a la *eutelié* de Crates, entre los muchísimos testimonios de textos y anécdotas que podríamos citar, para probarlo. Petronio, pues, al querer tocar un tema característico de una determinada secta —la cínica—, echó mano del metro que asimilaba a la misma: el coliambo, de la misma manera que iba a hacer aparecer en su composición ejemplos típicos del cinismo (la mansión lujosa, la cena opípara, la borrachera, el teatro...). Y aquí están los resultados:

*Artis seuerae si quis ambit effectus  
mentemque magnis applicat, prius mores  
frugalitatis lege poliat exacta.  
Nec curet alto regiam truce[m] uultu  
cliensque cenas impotentium captet,  
nec perditis addictus obruat uino  
mentis calorem, neue plausor in scenam  
sedeat redemptus histrionis ad dicta.*

(*Sat.*, 5, 1-8 D)

“De este arte severo si alguno va tras el efecto y aplica su mente a tema tan excelso, lo primero practique las reglas de la frugalidad con exactitud rigurosa. Y no se cuide del palacio insolente de aspecto altanero ni ande a caza, simple cliente, de cenas con poderosos, ni estragado en vicios anegue en vino el fuego de su inspiración, ni tome asiento en el teatro para aplaudir comprado los párrafos del actor.”

Queda, pues, visto cómo el coliambo, unido en su primera floración a la poesía de Hiponacte, incorporóse en su renacimiento a la tradición cínica y cómo ésta no olvidó los logros de la primera época.



## 4. EL GUSTO POR LA FÁBULA

La fábula (αἶνος, μῦθος, λόγος, ἀπολογος) de origen popular fue cultivada como género literario en Grecia desde tiempos muy antiguos. Aunque aparecen fábulas en Hesíodo y Arquíloco, la figura que está más estrechamente ligada al género es Esopo: en torno a su azarosa vida se tejen una serie de leyendas. Nace así la *Novela de Esopo*, probablemente en el siglo VI: Heródoto ya la conocía (II, 134). Cree Lesky que esta biografía del esclavo frigio circuló en un principio unida a sus fábulas. Más tarde cobraron éstas independencia, formándose recopilaciones autónomas.<sup>21</sup> La más antigua de que tenemos noticia es la de Demetrio Falereo (λόγων Αἰσωπέων συναγωγαι), si bien las colecciones que poseemos son todas bastante posteriores.

La fábula esópica, con su sencilla estructura, su contenido moralizante, su uso del personaje animal (un ser eminentemente "natural"), su exabrupto final, tenía que llamar la atención de los cínicos. El mismo Sócrates se había interesado por los *múthoi Aisópeioi*:<sup>22</sup> no es de extrañar que en ello fuera seguido por los cínicos, *Socratici κατ' ἐξοχήν*, dispuestos siempre a acogerse a la vertiente más popular de las enseñanzas del maestro. Al mismo tiempo la figura de Esopo extranjero, como tantos cínicos, esclavo, como el Diógenes de la leyenda, y jorobado, como Crates, siempre dispuesto a demostrar su superioridad intelectual a sus señores, su desprecio por la circunstancia de su esclavitud, tenía que ejercer un fuerte atractivo sobre ellos. Tanto Esopo como su compañero, el escita Anacarsis, se aproximaban, o, como anota Fiske,<sup>23</sup> se les aproximaba, a la idea del hombre natural. Esopo era el prototipo del *ánima naturaliter cynica*.

Llega a suponer G. Donzelli<sup>24</sup> que la *Diogénous prásis* de Menipo se inspiró en una *Aisóπου prásis*: ello postularía, de ser cierto, la existencia, ya en tiempos de Menipo, de una estrecha relación entre ambos personajes, muy explicable por las razones apuntadas. A partir de la época helenística, Esopo aparece considerado como filósofo, sin que se deje de tenerle por el creador de la fábula. Cree Palm que esta faceta de creador de un género asoció también su figura a la de Menipo, padre de la menipea; un lejanísimo reflejo de esta curiosa relación cabría observarla en la pareja de mendigos —el "Esopo" y el "Menipo"— retratados por Velázquez.<sup>25</sup>

La fábula se adaptaba a la perfección al *tò spoudogélioion*: ¿cabe mejor "mixture of ridicule and didacticism",<sup>26</sup> según la afortunada expresión de Duff? Al mismo tiempo, el hecho de tratar un problema humano —por lo

21. Lesky, *Hist. de la lit. gr.*, p. 181.

22. Gerhard, *op. cit.*, p. 246, n. 4.

23. Fiske, *op. cit.*, p. 167.

24. G. Donzelli, "Una versione Menippea della *Aisóπου prásis*?", *RFIC*, XXXVIII, 1960, pp. 225-276.

25. "Diego Velázquez, Aesop und Menipp", *Symposium für R. Sühnel*, Berlín, 1967, pp. 207-217.

26. Duff, *Roman Satire. Its Outlook in Social Life*, Cambridge, 1937.

general de orden ético— en el plano de los animales tenía un innegable vigor paródico: y los animales ocupaban un lugar preponderante dentro del cinismo. Contaba Teofrasto en su *Megárico* que Diógenes halló el remedio para sus problemas viendo un ratón que corría de un lado a otro “y no buscaba un lugar en donde dormir ni temía las tinieblas ni deseaba nada de cuanto se tiene por deseable” (D. L., VI, 22). Y ya veremos más adelante la tendencia del *kynikòs trópos* a utilizar términos de comparación de tipo animal, evidente en la poesía, en la sátira, en la diatriba. Todo, pues, conducía a una nueva floración de la fábula entre los cínicos. Incluso el metro habitual del género (el trímetro yámbico) caía dentro del gusto cínico.

A pesar de la escasez de textos transmitidos, no nos faltan testimonios de la existencia de una fábula cínica; Aristóteles, en su *Político* (III, 13, 1.284 a 14-17), atribuye a Antístenes la fábula del león y de la liebre. Siglos más tarde, Luciano pondrá en boca de su *Cínico* la fábula del caballo desbocado (*Cyn.*, 18). Cercidas se refiere a la fábula de la tortuga que no hallaba lugar mejor que su casa, al final de su meliampo III.<sup>27</sup>

La fábula obtuvo carta de naturaleza dentro de la sátira y la diatriba cínicas y, a partir de aquí, fue utilizada por los escritores romanos que compusieron sátiras tomando en consideración aquellos modelos. Aparece ya en un fragmento satírico de Ennio (*sat. fr. inc.*, 4, pp. 159-161, Vahlen). Lucilio la utiliza con frecuencia: los frs. 208, 213, 561, 669 y 954 parecen contener restos de fábulas y en los frs. 980-989 M se recoge el apólogo del león enfermo y la zorra. Horacio recurre a la fábula en muchas ocasiones (*Serm.*, I, 6, 22; II, 3, 314 ss.; II, 6, 79-117; II, 1, 77; II, 3, 186). En su sátira II, 6, incluye el famosísimo apólogo del ratón de ciudad y el ratón de campo, la fábula más deliciosa que nos ha legado la antigüedad: el animalito que inspiró a Diógenes los fundamentos de su filosofía ejemplifica, a las mil maravillas, la vida sencilla y libre de cuidados que el cínico predicaba.

Seguramente se nos ha perdido una buena cantidad de fábulas de autores cínicos griegos, tal vez compuestas en coliambos. Si el profesor Rodríguez Adrados está en lo cierto al interpretar el segundo proemio de Babrio, este fabulista del siglo II d. J. C. se jacta en él de haber perfeccionado el coliambo: cabe deducir, pues, que Babrio conocía fábulas en coliambos que él alargó “artificialmente con *excursus* y florituras retóricas”.<sup>28</sup> Por otra parte, bajo el nombre de Babrio nos han llegado fábulas en coliambos que no compuso él:<sup>29</sup> es posible que esta fabulística coliómbica, que Babrio perfeccionó a su manera, estuviera de algún modo conectada con la esfera del *kynikòs trópos*.

27. Herodas, *Cercidas*... (Knox), pp. 204 s.

28. F. Rodríguez Adrados, “La tradición fabulística griega y sus modelos métricos. Conclusión”, *Emerita*, XXXVIII, 1970, pp. 1-52, pp. 5 y 6.

29. F. Rodríguez Adrados, “La tradición fabulística griega y sus modelos métricos”, *Emerita*, XXXVII, 1969, pp. 235-315, p. 231.

## 5. LA PARODIA LITERARIA

El peso de la tradición literaria se manifiesta también en la utilización irrespetuosa de la misma: burlarse de algo es una forma de tenerlo en cuenta. Aparece así la parodia, como fruto típico de una sociedad que se opone a unos valores, la parodia, que estaba destinada a alcanzar un enorme éxito dentro del *kynikòs trópos*. Vamos a referirnos en este capítulo exclusivamente a la parodia literaria, es decir, al uso con fines cómicos de una obra literaria anterior: dejaremos para otro lugar la parodia del mito. Pero antes de pasar a contemplar la utilización de esta parodia literaria por los cínicos, vale la pena centrar la idea de *παρωδία* en el mundo literario griego clásico.

A fines del siglo v, según testimonio de Ateneo (407 a) aparece la *parodia*: en Atenas se convocan concursos de *parodoi*, en los que destacan Hegemón y Polemón (Ath., 698 e y 699 a). De este Hegemón nos dirá Aristóteles *ὅτι τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος*. (Poet., 1448 a 12.) Ahora bien, no se trataba de “parodias” en el sentido que nosotros damos al término (obra literaria en la que se exageran las características de contenido y forma, o en la que se introduce una incongruencia entre forma elevada y contenido ridículo o viceversa). Parodias en este último sentido eran ya conocidas en la literatura griega —la *Batracomiomachia*, los yambos de Semónides o el *Margites* son buenos ejemplos de ello—, pero no se denominaban así. ¿Qué era, pues, entonces, este *παρωδεῖν, παρωδῶς, παρωδία ἢ παρωδῆ?*

La etimología de la palabra *parodía* le atribuye el significado de “cantar junto a..., cantar al lado de”, es decir, “cantar paralelamente a una canción ya existente”. Teniendo en cuenta que, como hemos dicho, las imitaciones cómicas de poetas anteriores no se consideraban “parodias” en la Grecia clásica, piensa Koller que allí donde aparece esta expresión no debe igualarse sin más a las después llamadas “parodias”, y defiende para ella un sentido eminentemente técnico. Cree que se refiere a una determinada forma de ejecución de la poesía griega en la que, de algún modo, “se iba contra la *ᾠδὴ*”.<sup>30</sup> Del lugar de Ateneo (407 a) se desprende que la parodia de Hegemón suponía una variación en la forma de recitar y no en el contenido de la composición. Era, pues, un término musical, sólo inteligible en todo su alcance dentro del campo de la música antigua. Probablemente consistía en la liberación completa del canto de la melodía del texto y del acompañamiento, constituyendo un paso en la descomposición de la música griega.<sup>31</sup> Sea lo que fuere, lo cierto es que, como dice Koller, “la auténtica parodia consiste en una manera de ejecutar y no, en principio, en la burla de un predecesor”.<sup>32</sup>

Lo que ocurrió fue que el término musical pasó al terreno de la retórica con un cambio de sentido. Los rétores llamaron *parodía* a un recurso que consistía en introducir una parte del verso de un poeta, continuán-

30. H. Koller, “Die Parodie”, *Glotta*, XXXV, 1956, p. 18.

31. H. Koller, *art. cit.*, p. 20.

32. H. Koller, *art. cit.*, p. 22.

dolo en prosa o completando su sentido libremente. Ahora bien: la cosa se prestaba a una especie de broma intelectual, hacer decir al poeta, mediante una pequeña alteración del verso o poniéndolo en un contexto apropiado, algo muy distinto, cuando no lo contrario, de lo que decía, con el consabido efecto cómico. A ello debe de referirse Ateneo (638 b), cuando habla de τῶν ἐξαιμέτρων ἐπὶ τὸ γέλοϊον παρωδαί. Es lo que Kleinknecht acertadamente llama un παίγριον del intelecto.<sup>33</sup> Los autores de la comedia antigua usaron repetidamente de la parodia de versos ajenos.

En efecto, la parodia de una obra conocida es un recurso constante del teatro de Aristófanes. Desde el trabajo de W. H. v. d. Sande Bakhuyzens<sup>34</sup> hasta el magnífico estudio de P. Rau,<sup>35</sup> pasando por los de Hope y Pucci,<sup>36</sup> ha aparecido una abundante bibliografía poniendo en relación muchos pasajes del gran cómico ateniense con obras anteriores y contemporáneas y, en especial, con la tragedia de Eurípides. La parodia aristofánica reviste formas diversas: la versión grotesca de un lugar o una escena trágica concretos, la elevación cómica de una escena poniendo en boca de sus personajes un rimbombante *sermo tragicus*, la cita paródica de una sentencia, la variación o deformación de unos versos conocidos, la incongruencia consistente en incluir en el lenguaje cómico expresiones trágicas, etc.<sup>37</sup> Famosa es la parodia del *Télefo* euripídeo en *Los acarnienses*, del *Belerofonte* en *La Paz*, de la *Helena* y la *Andrómeda* en *Las Tesmoforiantes*, por citar sólo unos cuantos ejemplos. Más tarde, con la comedia media, no se abandonará este gusto por parodiar las tragedias de Eurípides, convertido ya en clásico: buena muestra de ello son el *Eolo* de Antífanes y la *Helena* de Anaxáandrides.<sup>38</sup> Esta utilización burlesca de la tragedia se llamó seguramente παρατραγωδεῖν, según se desprende de varios testimonios antiguos.<sup>39</sup> Sin embargo, con el cambio de significado sufrido por *parodía* en manos de los rétores, este término acabó por englobar el más específico *paratragodeîn*.

Ello resulta evidente de la definición del término *parodé* que nos da Quintiliano: *quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusiue etiam in uersificationis ac sermonum imitatione seruat* (Inst. or., IX, 2, 35): se ha perdido completamente el valor primigenio de *parodía* como “forma especial de recitar”. No es raro, pues, que Suidas —que escribe en una época en la que apenas se sabe nada de las antiguas formas de ejecución musical— defina παρωδία así:

οὕτω λέγεται ὅταν ἐκ τραγωδίας μετευχθῆ λόγος εἰς κωμωδίαν.

La idea de que supone la utilización de algo serio con fines cómicos ha triunfado.

33. H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Hildesheim, 1967, p. 13.

34. *De parodia in comediis Aristophanis*, Utrecht, 1877.

35. P. Rau, *Paratragodia*, Munich, 1967.

36. E. W. Hope, *The Language of Parody*, Diss. Baltimore, 1906. P. Pucci, *Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche*, Atti Acc. Naz. dei Lincei, 1961, p. 358.

37. A. Lesky, *op. cit.*, p. 459.

38. A. Lesky, *op. cit.*, p. 666.

39. Plaut., *Pseud.*, p. 707; Pollux X, p. 92 (ad *Achar.*, p. 454); Schol., *Vesp.*, p. 1482; Plut., *De lib. educ.*, p. 7 a.

No es de extrañar que el procedimiento tentara a los cínicos: era un magnífico vehículo para el *spoudogeloion*. El predicador, siguiendo a los sofistas, adorna su discurso con citas de poetas, en especial de Homero, Teognis y Eurípides, de quien dijo Cicerón: *singuli uersus singula testimonia* (ad fam., XVI, 8, 2). Y no siempre los versos aparecían tal como habían salido de la inspiración de su autor: la costumbre de citar de memoria o la intención de acordarlos con el propio pensamiento introducía cambios en ellos. A veces el orador quería darles un sentido opuesto al original: nace así la *επανόρθωσις*, la *παραδιόρθωσις*, o “corrección” de los versos.<sup>40</sup>

Hay cínicos que, no contentos con introducir versos ajenos en su obra, componen sus propios versos tomando como base una obra anterior famosa. Nace así la *Elegía a las Musas* de Crates, parodia de la de Solón (Diehl, A. L. G., ed. 1925, I, pp. 103-104):

Μνημοσύνης καὶ Ζητῆος Ὀλυμπίου ἀγλαὰ τέκνα,  
 Μοῦσαι Πιερίδες, κλύτέ μοι εὐχομένοι.  
 χόρτον ἐμῆι συνεχῶς δότε γαστέρι, ἦτε μοι αἰεὶ  
 χωρὶς δουλοσύνης λιτὸν ἔθηκε βίον.  
 5 ὠφέλιμον δὲ φίλοις, μὴ γλυκερὸν τίθετε.  
 χρήματα δ' οὐκ ἐθέλω συνάγειν κλυτά, κανθάρου ὄλβον  
 μύρμηκός τ' ἄφενος χρήματα μαιόμενος,  
 ἀλλὰ δικαιοσύνης μετέχειν καὶ πλοῦτον ἀγινεῖν  
 εὐφορον, εὐκτητον, τίμιον εἰς ἀρετῆν.  
 10 τῶν δὲ τυχῶν Ἑρμῆν καὶ Μοῦσας ἰλασομ' ἀγνάς  
 οὐ θαπάναις τρυφεραῖς, ἀλλ' ἀρεταῖς ὀσίαις.

“¡Nobles hijas de Mnemosine y de Zeus Olímpico,  
 Musas de Pieria, escuchad mi plegaria!

¡Dad siempre pitanza a mi vientre, que siempre,  
 lejos de la esclavitud, ha llevado una vida frugal.  
 Hacedme útil a los amigos, más no dulce.

No quiero amasar tesoros ilustres, persiguiendo  
 como tesoro la felicidad del escarabajo, los bienes de la hormiga,  
 sino participar de la justicia, tener una riqueza  
 cómoda, bien adquirida, que la virtud haga valiosa.

Bendecirá entonces Hermes y las Musas sagradas  
 mis ofrendas sin lujo y su virtud piadosa.”

Se cumple aquí el primer precepto de toda parodia: apoyarse en un texto o en un estilo lo suficientemente conocidos como para que su nuevo tratamiento produzca los deseados efectos grotescos. ¿Cabe imaginar texto más apropiado que la *Elegía* de Solón? La parodia se limita a reescribir los ocho primeros versos de la composición solonea. Aunque Juliano no nos ha

40. Gerhard, *op. cit.*, p. 233, n. 3.

transmitido la composición de Crates en su integridad, no creemos que falten muchos versos.

El cínico repite el arranque del ateniense: los dos primeros versos son idénticos. Pero tan pronto como empieza el capítulo de las peticiones, se pone de relieve el nuevo enfoque. Cuando el auditorio estaba esperando oír la consabida palabra ὄλβον (= “felicidad”) aparece χόρτον (= “pitanza, forraje”). Lo primero que Crates pide a las Musas es sustento, y lo pide con la crudeza de un animal hambriento, dejando bien sentado que es su “vientre” quien lo exige, un vientre que no se ha prostituido para lograr manjares abundantes, pago del parásito, del adulador, un vientre que ha sabido conducir una vida libre y frugal. No aparece en el cínico mención de la δόξαν ἀγαθῆν (= “buena fama”), que tanto preocupa a Solón (v. 4): ¿qué importa lo que la gente piense?

Solón quería ser “dulce” (γλυκόν, v. 5) para sus amigos y “amargo” (πικρόν, v. 5) para sus enemigos (ἐχθροῖσι): para el cínico la distinción carece de sentido. Un cínico no tiene enemigos, casi como —nos atreveríamos a decir—, no tiene amigos. El cínico no es enemigo del no cínico, de la misma manera que el cuerdo no lo es del loco. Aquél tratará de abrirle los ojos, de curarle de la ilusión en que vive sumergido. Si no lo consigue, peor para el otro. El individualismo exacerbado del cínico y su falta de espíritu de comunidad hacen difícil hablar de amistad dentro del movimiento. Además, la amistad constituye un placer (¿acaso no la recomendaba como tal Epicuro?) y la lucha contra los placeres era un punto fundamental de la doctrina de Diógenes: con todo, Crates quiere ser “útil” (ὠφέλιμον) a sus amigos, y no “dulce” (γλυκερόν), como Solón. No encuentra sentido el cínico en la dulzura. Las palabras duras, los sarcasmos, las burlas son el mejor medio para arrancar la venda de los ojos de los demás: y éste es el único acto de amor hacia sus semejantes que el cínico concibe.

Pasa luego Solón a solicitar riquezas (Χρήματα δ' ἰμείρω μὲν ἔχειν v. 7), si bien se apresura a añadir que no quiere adquirirlas injustamente (ἀδικῶς); Crates no quiere riquezas, desprecia “la felicidad (ὄλβον, la palabra que Solón utilizaba para resumir sus anhelos, con la que abre su lista de solicitudes) del escarabajo” (es decir, la bola de excremento que este insecto amasa), “los bienes de la hormiga” (cuanto en su previsión atesoran las hormigas: el cínico vive sobre el terreno y no se preocupa por el mañana). Allí donde Solón arrancaba en disquisiciones acerca de la justicia y los castigos de Zeus, Crates corta por lo sano: se limita a desear “ser partícipe de la justicia” y una riqueza “cómoda” —fácil de llevar—, que deba su esplendor a las virtudes de su titular: entonces recibirá la bendición de Hermes y las Musas.

También se nos han conservado unas *parodíai* épicas de Crates: su descripción de la *Péree*, la utopía cínica, parte de la descripción homérica de Creta. Incluso cuando se trataba solamente de dar una respuesta ingeniosa, el cínico recurría a veces a un amasijo de versos homéricos, ligeramente alterados. Buen ejemplo de ello es la respuesta de Crates a Estilpón (Diehl, *A. L. G.*, fr. 3, pp. 104-105), cuando éste, viéndole pasar frío, le dijo: “Crates, me parece que necesitas un manto nuevo” (es decir, “un manto y razón: καινοῦ = καὶ νοῦ):

καὶ μὴν Στίλπων' εἰσεῖδον χαλέπ' ἄλγεα ἔχοντα  
 ἐν Μεγάροισ', ὅθι φασι Τυφωέος ἔμμεναι εὐνάς.  
 ἐνθ' ἔτ' ἐρίζεσκεν, πολλοὶ δ' ἄμφ' αὐτὸν ἑταῖροι.  
 τὴν δ' ἀρετὴν παρὰ γράμμα διώκοντες κατέτριβον.

“Y vi a Estilpón que sufría crueles dolores  
 en Mégara, donde dicen que está el lecho de Tifeo.  
 Allí discutía, rodeado de muchos amigos,  
 que siguiendo la virtud al pie de la letra, la consumían.”

El primer verso no es sino una cita de la *Odisea*, en la que Στίλπων ha pasado a ocupar el lugar del Τάνταλον original (*Od.*, XI, 582); le sigue un verso de la *Iliada*, en el que se ha cambiado la referencia al lugar: ἐν Μεγάροισ' en vez de εἰν Ἀρίμοις (*Il.*, II, 783). El tercer verso tiene un segundo hemistiquio de raigambre épica (...πολέες δ' ἄμφ' αὐτὸν ἑταῖροι, *Il.*, II, 537). La respuesta se cierra con un verso montado por Crates a partir de la terminología ética usada entonces (ἀρετὴν δὲ διώκειν, *Plat.*, *Theaet.*, 176 b). El resultado es un perfecto “pastiche” de seguro efecto cómico.

También es una parodia el hexámetro con que Crates retrataba el carácter de Menédemo (fr. 4, Diehl):

Φλειάσιόν τ' Ἀσκληπιάδην καὶ ταύρον Ἐρετρῆ

El fr. 5 Diehl contiene expresiones extraídas del lenguaje épico: καὶ μὴν Μικκόλον εἰσεῖδον... en la que Miccilo viene a sustituir un Σίσυφον o un Τάνταλον originario (*Od.*, XI, 582 y 593); ἐν αἰνῆι δηϊοτήτι, que aparece en Homero más de una vez (*Il.*, XXIII, 603; *Od.*, XII, 257).

Cércidas de Megalópolis, a la hora de quejarse de su suerte (*Mel.*, II, 28-31 Knox), recuerda una expresión de Homero (*Il.*, VIII, 72):

καὶ τοῦθ' Ὅμηρος  
 εἶπεν ἐν Ἰλιάδι /  
 ῥέπην, ὅταν αἴσιμον ἀισορ,  
 ἀνδράσι κυδαλίμοις + γν + /

“Y así dice Homero  
 en su *Iliada*:  
 ‘cuando llega el día fatal,  
 la balanza se inclina hacia los valerosos.’”

Y a continuación se lamenta de que nunca se incline hacia él: “Zeus es padre para unos, para otros, padrastro” (*Mel.*, II, 41 s.). En el meliampo III (2-13 Knox) parafrasea libremente un pasaje de Eurípides sobre Eros, diciéndonos también de dónde procede, y acaba recomendando a Damónomo que se contente con un amor venal: más vale pagar un óbolo a una cortesana que verse atormentado por una pasión auténtica.

El uso paródico de un verso clásico sin apenas modificaciones debió de ser un recurso favorito de la sátira menipea: a él acude Petronio para conseguir mayor comicidad en la narración de la matrona de Éfeso (*Sat.*, 111-112). En efecto, cuando la esclava trata de convencer a su dolorida señora para que acepte los alimentos que el soldado le ofrece, introduce en su discurso un verso que Virgilio había puesto en boca de Ana y dirigido a la reina Dido:

*Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?*

(*Sat.*, 111, 12; cf. Verg., *Aen.*, IV, 34: la presencia en Petronio de *sentire* en vez de *curare* puede deberse a un fallo de memoria: en todo caso, no es una modificación “intencionada”).

“¿Eso cres que preocupa a estas cenizas o a los manes de los muertos?”

Más tarde, cuando la matrona ha comido y las tentaciones del soldado siguen otros derroteros, la esclava vuelve a la carga con otro lugar virgiliano, extraído también del episodio de la reina de Cartago:

*Placitone etiam pugnabis amori?*

(*Sat.*, 112, 2; Verg., *Aen.*, IV, 38)

“¿Combatirás tú misma un amor placentero?”

Al mismo recurso acude Séneca en su *Ludus* con enorme frecuencia y habilidad: de Virgilio (*Aen.*, II, 724) proviene la descripción de los andares de Claudio, *non passibus aequis*: ahora bien, lo que en el contexto original nos llevaba a visualizar los esfuerzos de Julio, niño todavía, por seguir a su padre, pasa a describir el caminar vacilante de un viejo caduco (*Apo.*, 1, 2); de las *Geórgicas* (IV, 90) proviene el verso con el que Mercurio aconseja a las Parcas que acaben con el funesto emperador: *dede neci: melior vacua sine regnet in aula* (*Apo.*, 3, 2). La muerte del *passer* de Lesbía (*Catull.*, 3, 12) sirve para narrarnos el descenso a los infiernos del infeliz Claudio (*Apo.*, 11, 5). Abundan las citas homéricas que, al estar en griego, producen un efecto todavía más chocante, resaltando en el contexto en latín (*Od.*, X, 98 en *Apo.*, 5, 4; *Od.*, IX, 39 s. en *Apo.*, 5, 4; *Il.*, VI, 142 y VIII, 486, etc. en *Apo.*, 9, 3; *Il.*, I, 591 en *Apo.*, 11, 1; *Il.*, IX, 385 en *Apo.*, 13, 5). Se parodia a Epicuro (D. L., X, 139 en *Apo.*, 8,1), a Heráclito (D. L., IX, 6 en *Apo.*, 13, 5), el ritual del culto de Isis (*Apo.*, 13, 4): Claudio es saludado con la fórmula destinada al buey Apis... Cambiando el original por *μωροῦ* pasan ciertas locuciones trágicas o litúrgicas (*θεοῦ πλιγγή*, Soph., *Aíax*, 278) a referirse al protagonista del libelo (*Apo.*, 7, 3).

Pero es en Luciano donde el recurso en cuestión alcanza su apogeo. Tomemos, por ejemplo, el *Icaromenipo* que, según Helm, es una probable recreación de un opúsculo menípico:<sup>41</sup> cuando el cínico llega a la luna y encuentra allí a Empédocles, al que toma por una divinidad, éste le saca de su asombro con un verso de Homero (*Od.*, XVI, 187):

41. Helm, *op. cit.*, pp. 81 s.



Θάρρει, φησίν, ὦ Μένιππε,  
οὔτις τοι θεός εἰμι, τί μ' ἀθανάτοισιν εἴσχεις;

(Icarom, 13)

“¡Ánimo, Menipo! *No soy ningún dios, ¿Por qué me igualas a los inmortales?*”

También se acude a Homero (*Od.*, X, 98) para contar al lector cómo, desde las altas regiones deja de verse la tierra:

Ἔσται ταῦτα, ἦν δ' ἔγω, καὶ ἅμα πρὸς τὸ  
ἄνατες ἔτεινον τὴν ἐπὶ τοῦ οὐρανοῦ,  
ἐνθα μὲν οὔτε βοῶν οὔτ' ἀνδρῶν φαίνεται ἔργα·

(Icarom., 22)

“Así lo haré”, respondí, “y continué subiendo por el empinado camino hacia el cielo, *de donde no son ya visibles los trabajos de los bueyes y de los hombres;...*”

Procede de la *Odisea* (I, 170) la frase con la que Zeus increpa al cínico recién llegado a su palacio:

Ὁ δὲ Ζεὺς μάλᾳ φοβερῶς δριμύ τε καὶ τιτανῶδες εἰς ἐμέ ἀπιδὼν φησι·  
Τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, πόθι τοι πόλις ἡδὲ τοκῆες;

(Icarom., 23)

“Zeus, después de dirigirme una mirada terrible, amarga, titánica, dijo: *¿De dónde vienes? ¿Eres uno de los mortales? ¿Cuál es tu patria? ¿Quiénes tus padres?*”

Con el mismo verso increpa Heracles a Claudio, cuando éste llega al Olimpo en el *Ludus* de Séneca (5, 4).

Cuando Zeus recuerda los viejos tiempos en que la gente le era todavía fiel y no prefería a Apolo o a Bendis, lo hace con un verso de los *Fenómenos* de Arato (2 s):

μεσται δὲ Διὸς πᾶσαι μὲν ἀγυαί, πᾶσαι  
δ' ἀνθρώπων ἀγοραί.

(Icarom., 24)

“¡Llenas están todas las calles de Zeus, llenas todas las plazas!”

Cuando Menipo cuenta cómo, después del olímpico banquete, durmieron todos menos él, lo hace con los dos versos que abren el canto II de la *Iliada*, pero sustituyendo el Δία homérico por ἔμμε:

Ἄλλοι μὲν ῥά θεοὶ τε καὶ ἄνδρες ἵπποκορουσταὶ  
εὐδον παννύχιοι, ἐμὲ δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος,

(Icarom., 28)

“Los demás dioses y los hombres que combaten en carros durmieron toda la noche; pero de mí no se apoderó el dulce sueño.”

Si tomamos otro opúsculo de Luciano, el *Menipo* o la *Nekjomanteía* observaremos que aparecen en él con fines paródicos, entre otros, los siguientes versos: *Od.*, XI, 163-164 (1); *Od.*, XI, 5 (9); *Il.*, XX, 61 (10); *Od.*, XXIV, 13 (11); *Od.*, XI, 627 y XXIV, 13 (21); y de Eurípides, *Her. fur.*, 523-524; *Hecub.*, 1-2; *Androm.*, fr. 149; *inc. fab.*, fr. 936, Nauck (1). En el *Caronte* (22) se recurre a la variación de dos versos de Homero (*Il.*, IX, 319 s. y *Od.*, X, 521; XI, 573) para expresar lo efímero de todo lo terreno. En el *Banquete* abundan las citas: Alcidas es introducido con un verso de la *Iliada* (II, 408) (12), en tanto que el epitalámico del gramático Histeo (41) no es más que una mezcla de lugares hesiódicos y homéricos. También en *El Gallo* o *el Sueño* el recurso aparece extensamente utilizado; sólo en el capítulo 2 encontramos los siguientes versos: *Il.*, XIX, 404 ss.; *Od.*, XII, 395 y Apolonio de Rodas, *Argon.*, IV, 578 ss. En cambio, en *La Asamblea de los dioses* faltan casi por completo las citas poéticas.

En *Zeus trágico*, una de las mejores sátiras de Luciano y, según Helm,<sup>42</sup> una de las que más se acercan a lo que fue la menipea, aparecen los dioses hablando en versos épicos y trágicos: es característico del género que las citas que allí aparecen sólo constituyan una parte de un verso. Generalmente no son tratadas como citas sino embutidas directamente en el discurso.<sup>43</sup>

No sólo saquea el de Samosata la poesía clásica en busca de versos que se adapten a las necesidades de sus opúsculos. Si se tercia, no desdeña parodiar un discurso de Demóstenes. En el citado *Zeus trágico* el Padre de los dioses va a dirigirse a la asamblea de los inmortales. Empieza su discurso con un hexámetro:

Κέλκυτέ μευ πάντες τε θεοὶ πάσαι τε θείαιναι

pero Hermes le dice que no es momento de amontonar versos. Un poco de Demóstenes resultaría mejor. Al fin y al cabo, a él recurren la mayoría de los oradores (14). Así lo hace el dios y arranca con esta parodia del inicio de la primera Olíntica:

Ἄντι πολλῶν ἄν. ὦ ἄνδρες θεοί. χρημάτων ὑμᾶς ἐλεῖσθαι νομίζω, εἰ φανερόν γένοιτο ὑμῖν ὅ τι δὴ ποτε ἄρα τοῦτο ἔστιν ἔστιν ἐφ' ὧν νῦν συνελέγητε. ὅτε τοίνυν τοῦτο οὕτως ἔχει, προσήκει προθύμως ἀκροᾶσθαι μου λέγοντος.

Ἄντι πολλῶν ἄν. ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, χρημάτων ὑμᾶς ἐλεῖσθαι νομίζω, εἰ φανερόν γένοιτο τὸ μέλλον συνοίσειν τῇ πόλει περὶ ὧν νυνὶ σκοπεῖτε. ὅτε τοίνυν τοῦτο οὕτως ἔχει, προσήκει προθύμως ἐθέλειν ἀκούειν τῶν βουλομένων συμβουλευεῖν.

(....)

42. Helm, *op. cit.*, p. 136.

43. Helm, *op. cit.*, pp. 136 s.

ὁ μὲν οὖν παρῶν καιρός, ὦ θεοί, μονο-  
νουχί λέγει φωνήν ἀφίεις ὅτι τῶν πη-  
ρόντων ἐρωμένως ἀντιληπτέον ἡμῖν  
ἔστιν, ἡμεῖς δὲ πάνυ ὀλιγώρως ἔχειν  
δοκοῦμεν πρὸς αὐτά. βούλομαι δὲ ἤδη  
-κ ἰ γάρ ἐπιλείπει: ὁ Δημοσθένης:- αὐτά  
ὕμῖν δη-λῶσαι σαφῶς, ...

(*Jup. Trag.*, 15)

Ὁ μὲν οὖν καιρός, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι,  
μόνον οὐχί λέγει φωνήν ἀφίεις ὅτι τῶν  
πραγμάτων ὑμῖν ἐ-είνων αὐτοῖς ἀντιλη-  
πτέον ἔστιν, εἴπερ ὑπὲρ σωτηρίας αὐτῶν  
φροντιζέσθε· ἡμεῖς δ' οὐκ οἶδ' ὄντινά μοι  
δοκοῦμεν ἔχειν τρόπον πρὸς αὐτά. (...)

(*Olint.*, I, 9 But.)

“Preferiríais a muchas riquezas, pienso, señores dioses, que se os dijera por qué se os ha congregado. Siendo esto así, conviene que me oigáis con ánimo benévolo.

“Preferiríais a muchas riquezas, pienso, ¡oh atenienses!, que se os dijera claramente lo que pueda ser provechoso a la ciudad en los asuntos que ahora se tratan. Siendo esto así, conviene que oigáis con ánimo benévolo a quienes desean aconsejaros.

(...)

Así pues, ¡oh dioses!, la circunstancia presente nos amonesta casi a gritos que es preciso poner activamente manos a la obra. Pero nosotros parecemos demasiado perezosos. Quiero, por tanto, —ya se me va acabando Demóstenes— exponeros sin rodeos...”

Así pues, ¡oh atenienses!, la circunstancia presente os amonesta casi a gritos a que os ocupéis de los negocios de ellos, si es que os preocupa vuestra propia seguridad. Yo no sé qué pensar de nuestro estado de ánimo en las presentes circunstancias.”

De la comparación de ambos discursos resultan evidentes los propósitos de Luciano: ¡magnífico recurso cómico el de hacer hablar a un dios como si fuera un orador poco escrupuloso a la hora de componer sus obras! En todo momento se ve claramente que Zeus está hilvanando frases ajenas. La broma culmina en este paradójal ὦ ἄνδρες θεοί que reproduce a su manera el ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι demosténico. El efecto cómico de esta sustitución es difícilmente apreciable en una traducción (no se corresponde exactamente con el “messieurs les dieux!” que da Bailly: el problema de la traducción se debe al hecho de que la locución parodiada no tenga tampoco paralelo en las lenguas modernas de Europa occidental).

En el *Dos veces acusado* aparece personificada la Retórica: cuando le llega el turno de hablar, empieza su discurso (26) reproduciendo el arranque del exordio del *De la corona* de Demóstenes. Como en el caso analizado arriba, lo sigue al principio al pie de la letra y pasa luego a parafrasearlo más libremente. Pero, una nueva sorpresa aguarda al lector: de pronto, la Retórica ensarta el exordio de la tercera Olíntica. ¡La Retórica misma es víctima de la manía del demostenismo!

Hemos visto, pues, diversos ejemplos de parodia literaria: los fines que los autores se propusieron con ella son muy diversos. El caso más típicamente cínico es el de Crates: el tebanos da la vuelta a un poema clásico que encarna los valores tradicionales de la cultura griega clásica. También Cércidas usa de citas homéricas y euripídeas para hacer resaltar

sus propias opiniones. Petronio, en cambio, busca simplemente un efecto cómico al introducir dos hexámetros virgilianos en el contexto frívolo de su milesia. Ésta será la finalidad de la mayoría de las citas paródicas de Luciano, excepto cuando se propone fustigar una determinada tendencia literaria de su época (el demostenismo, por ejemplo). Ahora bien, cualesquiera que sean las intenciones del escritor que parodia, el mero hecho de hacerlo demuestra una presencia real de la literatura anterior, aunque vaya acompañada —y no siempre lo va— de una buena dosis de irrespetuosidad.

## 6. LA PARODIA DE TEXTOS JURÍDICOS

Junto a la parodia literaria, el *kynikòs trópos* utilizó a veces la parodia de un lenguaje técnico, y especialmente del jurídico: es una forma muy ligada a la literatura popular que en Roma cuenta con manifestaciones bien conocidas (la *Lex Tappula*, de la que nos habla Festo, p. 363 M, y que, según este autor, conocía ya Lucilio, o el famoso *Testamentum porcelli*, transmitido por S. Jerónimo). Que en el mundo helenístico era un recurso cómico usado lo atestiguan, por ejemplo, el discurso forense paródico puesto en boca del rufián Bátaro en el mimiambo II de Herodas y el νόμος συσσιτικός, dictado por Gratena para sus invitados (Athen., XIII, 585), versión burlesca de los νόμοι συμποτικοί de Espeusipo, Jenócrates y Aristóteles (Plat., *Leg.*, II, 671 c). A este tipo de literatura pertenecían seguramente los *Testamentos* de Menipo de Gádara; en él se inscriben los *senatus consulta* del Ludus senequiano (9, 5 y 11, 5) y, en Luciano, el decreto de Momo (*Deor. concil.*, 14 ss.) y los νόμοι συμποτικοί (*Cronosol.*, 18). No hay que atribuir, pues, al cinismo el descubrimiento de las posibilidades cómicas de los textos jurídicos, si bien, desde los primeros momentos, acogió el recurso, que se adaptaba a la perfección a su ideal de *spoudogéloion*.

## 7. EL HUMOR CÍNICO Y LA COMEDIA GRIEGA ANTIGUA Y MEDIA

Los cínicos no fueron los primeros que en Grecia se propusieron dotar de una envoltura divertida su forma de ver el mundo: durante el siglo v la comedia antigua había servido de portavoz de las opiniones de una serie de poetas, opiniones acerca de temas tan serios como la política interior y exterior de Atenas, las actividades de los nuevos educadores de la juventud, la tragedia no tradicional de Eurípides, etc. Para dar amenidad a estos temas se echaba mano de una forma abigarrada, estrechamente emparentada con la de los *drámata* que Epicarmo de Siracusa había compuesto a finales del siglo vi: el uso irreverente de mitos y personajes divinos, el elemento fantástico, la parodia literaria, la alegoría y la obscenidad del lenguaje se conjugaban, dando lugar a piezas abigarradas y, al mismo tiempo, dotadas de una personalidad inconfundible. Fue un tipo de teatro que no ha podido imitarse nunca (no cabe decir lo mismo, en cambio, de la

tragedia clásica, resucitada con mayor o menor fortuna a lo largo de la historia de la literatura europea). Poco a poco el elemento político fue abandonando la comedia, mientras la parodia de mitos iba ganando importancia. Al mismo tiempo, el lenguaje tendió a limpiarse de obscenidades. Además las piezas empezaron a trascender del ámbito ateniense: comienza la época de la comedia media.<sup>44</sup>

La naciente literatura cínica se aprovechó enormemente de los hallazgos de la tradición cómica. Resulta muy instructivo leer detenidamente el discurso que Luciano pone en boca de Diálogo en su *Dos veces acusado* (33): el Diálogo está acusando a Siro —el escritor cínico— de haberlo apeado de las alturas, de haberle quebrado las alas y hecho descender hasta las maneras y formas del vulgo, despojándolo de su máscara trágica e imponiéndole otra, propia de cómicos y satíricos:

“Además, encerró en mí la burla mordaz, el yambo y la libetrad de los cínicos mezclados en uno, y juntó a Eupolis con Aristófanes: ¡hombres idóneos par bromear suavemente con las cosas respetables y reírse de las razonables! Y para colmo, a un tal Menipo —uno de lo santiguos cínicos que ladra horriblemente y reprende con aspereza— lo desenterró y me lo echó encima: ¡perro bravísimo que muerde a escondidas, porque muerde mientras se ríe!”

Siro se defiende afirmando que el Diálogo, al que el vulgo había tenido por algo triste y sombrío, se había humanizado y vuelto más agradable gracias a sus esfuerzos. En esta acusación del Diálogo se pone de relieve cómo el cínico echó mano de elementos cómicos, juntando “a Eupolis con Aristófanes”, los dos nombres señeros de la comedia antigua. La misma idea vuelve a aparecer en otro opúsculo lucianesco, *El Pescador* (26). Helm tenía razón al afirmar: “An die Komödie hat sich überhaupt die kynische Burleske ohne Zweifel angeschlossen”.<sup>45</sup>

Que Sócrates, a pesar de haber sido objeto de los ataques de la comedia, la tuvo en cuenta y a veces recurrió a ella, es un hecho conocido. Diógenes Laercio (II, 25) nos cuenta que solía repetir estos yambos:

τὰ δ' ἀργυρώματ' ἔστιν ἢ τε πορφύρα  
εἰς τοὺς τραγωιδῶδες χρῆσιμ', οὐκ εἰς τὸν βίον.

“Las obras cinceladas de plata y los trajes de púrpura son útiles a los actores trágicos, no a la vida.”

Durante bastante tiempo se pensó que estos versos pertenecían a Crates y Diehl los acogió entre los fragmentos del cínico de Tebas (fr. 20): sin embargo, hoy se sabe que no pertenecen a Crates, sino al cómico Filemón (*inc. fab.*, 105, v. 4 s., II, p. 512 K). Ahí tenemos, pues, a Sócrates, repitiendo unos versos de comedia que se adaptaban a su pensamiento. Nos consta

44. Lesky, *op. cit.*, p. 666.

45. Helm, *op. cit.*, pp. 103 s.

que Platón admiraba enormemente las obras de Epicarmo (*Theaet.*, 152 e). La comedia, pues, no fue algo ajeno al círculo socrático.

Cuando los cínicos hicieron del *spoudogéloion* su caballo de batalla, era lógico que saquearan este género en busca de recursos. Y lo hicieron cumplidamente. Vamos a contemplar diversos aspectos de esta influencia.

Característico de la comedia era el tratamiento burlesco de los mitos: desde las farsas flácicas y las primitivas composiciones de Epicarmo (*Las Bodas de Hebe*, *Busiris*, *El viaje de Heracles a la conquista del cinturón de Hipólita*, *La visita de Heracles al centauro Folos*, etc.) hasta las parodias de Filisco en la comedia media, en las que Zeus, Afrodita, Apolo, Hermes, Pan, etc. se convertían en protagonistas de las piezas, pasando por las grandes creaciones de la comedia antigua ateniense (*Némesis* y *Dionisalejandro*, las dos parodias míticas de Cratino dirigidas contra Pericles, o las aristofánicas *La Paz*, *Las Aves*, en la que intervienen Isis, Prometeo, Heracles y Posidón, o *Las Ranas*, con su divertidas escenas basadas en la cobardía de Dioniso), el tratamiento ridículo de una leyenda o de un personaje mítico es tema corriente. De ahí lo tomarán los cínicos a la hora de componer su propias obras: de todos modos hay que hacer notar que, si Lesky está en lo cierto a la hora de explicar la parodia mítica en la comedia antigua, ésta tenía un sentido muy distinto a la cínica. Cree Lesky, en oposición a Nilsson, que la burla de los dioses que encontramos en un Aristófanes no es un síntoma de decadencia religiosa, sino que revela una familiaridad especial con lo divino, del mismo modo que la extrema religiosidad popular medieval se manifestaba haciendo aparecer figuras de santos ingenuamente ridículas en los misterios que se componían para la representación.<sup>46</sup> No es éste, precisamente, el carácter de las composiciones cónicas. Mejor podrían ser comparadas a la famosa versión de Voltaire de la vida de Juana de Arco. La ingenuidad, si aparece, es ficticia: detrás de ella asoma la intención corrosiva de una secta que aspiraba a invertir todos los valores. De todos modos, ello no obsta para que se aprovecharan los modelos de la comedia: se usa el mismo envoltorio, pero se llena de una dosis mucho mayor de carga explosiva.

El tema del viaje al Hades, favorito de la sátira cínica (la *Nékyia* de Menipo, el *περὶ ἕξαγωγῆς* de Varrón, la sátira II, 5 de Horacio, la *Nekyomanteía* y la *Katábasis* de Luciano), había aparecido más de una vez en la comedia: en el *Demos* de Eupolis la parte que precedía a la parábasis se desarrollaba en el Hades, donde los hombres más importantes de Atenas discutían muy preocupados acerca de los problemas de la *pólis*, y en el *Gerytades* de Aristófanes también aparecía el motivo en cuestión (*Comic. Attic. frag.*, I, p. 427 K). Famoso es el descenso al Hades de Dioniso en *Las Ranas*. En esta comedia el dios se pone la piel de león de Heracles para abrirse camino en el reino de los muertos: Menipo, en la *Nekyomanteía* lucianesca, dará muestras de mayor previsión y se proveerá de la piel de león, como Heracles, la lira, como Orfeo, y el gorro, como Odiseo, para su arriesgado viaje. Es posible que el motivo estuviera ya recogido en la obra de Menipo sobre el tema. Piensa Helm que en este opúsculo podría rastrear-

46. Lesky, *op. cit.*, p. 475.

se incluso la influencia del mimo romano, que había tratado temas semejantes: en efecto, nos consta que Laberio había escrito una *Nekyomanteía* y un *Lago del Averno*.<sup>47</sup> De ser así, la influencia del teatro en el *kynikòs trópos* no se acabó con la comedia griega. Parecen confirmar este punto de vista los abundantes rasgos mímicos que hallamos en el *Satiricón* petroniano, sobre los que ya llamaron la atención Rosenblüth y Möring.<sup>48</sup>

El motivo del viaje al cielo, tratado por Luciano en su *Icaromenipo*, en donde, según Helm, se sigue muy de cerca un original menípico,<sup>49</sup> y que aparece en otras obras de inspiración cínica: *Marcipor* (fr. 272 B) y *Endymiones* (frs. 105 y 108 B) de Varrón y el *Ludus* de Séneca, tiene un magnífico antecedente en el viaje de Trigeo a bordo de un escarabajo en *La Paz* aristofánica o en los *Belerofontes* de Eubulo (II, p. 171 K).

También el tema de la burla de los misterios, que aparece, por ejemplo, en las *Eumenides* y en los *Mysteria* de Varrón y en la *Nekyomanteía* lucianesca (2 y 12), en la que hallamos la famosa "iniciación" de Menipo, enlaza con las burlas contenidas en *Las Ranas* (v. 313) o con la parodia de ceremonias órficas en *Las Nubes*, estudiada por Dieterich.<sup>50</sup>

Blanco favorito de la sátira cínica son los cultos extranjeros: las *Eumenides* varronianas, *La Asamblea de los dioses* y el *De la diosa siria* de Luciano lo atestiguan. La broma hunde sus raíces en la comedia: en los *Cretenses* de Apolofanes se incluía un catálogo de θεοὶ ξενικοὶ con la sana intención de hacer reír al auditorio (I, p. 799 K); Aristófanes, que en sus *Horas* se refería irreverentemente al culto de Sabazios, el "flautista", el "frigio" (I, p. 535 K; Cic., *De leg.*, II, 15, 37), se burló más de una vez del culto de Bendis, en especial en sus *Mujeres de Lemnos* (fr. 365, 368, I, p. 488 s. K), y Cratino trató el tema en sus *Mujeres de Tracia* (fr. 80 y 82, I, p. 34 ss. K). En las *Ciudades* de Anaxándridas (II, p. 150 K) se satirizaban los cultos egipcios. Aparecía un ciudadano explicando por qué no quería aliarse con el pueblo del Nilo:

"Tú adoras al buey, yo lo sacrifico; tú tienes a la anguila por una gran divinidad, nosotros, por la mayor golosina de un banquete; tú no comes carne de cerdo, a mí me entusiasma. Tú veneras al perro yo lo azoto si se ha comido mis provisiones. Si ves que un gato está enfermo, lloras; yo, lo mato y lo tiro alegremente."

He aquí una explicación digna de Menipo.

El mundo fantástico de la comedia antigua, en el que los caminos del Olimpo y del Hades no estaban cerrados a los mortales, en el que los animales —ranas, avispas, aves— hablaban y eran capaces de constituir su propia república, fecundó la imaginación de los cínicos. Estaba dotado de una desmesura, de un cierto "rabelaisianismo", que no podía por menos que atraerles. El tratamiento en la comedia del tema de los animales acabó

47. Helm, *op. cit.*, p. 30.

48. Rosenblüth, *Beiträge zur Quellenkunde von Petrons Satiren*, Diss., Kiel, 1909, pp. 61 s.; Möring, *De Petronio mimosum imitatore*, Münster, 1915.

49. Helm, *op. cit.*, pp. 109 ss.

50. *Rh. Mus.*, XLVIII, 1893, p. 275.

de hacer posible obras como *El Gallo* de Luciano y, tal vez, la *Corneja* de Diógenes. Cruzóse, además, con el mundo animal de la fábula, de cuya presencia en el *kynikòs trópos* hemos hablado ya.

Recurso favorito de la comedia antigua es la personificación de una idea abstracta, la alegoría. Bien es verdad que con ello no hace sino seguir una de las dos tendencias que, según Webster, dominan el pensamiento griego: la personificación y la esquematización.<sup>51</sup> La tendencia a divinizar conceptos como *Dike*, *Eiréne*, *Eris*, conjugada con el antropomorfismo reinante en la religión griega dio como resultado que estas ideas se encarnaran en figuras humanas. A ellas recurrió la comedia: parece ser que ya en el teatro de Epicarmo aparecían agones de figuras alegóricas (no debió de ser otra cosa su *Λόγος καὶ Λογίνα*). Aristófanes utilizará con frecuencia este medio tan plástico de hacer vivir en escena una abstracción. Baste recordar el agón de la "Causa justa" y la "Causa injusta" en *Las Nubes* o la aparición de *Pólemos* majando ciudades en su mortero y de la infeliz *Eiréne* encerrada en la caverna en *La Paz*, o de *Opóra* y *Theoría* en esta misma pieza, y la intervención de Reconciliación en *Lisistrata*.

El efecto inmediato de la personificación sobre el auditorio es evidente: no es extraño, pues, que a ella acudieran los cínicos a la hora de crear una literatura que atrajera a las clases populares. Muy probablemente debió de ocupar un lugar relevante en la diatriba: nos consta que Bión hacía aparecer y hablar en uno de sus discursos *Πενία* y *Πράγματα*.<sup>52</sup> También debió de utilizar este recurso Menipo de Gádara: nos permite suponerlo la presencia de alegorías en las sátiras de Varrón (algo extraño a la restante sátira romana que conocemos) y en Luciano. Veamos con qué lujo de detalles nos presenta el romano la personificación de *Infamia* en un fragmento de sus *Eumenides*:

*tertia Poenarum*  
*Infamia stans nixa in uulgi*  
*pectore flutanti, intonsa coma,*  
*sordida uestitu, ore seuero*

(fr. 123 B)

"... el tercero de los castigos, la Infamia, que está apoyada en el pecho vacilante del vulgo, con la cabellera intonsa, el vestido sucio, la faz severa ..."

En la misma sátira aparece la "Verdad canosa, discípula de la Filosofía ática":

*Et ecce de improviso ad nos accedit cana Veritas, Attices philosophiae*  
*alumna*

(fr. 141 B)

51. T. B. L. Webster, "Personification as a Mode of Greek Thought", *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.*, XVII, 1954, p. 10.

52. Hense, *Teletis rel.*, p. 4.



y Opinión (*Existimatio*), encargada de devolver el nombre del poeta a la lista de los cuerdos:

*Forenses decernunt ut Existimatio nomen meum in sanorum numerum referat*

(fr. 147 B)

Luciano recurrirá muchas veces a la personificación; sólo en el *Dos veces acusado* aparecen Dike, la Academia, el Pórtico, la Retórica y el Diálogo; en *Los Fugitivos*, la Filosofía; en *El Pescador*, la Filosofía y la Verdad, etc.

La estructura "agónica" que presentan muchas obras nacidas bajo la influencia del *kynikòs trópos* está claramente emparentada con el agón, episodio fundamental de la comedia antigua. Lenkeit, en su reciente reconstrucción del *Gerontodidáskalos* varroniano,<sup>53</sup> ha supuesto que la sátira debió de articularse en torno a una disputa entre un joven y un anciano, defensores respectivamente del presente y del pasado. De forma semejante, Geller<sup>54</sup> ha rastreado en el *Parmeno* un torneo entre dos personajes de escuelas distintas, completado con una discusión teórica en prosa sobre la poesía.

El *Zeus refutado* de Luciano —su nombre lo indica ya— no es más que una disputa entre el Padre de los dioses y Cinisco, en la que Zeus defiende la causa de los inmortales y su oponente, la supremacía del destino. Tampoco está ausente la discusión del *Banquete* de Juliano en el que los emperadores de Roma disputan acerca de sus méritos respectivos.

Variante del agón son las escenas de "juicio", por las que la comedia sentía mucha afición; baste recordar el tribunal de Filocleón en *Las Avispas* o el juicio de Mnesiloco en *Las Tesmoforiantes* de Aristófanes. Era un recurso de efecto seguro ante un auditorio de atenienses, tradicionalmente aficionados a los procesos. Seguramente ya Menipo introdujo algún juicio en su sátiras. Famoso es el que leemos en el *Ludus* de Séneca (13 ss.). Luciano abunda en escenas de este tipo (baste recordar la de la *Katábasis* en el Hades, y la del *Dos veces acusado*) y también aparece un ejemplo en el *Banquete* (309 c) de Juliano. De algunos fragmentos petronianos (tr. 9 y 15 Díaz) parece colegirse que en el *Satiricón* había también una escena de juicio.

Tratamiento burlesco de los mitos, temario insólito, fantasía, alegoría, agones y tribunales paródicos: he aquí una serie de elementos que ponen al *kynikòs trópos* en conexión directa con la comedia antigua y media. Cuando estos géneros desaparecen y la comedia se convierte en el reino de un Menandro, un Plauto o un Terencio, va a ser la sátira de cuño cínico la que seguirá utilizando activamente los elementos de un teatro cómico que ya pertenece al pasado.

53. P. Lenkeit, *Varros Menippea Gerontodidaskalos*, Diss., Köln, 1966.

54. H. Geller, *Varros Menippea Parmeno*, Diss., Köln, 1966.