

“Haciendo enemigos”: Pericles en la comedia de Cratino y la construcción cómica del *έχθρός*¹

Sebastián Eduardo Carrizo

Centro de Estudios Helénicos, Universidad Nacional de La Plata, Argentina  

<https://dx.doi.org/10.5209/cfcg.97216>

Recibido: 16 de julio de 2024 • Aceptado: 5 de octubre de 2024

Resumen: El presente trabajo tiene el propósito de argumentar que la sátira política en la comedia de Cratino implica la construcción deliberada de un *έχθρός*. Se emplea aquí el término *έχθρός* y no otro -como podría ser *κωμῳδούμενος*-, entre otras razones porque se va a tratar de demostrar que esta crítica satírica conlleva un sentimiento de “odio/enemistad” (*μισεῖν/έχθρος*) de acuerdo con las conceptualizaciones que Aristóteles realiza acerca de esta emoción. De igual manera, en este trabajo se intentará fundamentar también que detrás de la construcción risible del *έχθρός* subyace una manipulación tendiente a comprometer emocionalmente al espectador cómico con el fin último de involucrarlo en una determinada valoración ética hacia el “ser odiado”, hacia su grupo, o hacia lo que estos representan.

Palabras clave: Cratino; Pericles; emociones; enemistad; odio; sátira política.

ENG “Making enemies”: Pericles in Cratinus’ comedy and the comic construction of the *έχθρός*

Abstract: The aim of this paper is to argue that political satire in Cratinus’ comedy implies the deliberate construction of a *έχθρός*. The term *έχθρός* is used here and not another -such as *κωμῳδούμενος*-, among other reasons because we will try to demonstrate that this satirical criticism entails a feeling of “hatred/enmity” (*μισεῖν/έχθρος*) according to the conceptualizations that Aristotle makes about of this emotion. Likewise, in this work we will also try to establish that behind the laughable construction of the *έχθρός* lies a manipulation aimed at emotionally compromising the comic spectator with the ultimate goal of involving him in a certain ethical assessment towards the “hated ones”, towards his group, or towards what they represent.

Keywords: Cratinus; Pericles; emotions; enmity; hate; political satire.

Sumario: 1. Enemistad y odio en Retórica. 2. Caballeros 507-537 y los *έχθροι* de Cratino. 3.1. Dionisalejandro. 3.2. Tracias. 3.3. Quirones. 4. A modo de conclusión.

¹ El presente texto se enmarca dentro del proyecto PICT-2019-1645 “Pasiones (com)partidas: Las emociones en los fragmentos de tragedia, comedia y drama satírico de la Atenas del s. V a.C.”. Agradezco a la directora del PICT, Dra. Claudia Fernández, y al grupo de investigadores responsables, Dra. Elsa Rodríguez Cidre, Dr. Emiliano Buis y Dr. Guillermo De Santis, por la atenta lectura del artículo y sus inestimables consejos. Agradezco también a los evaluadores anónimos por sus certeras recomendaciones.

Cómo citar: Carrizo, S. E. (2025). “Haciendo enemigos”: Pericles en la comedia de Cratino y la construcción cómica del ἔχθρος. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Griegos e Indoeuropeos)*, 35, 209-228.

1. Enemistad y odio en Retórica

En el libro II de *Retórica* (1382a1-19), al tratar la incidencia de las emociones en la persuasión, Aristóteles dedica un breve apartado a la “enemistad” (ἔχθρος) y al “odio” (μισεῖν). Tal como es propio de su proceder en el estudio del tema, Aristóteles no define estas emociones en sí mismas, sino que plantea que deben ser consideradas teóricamente como opuestas al “amor-amistad” (φιλία), sobre lo cual se ha explayado en los apartados precedentes. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con φιλία –que abarca parte de la esfera de lo concerniente al “amor” como parte de lo relativo a la “amistad”–, el filósofo no establece una distinción ni una delimitación entre sus contrarios, es decir, entre el “odio” y la “enemistad”². Ambas emociones aparecen dentro de un conjunto de apreciaciones y reflexiones comunes, sin que se realice ningún tipo de discriminación entre ellas, tal como si fueran pasiones análogas e indistinguibles. Su exposición tiende sí a describir claramente las diferencias entre el odio y la enemistad frente a otra emoción hostil: “la ira” (όργη).

Con respecto a esto, Aristóteles afirma que la ira procede de una afrenta personal, por lo cual uno se encoleriza contra un individuo en particular; es una emoción impulsiva que con el paso del tiempo puede aplacarse o “curarse”, pero que en lo inmediato se revela como un deseo de causar “dolor” (λύπη) y de apercibirse del dolor que se provoca en el otro. Por su parte, el odio y la enemistad pueden engendrarse sin que medie ningún tipo de ofensa, es decir, no se odia a un individuo en particular sino por ser de una determinada condición o pertenecer a un colectivo específico³. Esta es, precisamente, una de las distinciones más destacadas por Aristóteles entre ambas emociones. En tanto que la ira surge a raíz de un agravio entre individuos por motivos personales, uno puede sentir odio contra alguien simplemente por formar parte de un grupo, sin que esa persona nos haya provocado ofensa alguna. A raíz de esto, según el filósofo, al existir un compromiso personal, quien siente ira también padece por esta pasión y ansía que aquel contra quien está encolerizado sufra algún tipo de dolor; mientras que quien experimenta odio no sufre, lo único que pretende es que el otro deje de existir (1382a12-15)⁴. En consecuencia, el odio, a diferencia de la ira, no surge de manera espontánea e impulsiva.

² Acerca de la contraposición entre φιλία y ἔχθρος/μισεῖν en este pasaje de *Rh.*, Konstan (2006: 194) argumenta: «Aristotle seems clearly to treat *ekhthra* as the counterpart to *philia*, just as *to misein* or hating answers to *philein*». De este modo, este autor propone una correspondencia parte a parte entre la entidad abstracta designada por el sustantivo y la acción verbal que denota el infinitivo.

³ Como ejemplo de esto, Aristóteles (*Rh.* 1382a7-8) sostiene que «al ladrón y al delator los odia todo el mundo», sobreentendiendo que el odio proviene de la propia condición de ladrón o delator.

⁴ En *Pol.* 1312b32-33, al comparar el odio y la ira, Aristóteles afirma que si bien «la emoción no apela a la reflexión» (μὴ χρήσθαι λογισμῷ τὸ πάθος), el “odio” (μίσος) es más reflexivo, puesto que la “ira” (όργη) lleva consigo “dolor” (λύπη), por lo que no es fácil “reflexionar” (λογίζεσθαι), en tanto que la “enemistad” (ἔχθρος) carece de dolor. Estas consideraciones entran en conflicto con las definiciones que el mismo Aristóteles da de las “emociones” (πάθη). En *Rh.* 1378a19-21, por ejemplo, el filósofo dice que ellas son la causa de que los hombres se vuelvan volubles y cambien de opinión con respecto a sus juicios, y que a ellas «les siguen dolor y placer» (ἔπειται λύπη καὶ ἡδονή); y en *EE* 1220b12-14, de manera similar, denomina emociones a la indignación, al temor, a la vergüenza, al deseo y, en general, a todo aquello a lo que comúnmente «le sigue un perceptible placer o dolor» (ἔπειται ... ἡ αἰσθητικὴ ἡδονὴ ἡ λύπη). Si el placer o el dolor son respuestas necesarias en la emergencia de una emoción, entonces el odio y la enemistad, al carecer de dolor, no se encuadrarían con precisión dentro de esta definición. Cf. Fortenbaugh (2008: 105-107); Konstan (2006: 340, n. 14); Viano (2015). Como consecuencia de esto, Renault (2022: 185-206) se pregunta si amor y odio no deberían ser consideradas “dispositions affectives” más que pasiones: «amitié et haine n'ont décidément pas le même statut que d'autres passions. Leur caractère durable (par opposition aux accès passionnels affectifs), et le fait qu'elles ne soient pas explicitement définies comme un plaisir ou une douleur (contrairement à la majorité des autres passions), montre qu'une ambiguïté persiste quant à leur nature: sont-elles des passions ou des dispositions? [...] Cette remarque s'impose surtout à propos

va, sino que depende de una valoración, es decir, está basado en un juicio ético, por lo cual es una pasión difícil de aplacar y su objeto es el deseo de causar un “mal” (*kakóv*) a quien se odia⁵.

Partiendo de esta breve descripción de los sentimientos de odio y enemistad, de acuerdo con el modo en que los presenta Aristóteles en su tratado, en los siguientes apartados intentaremos demostrar que en la comedia de Cratino la sátira dirigida contra Pericles implica una manipulación tendiente a influir emocionalmente sobre los espectadores con el fin de despertar un sentimiento de “odio” -o, mejor, de “hostilidad” o “aborrecimiento”- hacia el general ateniense.

Del corpus que se ha conservado de Cratino, hemos seleccionado para este trabajo la *hypóthesis* de *Dionisalejandro* y fragmentos pertenecientes a *Tracias* y a *Quirones*, debido a que es precisamente en estos textos donde aparece con mayor claridad la búsqueda de ubicar al general ateniense como blanco de su sátira política⁶. Nuestra lectura propone, de esta manera, el siguiente escenario: a través de elementos tales como la invectiva, la burla y la ridiculización, propios de la comedia, se produce una estigmatización de Pericles con la adjudicación de determinados vicios. Esta estigmatización se dirige, por un lado, a ubicar al personaje atacado en la posición de “ser odiado” (*έχθρός*) a partir de una valoración ética de los vicios que se le atribuyen; y, por otro lado, a conformar una comunidad emocional junto con los espectadores, modelo de virtudes, que condene el accionar de ese *έχθρός*⁷.

2. Caballeros 507-537 y los *έχθροι* de Cratino

En el comienzo de la primera parábasis de *Caballeros*, de Aristófanes, aparece uno de los testimonios más importantes acerca de la obra de Cratino. En los primeros versos de este pasaje, el coro –que representaba a aquel contingente militar de mil hombres ecuestres– se dirige a los espectadores y realiza una de las declaraciones más reivindicativas de la *parrhesía* cómica de la Atenas del siglo V a. C.:

de la haine: dans la mesure où elle n'est pas elle-même une douleur, et où elle désigne un état durable, n'est-on pas fondé à dire qu'elle n'est pas une passion au sens propre du terme?» (2022: 191-192).

⁵ Konstan (2006: 189-190) señala que Aristóteles no define de manera concreta ni *έχθρα* ni *μισεῖν*, pero que, si uno interpreta estas emociones como opuestas a *φιλία*, tal como el mismo filósofo lo propone, entonces debería seguirse el siguiente razonamiento: «Aristotle defines love or loving (*to philein*) as wishing good things for another for that person's sake, and seeking actively to bring them about (2.4, 1380b-81a1). One might, on this basis, conclude that hatred is a disinterested desire that harm accrue to another, together with a disposition to make it happen» (2006: 189). Su razonamiento concluye en que el odio surge de una evaluación con respecto a lo que se considera un vicio moral: «Aristotle mentions spite and slander as causes of hostility, and these may be taken as the contrary of amiability. In turn, an odious person - the kind we hate - is plausibly the opposite of one who is lovable because virtuous. If this is so, then the type of people we hate, according to Aristotle, are those with vicious characters that is marked by vices instead of virtues. Hatred, then, involves a moral evaluation as much as loving does» (2006: 190).

⁶ Para la sátira política en la obra de Cratino sigue siendo muy importante el artículo de Vintró (1975: 45-66). Del mismo modo, para la comedia mitológica de Cratino desde una lectura política, además del estudio de Bakola (2010), son de relevancia los artículos de Melero (1997: 117-132) y García Soler (2012: 305-328).

⁷ Con respecto específicamente a *έχθρα*, es necesario destacar que en castellano el vocablo “enemistad” deriva del latín *inimicus* (literalmente, “no amigo”) y no designa en concreto ningún tipo de emoción. En griego antiguo, por lo contrario, el término *έχθρα* refiere al “odio” y su acepción de “enemistad” deviene propiamente del surgimiento de ese sentimiento entre personas o grupos de personas. Del mismo modo deben entenderse los términos que contienen la raíz *έχθ-, tales como el sustantivo *έχθρός*, que designa a aquél a quien se odia, es decir, “enemigo”, o el verbo *έχθαιρω* (*έχθος* - *αἴρω*) cuyo significado es propiamente “odiador”; cf. Chantraine (1970: 391) s.v. *έχθος*. El término *inimicus* refiere a un tipo de enemistad personal y privada, frente a *hostis*, cuyo significado primario era “extranjero” y pasó a designar posteriormente «*An enemy in arms or of one's country* (opp. *inimicus, a private enemy, or one who is inimically disposed*)» (Lewis-Short, s.v. *hostis*). Los términos griegos para denotar ambos dominios de la enemistad son *έχθρος* y *πολέμος* (de *πόλεμος*: “guerra”). El castellano solo tiene el vocablo “enemigo” para estas dos esferas de la enemistad. Para nuestra hipótesis de la manipulación de un sentimiento de *έχθρα/μισεῖν* dentro del contexto teatral cómico, preferimos utilizar el castellano “hostilidad” (e incluso “aborrecimiento” o “desprecio”, si se tienen en cuenta compuestos con *μίσος*, tales como “misoginia” o “misantrropía”), más que “odio”.

Χο. Ει μέν τις ἀνήρ τῶν ἀρχαίων κωμῳδοιδάσκαλος ἡμᾶς ἡνάγκαζεν λέξοντας ἐπὶ πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι, οὐκ ἀν φαύλως ἔτυχεν τούτου· νῦν δ' ἄξιός ἐσθ' ὁ ποποτής, ὅτι τοὺς αὐτοὺς ἡμῖν μισεῖ τολμᾶτε λέγειν τὰ δίκαια, καὶ γενναίως πρὸς τὸν τυφῶνα χωρεῖ καὶ τὴν ἐριώλην.
(Ar., *Eq.* 507-511)

510

Coro. Si alguno de los antiguos directores de comedia nos hubiera obligado a dirigirnos hacia el público para decir unos versos, no lo habría conseguido fácilmente. Pero ahora el poeta se lo merece, porque odia a los mismos que nosotros y se anima a decir lo que es justo, y avanza noblemente contra el tifón y el huracán⁸.

El pasaje es interesante por diversas razones. En primer lugar, revela que, más allá de lo risible, el odio ($\muīσoç/\muīσeñ$) es una emoción que se pone en juego en la comedia antigua, y, como la apelación al público lo demuestra, no solo involucra a los personajes sobre la escena. En segundo lugar, el destinatario de ese odio no es otro que Paflagonio-Cleón, es decir, el personaje que encarna al líder político y militar ateniense más importante en el momento de representación de esta obra. En tercer lugar, el odio hacia el demagogo es asignado al coro de *Caballeros*, lo cual implica de algún modo atribuir públicamente ese sentimiento a los miembros de un sector influyente en la vida política de la Atenas del siglo V. Y, en último lugar, esta apelación directa al público entraña una manipulación emocional tendiente a hacer partícipes a los espectadores del odio hacia un $\dot{\epsilon}x\thetapóç$ creado en la misma obra⁹.

Inmediatamente a continuación de esta declaración, el coro nos comunica que el autor de *Caballeros* –es decir, Aristófanes– se lamenta de la inconstancia de los espectadores y del destrato que han sufrido los poetas de comedia una vez que el público les ha negado su favor. Para exemplificar este menosprecio, trae a cuenta lo acontecido a tres comediógrafos: Magnes, Cratino y Crates. Con respecto a Cratino, específicamente, Aristófanes compara su estilo con «el cauce de un río que crecido se desborda, inunda las planicies y arrastra de raíz encinas, plátanos y ... enemigos (*τοὺς ἔχθρούς*)»:

Χο. είτα Κρατίνου μεμνημένος, ὃς πολλῷ ὁρέασας ποτ' ἐπαίνω
διὰ τῶν ἀφελῶν πεδίων ἔρρει, καὶ τῆς στάσεως παρασύρων
ἔφορει τὰς δρῦς καὶ τὰς πλατανούς καὶ τοὺς ἔχθροὺς προθελύμνους
ἄσσαι δ' οὐκ ἦν ἐν συμποσίῳ πλήν· «Δωροί συκοπέδιλε»,
καὶ «τέκτονες εύπαλάμων ὑμνων»· οὕτως ἦνθησεν ἐκεῖνος. 530
(Ar., *Eg.* 526-530)

530

Coro. Recordaba también a Cratino, quien, fluyendo entre el abundante elogio, se desbordaba a través de las llanuras abiertas y luego de arrancarlos de sus sitios arrastraba de raíz encinas, plátanos y... enemigos. En los banquetes no era posible cantar otra cosa que «Dolor de sandalias de higo» o «Artifices de ingeniosos himnos»: tan grande era su esplendor.

La breve referencia a Cratino se cierra con un retrato satírico de su vida hacia el momento de la representación de la obra. Aristófanes lo describe como un viejo que dice necesidades, que deambula con una corona ya marchita y siempre sediento de vino¹⁰. A pesar de esta caricatura,

⁸ Las traducciones de los textos griegos nos pertenecen.

⁹ Cf. Ar., *Eq.* 225-33; en este pasaje, uno de los sirvientes de Demo, para infundir coraje en Agorácrito, le dice que hay mil caballeros que odian (*μισοῦντες*) a Paflagonio y que no dudarán en acudir en su ayuda; que acudirán también los ciudadanos buenos y decentes (*καλοί τε κἀγαθοί*); y, de entre los espectadores, aquél que tenga un juicio recto (*δεξιός*). Lo exhorta a no temer a Paflagonio, ya que no está caracterizado, porque ninguno de los fabricantes de máscaras quisó, por miedo, confeccionar una que se le pareciera, pero que los espectadores, al ser tan perspicaces, lo reconocerán de inmediato (en franca alusión a Cleón).

¹⁰ De acuerdo a Sch. in Ar. Eg. 531a, Cratino estaba indignado con Aristófanes por este retrato y lo acusa, en su obra *Pytine*, de plagiar a Éupolis.

precisamente en esas Leneas del 424 en que Aristófanes alcanzó el primer premio con *Caballeros*, Cratino obtuvo el segundo lugar con *Sátiros*. Y, posteriormente, su comedia *Damajuana* (Πυτίνη) triunfa en las Dionisias del 423. En esta obra, Cratino recoge la imagen del comediógrafo ebrio esbozada por Aristófanes y desarrolla una trama en la cual el protagonista, un autor cómico, es abandonado por su esposa, Comedia, a causa de que este ya no convive más con ella, sino que se la pasa todo el día con su amante, Ebriedad (Μέθη)¹¹. En *Damajuana*, Cratino también retoma la metáfora esbozada por Aristófanes que asociaba su estilo cómico con un río turbulento y desbordante:

ἄναξ Ἀπολλον, τῶν ἐπῶν τῶν ῥευμάτων.
καναχοῦσι πηγαί, δωδεκάκρουνον τὸ στόμα,
Ἴλισδς ἐν τῇ φάρυγι τί ἀν εἴποιμ' ἔτι;
εἰ μὴ γάρ ἐπιβύσει τις αὐτοῦ τὸ στόμα,
ἄπαντα ταῦτα κατακλύσει ποιήμασιν.
(Cratin., fr. 198 K.-A.)

¡Soberano Apolo! ¡Qué flujo de palabras! Vertientes que resuenan: boca de doce fuentes, un Iliso en la garganta. ¿Qué puedo decir? Si alguien no le pone un tapón a su boca, va a inundar todo con su poesía¹².

La analogía que se pone en juego aquí encuentra, por cierto, vínculos con el estilo literario vehementemente que se le atribuye a las críticas satíricas de Cratino contra determinados personajes¹³. Esta vehemencia poética ha sido adjudicada a la influencia de la yambografía arcaica sobre la obra del comediógrafo¹⁴; en particular, a los yambos de Arquíloco de Paros e Hiponacte de Éfeso, quienes, precisamente, dirigían sus invectivas contra un “chivo expiatorio” (φαρμακός) o “enemigo” (έχθρός), a quien se le endilgaban las responsabilidades de todo aquello que era nocivo para el grupo comunitario y de quien era necesario diferenciarse. Cabe remarcar, además, que uno de los rasgos destacados del yambo arcaico era precisamente la construcción poética de este έχθρός, cuya imagen se recortaba sobre el contorno de personas históricas y reales¹⁵. El vínculo entre la yambografía arcaica y la comedia de Cratino es manifiesto. El comediógrafo compuso la obra *Arquílocos*, cuyo título refiere a los miembros que conformaban el coro, es decir, los “seguidores” o “partidarios” de Arquíloco¹⁶. Diversos testimonios aseguran además que el

¹¹ Sch. in Ar. Eq. 400a.

¹² El comentario al pasaje de *Caballeros* que transmite este fragmento, *Schol. vet. et. rec. in Ar. Eq.* 526a, afirma que la metáfora del río turbulento que Aristófanes utiliza para caracterizar a Cratino proviene, en realidad, de los propios elogios que este último hace de sí mismo en su obra *Damajuana*, tras lo cual cita el pasaje en cuestión. Sin embargo, *Damajuana* es un año posterior a *Caballeros*. A raíz de esto, puede pensarse que el escoliasta comete un error (Edmonds 1957: 87, n. c) y que la incidencia de las obras debería darse en la dirección inversa, es decir, que habría sido el propio Cratino quien se apoderó de la imagen satírica acuñada por Aristófanes (cf. Rosen 2002: 29-31). Sobre esta comedia es de sumo interés el capítulo de García Soler (2012: 11-32), donde, precisamente, la autora aborda el estilo vigoroso de Cratino y su rivalidad con Aristófanes.

¹³ Con respecto a esto, por ejemplo, el verbo παρασύρω que se utiliza en Ar., Eq. 527 para comparar el estilo de Cratino con una rápida corriente que “arrastra” con todo a su paso -incluso sus “enemigos”- es también empleado metafóricamente por el ps. Longino en referencia al estilo literario vehemente; cf. de *Sublime* 32.4; 33.5. Particularmente, en este último pasaje, el ps. Longino compara los estilos de diversos poetas y se pregunta si no es preferible ser Homero a Apolonio, o si Eratóstenes con su poema *Erígona* es más grande que Arquíloco «con lo abundante e incontrolable de su torrentoso arrastre» (πολλὰ καὶ ἀνοικούμητα παρασύροντος).

¹⁴ Rosen (1988: 37-58) estudia la filiación genérica entre la comedia de Cratino y la yambografía arcaica; véase también Konstantakos (2022).

¹⁵ Específicamente para este tema, remito a los capítulos sobre Arquíloco e Hiponacte en Kivilo (2010: 87-134).

¹⁶ De esta obra se han conservado dieciséis fragmentos muy breves. El tema central habría sido una disputa literaria entre los partidarios de Arquíloco y los de Homero. En el fr. 6 K.-A. ambos poetas aparecen como *dramatis personae*, el primero de ellos a través de la expresión Θάσισι ἄλμη («salsa de Tasos»), en alusión a la intensidad satírica del poeta pario, quien luchó además por la colonización de Tasos; y el segundo a través del adjetivo τυφλός («ciego»); cf. Bianchi (2016: 13-16).

comediógrafo imitaba el estilo de los poetas yámbicos. Uno de ellos, por ejemplo, proviene de los tratados de Platonio sobre la comedia griega, quien en el escrito titulado *Sobre las diferencias de estilos* (Περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων), afirma precisamente que Cratino emulaba a Arquíloco:

Κρατίνος ὁ τῆς παλαιᾶς κωμωδίας ποιητής, ἀτε δὴ κατὰ τὰς Ἀρχιλόχου ζηλώσεις, αύστηρὸς μὲν ταῖς λοιδορίαις ἐστίν: οὐ γὰρ ὥσπερ Ἀριστοφάνης ἐπιτρέχειν τὴν χάριν τοῖς σκώμμασι ποιεῖ, τὸ φορτικὸν τῆς ἐπιπιμήσεως διὰ ταύτης ἀναιρῶν, ἀλλ' ἀπλῶς κατὰ τὴν παροιμίαν γυμνῆι τῇ κεφαλῇ τίθησι τὰς βλασφημίας κατὰ τῶν ἀμαρτανόντων (5), πολὺς δὲ καὶ <ἐν> ταῖς τροπαῖς τυγχάνει. εὔστοχος δὲ ὃν ἐν ταῖς ἐπιβολαῖς τῶν δραμάτων καὶ διασκευαῖς, εἴτα προιών καὶ διασπῶν τὰς ὑποθέσεις οὐκ ἀκολούθως πληροῖ τὰ δράματα. (...) ὁ δὲ Ἀριστοφάνης τὸν μέσον ἐλήλακε τῶν (15) ἀνδρῶν χαρακτῆρα: οὐτε γὰρ πικρὸς λίαν ἐστὶν ὥσπερ ὁ Κρατίνος οὐτε χαρίεις ὥσπερ ὁ Εὔπολις, ἀλλ' ἔχει καὶ πρὸς τοὺς ἀμαρτάνοντας τὸ σφοδρὸν τοῦ Κρατίνου καὶ τὸ τῆς ἐπιτρεχούσης χάριτος Εὔπολιδος.

(Platon., *Diff. char.* II.1-8, 15-17 Koster = T 17 K.-A.)

Cratino, el poeta de la comedia antigua, es duro en sus insultos, debido a su emulación de Arquíloco. A diferencia de Aristófanes, no permite que el encanto fluya a través de las bromas morigerando la vulgaridad de sus críticas, sino que simplemente –de acuerdo con el proverbio– “a cabeza desnuda” coloca las blasfemias contra los malintencionados, y lo consigue siendo abundante en el empleo de figuras retóricas. A pesar de ser exitoso en la concepción y elaboración de los dramas, tras avanzar y desarmar los argumentos, no los concluye de manera coherente. (...) Y Aristófanes se conduce por el estilo medio de estos hombres; no es excepcionalmente hiriente como Cratino ni tan encantador como Éupolis, pero posee la vehemencia de Cratino contra los malintencionados y también el encanto que fluye en Éupolis.

De manera llana, el testimonio de Platonio hace derivar la crudeza y la violencia de los ataques que Cratino dirige contra los maliciosos de su emulación de la invectiva yámbica de Arquíloco. Teniendo en cuenta las obras que se han conservado de Aristófanes, es interesante la comparación que Platonio realiza del estilo poético de ambos comediógrafos: sin dejar de lado la crítica contra aquellos que obran de manera incorrecta, Aristófanes suaviza sus ataques a través del encanto o la gracia de sus tramas (χάρις); en cambio, el estilo crudo y descarnado de Cratino parece caracterizarse por la acumulación de invectivas; por esta razón, en la línea 15 se describe a Cratino como πικρὸς λίαν («excesivamente punzante o hiriente»), expresión empleada en referencia a los poetas yámbicos¹⁷.

Un fragmento de tradición indirecta, proveniente de un escolio a *Zeus trágico* de Luciano, puede darnos una idea del tenor de las invectivas que Cratino dirigía en sus comedias contra determinados individuos, a quienes ridiculizaba designándolos por sus nombres propios (όνομαστί κωμῳδεῖν):

οὐ μὲν Καλλίας οὗτος, ὡς Κρατίνος Ἀρχιλόχοις φησίν, Ἰππονίκου οὐδὲ ἦν τὸν δῆμον Μελιτεύς, ὡς Ἀριστοφάνης Ὄραις, πλούσιος καὶ πασχητιῶν καὶ ὑπὸ πορνιδίων διαφορούμενος καὶ κόλακας τρέφων. εἰς δὲ στιγματίαν αὐτὸν Κρατίνος κωμῳδεῖ ὡς ἔνα τῶν κατάχρεων Θράτταις· οἱ γὰρ δανειζό-

μενοὶ τὰς κτήσεις ὑπετίθεσαν καὶ ἐπέγραφον αὐτὰς πρὸς τὸ γινώσκεσθαι, ὅτι ὑποθῆκαί εἰσιν· (...) κωμῳδεῖ δὲ αὐτὸν Κρατίνος καὶ ὡς Φώκου γυναῖκα μοιχεύσαντα καὶ τρία τάλαντα δόντα εἰς τὸ μὴ κριθῆνα.

(Schol. Luc. JTr. 48 = Frs. 12 + 81 K.-A.)

¹⁷ El término πικρός aparece de manera frecuente a partir del período helenístico en referencia al carácter hiriente y punzante de la invectiva yámbica, particularmente cuando se compara a los yambógrafos arcaicos con avispas o serpientes, tal como sucede en los epigramas funerarios de la AG; cf. Oenom. ap. Euseb. PE 5.33.6.1; AG 7.71 [Gaetul.]; AG 7.69 [Jul.]; AG 7.352 [Mel.]; AG 7.408 [Leon.].

Este Calias, como dice Cratino en *Arquílocos*, era hijo de Hipónico, del demo Meliteo, y, como (cuenta) Aristófanes en *Estaciones* [fr. 583 K.-A.], (era) un (hombre) rico y lascivo, explotado por prostitutas y sostenedor de aduladores. Cratino se burla de él en *Tracias* a través del estigma de alguien totalmente endeudado. Aquellos que recibían dinero en préstamo por sus bienes, los hipotecaban y se hacía una inscripción sobre esos bienes para que se supiera que estaban hipotecados. (...) Y de él también se burla Cratino por haberse acostado con la mujer de Foco y por darle (a este) tres talentos para no ir a juicio.

El comentario al texto de Luciano permite sopesar hasta cierto punto el carácter de las críticas satíricas de Cratino contra una figura pública. Es cierto, sin embargo, que este Calias, hijo de Hipónico -un ateniense acaudalado-, era uno de los κωμῳδούμενοι predilectos de la comedia antigua, satirizado por sus costumbres sexuales y por haber dilapidado la fortuna familiar¹⁸.

Por otro lado, un tratado anónimo atribuye al propio Cratino haber introducido en el drama cómico el elemento de la crítica a las conductas individuales y la función de regulador moral de la ciudadanía:

Τῆς κωμῳδίας τὸ μέν ἔστιν ἀρχαῖον, τὸ δὲ νέον, τὸ δὲ μέσον. [...] καὶ αὐτὴ δὲ ἡ παλαιὰ ἔστηταις διαφέρει. καὶ γὰρ οἱ ἐν Ἀττικῇ πρῶτον συστησάμενοι τὸ ἐπιτήδευμα τῆς κωμῳδίας – ἥσαν δὲ οἱ περὶ Σαννυρίωνα (Σουσαρίωνa Pearson)– καὶ τὰ πρόσωπα εἰσῆγον ἀτάκτως, καὶ μόνος ἦν γέλως τὸ κατασκευαζόμενον. ἐπιγενόμενος δὲ ὁ Κρατίνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμῳδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν στήσας τὴν ἀταξίαν καὶ τῷ χαρίεντι τῆς κωμῳδίας τὸ ὀφέλιμον προστέθεικε τοὺς κακῶς πράπτοντας διαβάλλων καὶ ὥσπερ δημοσίᾳ μάστιγι τῇ κωμῳδίᾳ κολάζων. ἀλλ’ ἔτι μὲν καὶ οὗτος τῆς ἀρχαιότητος μετεῖχε καὶ ἡρέμα πως τῆς ἀταξίας.

(*Proleg. de com.* I.12–21 Koster = T 19 K.-A.)

De la comedia está la (etapa) antigua, la nueva y la media. [...] Pero la (etapa) antigua también difiere dentro de sí misma. En efecto, quienes primero organizaron la actividad de la comedia -que fueron Susarión y sus seguidores- introdujeron sin orden los personajes y el único objeto de la representación era la risa. Pero cuando sobrevino Cratino, fijó primero los personajes de la comedia en tres, haciendo que cesara el desorden, y dotó de utilidad a la gracia de la comedia al atacar a quienes se comportaban de manera incorrecta y al castigarlos con la comedia como con un látigo público. Sin embargo, él aún formaba parte de la antigüedad y, de algún modo, también de la falta de orden.

Este testimonio presenta algunos problemas; el primero de ellos es que se trata de un texto bastante tardío, procedente de un códice de entre el XI y el XII d.C.¹⁹; el segundo es que, si bien atribuye a Cratino la delimitación de los personajes de la comedia en tres, esto no es compatible con Aristóteles, *Po.* 1449b4, en donde el filósofo afirma que se ignora quién introdujo en la comedia la cantidad de personajes, por lo cual se ha cuestionado la fiabilidad de este testimonio. Aunque es cauto mantener cierta reserva en cuanto a estos puntos, menos cuestionable es la afirmación de que Cratino utilizó la comedia como «azote público» (δημοσίᾳ μάστιγι) contra quienes obraban mal o tenían intenciones políticas deshonestas²⁰. Esta nueva «utilidad» (τὸ

¹⁸ Cf. Ar. *Av.* 284 ss.; *Ra.* 427 ss.; *Ec.* 811; fr. 117; fr. 583; *Eup. Kol. passim*; fr. 99.12. Para la figura del κωμῳδούμενος en la comedia antigua véase Sommerstein (1996: 327-356); específicamente para los κωμῳδούμενοι en Cratino véase Bianchi (2017: 144-160).

¹⁹ *Ven. Marc.* 474.

²⁰ Acerca de la crítica pública de las conductas individuales en la comedia antigua, Platonio, *Diff. com.* I.2–8, 11–14 Koster, afirma que, en tiempos de Aristófanes, Cratino y Épolis, amparados por la plena democracia y la autoridad suprema del pueblo, los poetas eran intransigentes contra quienes cometían delitos. Igualmente, Horacio, *Sat.* 1.4.1–5, destaca la *parrhesía* de la comedia antigua y afirma que, si alguien merecía que se lo señalara por ser malvado, ladrón, adulterio, asesino, o por su mala fama a causa de cualquier otro motivo, autores como Épolis, Cratino y Aristófanes lo hacían público con total libertad. Véanse también Quint. 10.1.65–66; Dio Chr. 16.9; Diom. *Art. gramm.* XXIV.46–52 Koster.

ώφελιμον) con la cual se dotó a la comedia y la virulencia con la que Cratino llevó adelante sus ataques contra los “malintencionados” pueden ser pensadas -tal como afirmaba Platonio- como influencias de la invectiva yámbica contra los ἔχθροι del grupo comunitario.

3. Tres casos de estudio

3.1. *Dionisalejandro*

Ninguna de las comedias de Cratino se ha conservado de manera completa. Por cierto, de los veintinueve títulos que se conocen, solo es posible acceder a una obra altamente fragmentaria, de procedencia indirecta y cuyos textos no superan, en la mayoría de los casos, las cinco líneas de extensión. A raíz de esto, el contenido transmitido por la única *hypóthesis* que ha pervivido de una de sus obras, el *Dionisalejandro*, ha sido de suma importancia para realizar conjeturas acerca del tenor y de los modos de sus comedias²¹.

La obra aborda de manera cómica el juicio de Paris-Alejandro en el mítico certamen de belleza entre Hera, Atenea y Afrodita²². En este caso, tal como nos informa la *hypóthesis*, Dioniso, travestido de Alejandro -de allí el título de la obra-, usurpa la posición de árbitro en la disputa entre las diosas. La escena se desarrollaría en el monte Ida (εἰς τὴν Ἰδην, l. 22) y el coro estaría constituido por el séquito de sátiros de Dioniso (δ' οἱ σάτυ[οι], l. 42). La primera parte de la *hypóthesis* se ha perdido, es probable que allí se resumieran el prólogo, la párodos y el agón²³, por lo cual solo es posible tener una idea de la trama a partir de la parábasis. Precisamente, en el momento en que el coro se está dirigiendo a los espectadores, ingresa Dioniso disfrazado de Alejandro y los sátiros comienzan a reírse y a burlarse de él (ll. 6-13). Tras esto, la *hypóthesis* nos cuenta cuáles son los dones que las tres diosas en disputa le ofrecen a Dionisalejandro a cambio de su preferencia: Hera le promete una «tiranía inamovible» (τυραννίδος ἀκινήτου, ll. 14-15); Atenea, «el coraje en la guerra» (εύψυχίας πόλεμον, ll. 15-16); y Afrodita «ser bellísimo y deseado» (κάλλιστόν τε καὶ ἐπέραστον αὐτὸν ὑπάρχειν, ll. 17-19)²⁴. Luego de inclinar la balanza en favor de Afrodita, Dionisalejandro navega hasta Esparta, raptita a Helena y regresa al monte Ida (ll. 19-23). Unos instantes más tarde, se entera de que los aqueos están devastando la región y van en búsqueda del verdadero Alejandro (ll. 23-26). Presa del miedo, Dioniso esconde a Helena dentro de una cesta y él se transforma en un carnero. De manera sorpresiva, aparece Alejandro, los descubre y ordena que ambos sean conducidos a las naves para ser entregados a los aqueos (ll. 26-37). Sin embargo, movido por la piedad al observar el temor de Helena, la retiene para tomarla como mujer. Dioniso no corre con la misma suerte y es enviado rumbo al encuentro de los aqueos. Los sátiros acompañan a su amo animándolo y asegurándole que no lo abandonarán (ll. 37-44).

Las últimas líneas de la *hypóthesis* sugieren que esta obra entrañaba una sátira política: «En este drama Pericles es ridiculizado de manera muy certera a través de alusiones por llevar la guerra a los atenienses» (κωμωδεῖται δ' ἐν τῷ δράματι Περικλῆς μάλιστα πιθανῶς δι' ἐμφάσεως ὡς ἐπαγγηκὼς τοῖς Αθηναίοις τὸν πόλεμον, ll. 45-48). Un punto problemático de esta afirmación es la expresión δι' ἐμφάσεως²⁵. Su significado ha sido muy discutido, ya que se ha querido argumentar con él una lectura totalmente alegórica entre la parodia mítica y los acontecimientos

²¹ Esta *hypóthesis* se conserva en el *P.Oxy.* 663.

²² Particularmente para el pasaje del certamen de belleza en esta obra de Cratino es interesante el capítulo de Bianchi (2015: 231-260).

²³ Cf. Bianchi (2016: 203).

²⁴ Los dones ofrecidos por Hera y Atenea se corresponden con aquellos que aparecen en otros relatos del mito, pero el de Afrodita difiere; ella nunca le promete a Paris convertirlo en un ser apuesto y deseable, sino directamente poseer a Helena (cf. E. Tr. 929-31; Isoc. 10.41). Más allá de las correcciones propuestas para adaptar el texto de la *hypóthesis* a los relatos canónicos del mito, Rosen (1988: 52 n. 49) defiende el texto original y aduce que el ofrecimiento de belleza y atracción sexual debe entenderse como una alusión satírica a Pericles; cf. Storey (2006: 108-109).

²⁵ Para la definición de δι' ἐμφάσεως en *Dionisalejandro* véanse Vickers (2000: xv-xvi); Bakola (2010: 198-208).

históricos y políticos durante el gobierno de Pericles²⁶. Es evidente, en cualquier caso, que los espectadores podían decodificar ciertas alusiones a la tiranía periclea y a los sucesos políticos recientes. La actualidad parece colarse en la obra por medio de las referencias a las causas que dieron inicio a la guerra troyana. En efecto, el rapto de Helena, que desencadena en el mito el conflicto entre aqueos y troyanos, se ha interpretado en paralelo con la Guerra del Peloponeso, aquel πόλεμος (l. 48) que Pericles llevó hasta a las puertas mismas de la ciudad de Atenas²⁷. La mención de que los aqueos estaban «prendiendo fuego a la región» (πυρπολεῖν τὴν χώραν, ll. 24-25), tras el rapto de Helena, debería haber suscitado en el espectador la invasión del Ática por Arquidamo en el 431, la devastación de los campos y el constante asedio de la región, que llevaron a Pericles a tomar la decisión de dar refugio a las poblaciones rurales dentro de los muros de Atenas (Th. 2.16-23; Plu. Per. 33)²⁸.

En esta reversión del sitio de Troya, el eje de la sátira cómica estriba en la identificación de Pericles con Dionisalejandro principalmente al permitir que el conflicto con los lacedemonios deviniera en la ocupación y en el asedio incesante del Ática. Por cierto, esta identificación encuentra una serie de puntos de apoyo en las acciones y características del héroe cómico que bien podrían cuadrad en la imagen de Pericles. Entre ellas, por ejemplo, el retrato de un impostor que usurpa la posición de juez de las divinidades y que, movido por vanidad personal, rechaza el poder político y el coraje en la batalla para quedarse con la superficialidad de la belleza física. En el mismo sentido, la sátira contra Pericles recae en el carácter mezquino, bufonesco y sobre todo cobarde de Dioniso. Tucídides (2.13; 2.21-22) transmite el descontento generalizado de los atenienses contra Pericles por haber encerrado a toda la población rural dentro de los muros de la ciudad y haber permitido, sin presentar batalla, que Arquidamo hiciera su campamento en Acarnas, muy cerca de Atenas. En forma más explícita, Plutarco (Per. 33.7-8) señala que «los coros (de las comedias) cantaban tonadas y burlas para humillarlo, y lo ultrajaban en su condición de estratego por ser un cobarde que dejaba la iniciativa a los enemigos»²⁹. Incluso cita unos anapestos de *Moiras* de Hermipo en donde se llama a Pericles «Rey de sátiro» (βασιλεὺς σατύρων, Hermipp. fr. 77 K.-A.) en referencia a Dioniso y su proverbial cobardía, pero probablemente también en una alusión intertextual a la sátira que se hace de él en *Dionisalejandro* de Cratino³⁰.

²⁶ Desde Croiset (1904) se asume una identificación entre Dioniso y Pericles, y, por lo general, se ha buscado sustentar una lectura alegórica, parte a parte, entre el tratamiento cómico del relato mítico, la figura de Pericles y los sucesos políticos hacia fines de la década del 430. Cf. Schwarze (1971: 6-24); Revermann (1997); McGlew (2002: 46-56). Por su parte, Bakola (2010: 181-206), siguiendo la línea de lectura de Körte (1904) y Norwood (1931: 118-124), afirma que, si bien el elemento político dentro de la obra es innegable, no se puede extremar la búsqueda de correspondencias entre ambas esferas de significación, y sostiene que la dimensión principal del *Dionisalejandro* es el “myth-burlesque”, es decir, el tratamiento cómico del relato mítico.

²⁷ Hay quienes sugieren la posibilidad de que se aludiera en realidad a la Guerra de Samos en el 440 (Th. 1.15.2; Plu. Per. 24.2). Acerca de esta lectura, véanse por ejemplo Storey (2006: 114-115; 2011: 286); Wright (2007: 421-422), entre otros. Sin embargo, hacia la época de escritura de la *hypóthesis* la guerra de Atenas de la segunda mitad de siglo V era por antonomasia la Guerra del Peloponeso. Schwarze (1971: 7) afirma: «jedes andere, weniger bekannte militärische Ereignis hätte nicht einfach als der “der Krieg”. Además, Eupol. fr. 156,2 K.-A. refiere a la Guerra del Peloponeso con la expresión τρόποι τοῦ πολέμου; cf. Napolitano (2012: 66). Para una datación de esta comedia y para la discusión acerca de cuál es la guerra a la que se alude en la *hypóthesis*, véase Bianchi (2016: 207-210).

²⁸ Ceccarelli (2022) argumenta que el tema de las invasiones espartanas en la región del Ática y la movilización de los campesinos hacia la ciudad de Atenas, uno de los motivos cómicos de la primera etapa de Aristófanes, desde *Comensales* (427) hasta *Paz* (421), podría haber estado ya presente de alguna manera en el *Dionisalejandro* de Cratino. A raíz de esto, Ceccarelli concluye que en este punto Cratino podría haber sido una fuente de inspiración para el joven Aristófanes.

²⁹ Plu. Per. 33.7.3-33.8.1: χοροὶ δ' ἡδονή σματα καὶ σκώμματα πρὸς αἰσχύνην, ἐφυβρίζοντες αὐτοῦ τὴν στρατηγίαν ώς ἄνανδρον καὶ προεμένην τὰ πράγματα τοῖς πολεμίοις.

³⁰ La cobardía de Dioniso aparece retratada claramente en *Ranas*, de Aristófanes, en donde, a través de un nuevo acto de transformación de apariencias, intercambia sus ropas con las del esclavo Jantias a causa del miedo (cf. Ar. Ra. 494 ss.). Un escolio a Ar. Pax 741 nos habla de esta clase de tipificaciones de las divinidades en la comedia antigua: «porque parece que tales representaciones eran comunes en ese momento, a saber, el famélico Heracles, el cobarde Dioniso y el adúltero Zeus» (ἐπεπόλαζε γὰρ ὡς ἔοικε

3.2. *Tracias*

De esta comedia, cuya fecha estimativa es el 430 a. C., se conservan 17 fragmentos de tradición indirecta (fr. 73-89 K.-A.), lo cual permite únicamente aventurar algunas suposiciones sobre su trama. Su título, Θράιτται, haría referencia al coro, compuesto por mujeres tracias devotas de Bendis (fr. 85 K.-A.), una divinidad originaria de Tracia, que en Grecia era identificada con Ártemis, aunque también aparece asociada a Perséfone, Selene y Hécate³¹.

Las menciones a Pericles (fr. 73 K.-A.), Calias (fr. 81 K.-A.), Evatlo (fr. 82 K.-A.) y al Consejo ateniense (fr. 79 K.-A.) hacen suponer que el escenario de esta obra sería la ciudad de Atenas³². Por cierto, el fr. 74 K.-A. podría fundamentar la aparición en esta comedia de la sátira política contra Pericles:

ο σχινοκέφαλος Ζεὺς ὅδε προσέρχεται
Περικλέης, τώδειον ἐπὶ τοῦ κρανίου
ἔχων, ἐπειδὴ τοῦστρακον παροίχεται.

(Cratin. fr. 73 K.-A.)

Aquí viene el cebollicéfalo Zeus,
Pericles, llevando en su cráneo el Odeón,
tras zafarse del ostracismo.

Al transmitir este fragmento, Plutarco señala que Cratino se burlaba de Pericles por la construcción del imponente Odeón, una sala para certámenes musicales edificado con un techo inclinado y en caída por todos sus lados desde su ápice (τῇ δ' ἐρέψει περικλινές καὶ κάταντες ἐκ μιᾶς κορυφῆς πεποιημένον, Plu. *Per.* 13.9)³³. El epíteto de matiz épico σχινοκέφαλος desvirtúa la identificación del estadista ateniense con Zeus y rememora las burlas dirigidas frecuentemente contra Pericles por el tamaño y la forma de su cabeza. El mismo Plutarco (*Per.* 3.3) afirmará que su cabeza era muy prolongada y desmedida (προμήκη δὲ τῇ κεφαλῇ καὶ ἀσύμμετρον), a raíz de lo cual en casi todas las estatuas se lo retrataba con un yelmo para esconder este defecto, pero que los poetas áticos solían burlarse de él llamándolo «cabeza de cebolla» (σχινοκέφαλος)³⁴.

τότε ταῦτα, Ἡρακλῆς πεινῶν καὶ Διόνυσος δειλὸς καὶ μοιχὸς Ζεὺς). Storey (2006: 113) destaca la referencia intertextual entre *Moiras* y *Dionisalejandro* y sitúa la obra de Cratino en las Leneas del 430 y la de Hermipo en las Dionisias de ese mismo año.

³¹ El culto de Bendis parece haber gozado de cierto esplendor en la Atenas del siglo V a.C.; el propio Sócrates, por ejemplo, dice haber asistido a una festividad en honor de la diosa en el Pireo y haberle tributado sus plegarias (Pl. *R.* 327a-b; 328a-b; 354a.11); cf. Str. 10.3.16-18; Str. 10.18.1; X. *HG* 2.4.11; Hsch. δ 1847 δίλογχον; β 514 βενδῖς; Phot. δ 590 Δίλογχον Βενδῖν; κ 183 Κύβηνθον. Para el culto de Bendis en Atenas, véanse Planeaux (2000); Pache (2001); Delneri (2006: 125-248); Janouchová (2013).

³² Tanto Calias, hijo de Hipónico, como Evatlo eran κωμῳδούμενοι destacados de la escena ateniense. Plutarco (*Per.* 24.8) cuenta que Pericles tomó como esposa a la madre de Calias, luego que ella se hubiera divorciado de Hipónico, con la cual tuvo a sus dos hijos, Jantipo y Páralo. *Vid. supra* n. 17. Por su parte, Evatlo era un delator a sueldo (συκοφάντης) que habría elevado una acusación en proceso de ostracismo contra Tucídides, hijo de Melesias, y rival político de Pericles. Esta acusación habría sido iniciada al poco tiempo de que Tucídides regresara tras diez años de destierro a raíz de una causa promovida por el propio Pericles hacia el 443. Se alude a la suspicacia de las denuncias de Evatlo en Ar. *Ach.* 704 ss.; V. 592; fr. 424 K.-A.; Pl. *Com.* fr. 109 K.-A. Cf. Sommerstein (1996); Storey (2011: 306-307).

³³ Se ha forzado, en general, la lectura del fragmento para equiparar el epíteto σχινοκέφαλος con la forma del techo del Odeón, asignándole al mismo una estructura circular con punta cónica. Sin embargo, el texto de Plutarco describe claramente la parte superior de esta construcción en forma rectilínea y piramidal, lo cual ha tenido también su comprobación en evidencias arqueológicas; cf. Miller (1997: 218-230); Rusten (2013: 280-281). Por su parte, Mosconi (2000: 217-316; 2011: 63-86), siguiendo diversas fuentes literarias y arqueológicas, señala que el Odeón había sido construido siguiendo el modelo de la tienda del Gran Rey de Persia, y por este motivo la sátira contra el general ateniense podía llevar veladamente una acusación de autoritarismo y tiranía. Y, en cuanto a la forma de la cabeza, apunta a las representaciones típicas de Pericles, con el casco semilevantado, que pudieron apoyar la idea de una forma alargada y la pone en relación con las representaciones estereotipadas de estrategos, que siguen el mismo modelo.

³⁴ Acerca de las bromas de los comediógrafos sobre la cabeza de Pericles, Plutarco (*Per.* 3.3-4) cita Cratino. *Cheir.* fr. 258 K.-A.; *Nem.* fr. 118 K.-A.; *Telecl.* fr. 147 K.-A.; *Eup. Dem.* fr. 115 K.-A. Particularmente con res-

La fórmula de un deíctico más el verbo προσέρχομαι (ὅδε προσέρχεται, fr. 73.1 K.-A.) es comúnmente utilizada en comedia para anunciar el ingreso de un personaje en escena³⁵. Por lo general se ha sostenido que en este pasaje quien ingresa es Pericles, con una miniatura del Odeón adorando su cabeza, aunque existe la posibilidad de que en realidad se diera el anuncio del ingreso de Zeus con el típico πόλος, tal como se lo solía representar en la comedia³⁶. Si esto fuera así, el personaje que anuncia el arribo de Zeus, al verlo, podría traer a escena al propio Pericles y su Odeón por medio de una alusión satírica, lo cual nos daría una pauta del empleo de aquello que el autor de la *hypóthesis* del *Dionisalejandro* denominaba ἔμφασις. De cualquier manera, la equiparación en este fragmento de Pericles a un Zeus de cabeza en forma de cebolla portando una miniatura del Odeón tal como si fuera el πόλος implica una burla de la presunción y la arrogancia del político ateniense.

La asimilación entre el rey de los dioses y Pericles es de hecho frecuente en los fragmentos de Cratino. En un pasaje de su obra *Némesis*, por ejemplo, se lo denominaba Zeus hospitalario y cabezudo (μόλ' ὡς Ζεύς ξένιε καὶ καραΐέ, fr. 118 K.-A.)³⁷. Y en *Quirones* (fr. 258 K.-A.), que veremos a continuación, es presentado como τύραννος, hijo de Κρόβος³⁸.

3.3. *Quirones*

De esta comedia, que data de la segunda mitad o fines de la década del 430³⁹, se conservan 23 fragmentos de tradición indirecta (fr. 246-268 K.-A.), que no permiten tener una idea clara del argumento. El título de la obra remite a la composición del coro, integrado por seguidores del mítico centauro Quirón⁴⁰. El fr. 253 K.-A., que podría ubicarse en la párodos, anunciaría el ingreso del coro⁴¹: «Nosotros, los Quirones, hemos venido con la excusa de los preceptos» (σκῆψιν μὲν Χείρωνες ἐλήλυμεν, ὡς ὑποθήκας). Al presentarse en escena, los propios Quirones comunicarían a los espectadores la razón por la cual han arribado a Atenas, es decir, la vigilancia de los antiguos preceptos de Quirón⁴². Estos preceptos (ὑποθήκας) probablemente estarían

pecto a este último fragmento, Revermann (1997: 199) destaca que las burlas de Éupolis contra Pericles se extienden hasta una década después de la muerte del general, lo cual «proves that the shape of the head had become a sort of caricature-shorthand which never ceased to stick to Pericles on the comic stage».

³⁵ Cf. Ar. Eq. 146: ζητῶμεν αὐτόν. ἀλλ' ὅδι προσέρχεται (uno de los esclavos anuncia el ingreso de Agorácrito); V. 1324: V. 1324 ὅδι δὲ καὶ δὴ σφαλλόμενος προσέρχεται (uno de los esclavos anuncia el ingreso de Filocleón); Lys. 77 ὅδι δὲ καὶ δὴ Λαμπτιώ προσέρχεται (Lisístrata anuncia el ingreso de Lampito); Pl. 1038 καὶ μὴν τὸ μειράκιον τοῦδι προσέρχεται (la Vieja anuncia el ingreso del Joven).

³⁶ Para esta hipótesis véase Rusten (2013). La aparición de Zeus tendría cierta lógica al ser una obra cuyo argumento trata -supuestamente- sobre el culto de Bendis en Atenas. Por lo tanto, en el fr. 73 K.-A. se apreciaría a un personaje que en el momento en que ingresa Zeus con el πόλος, lo asociaría espontáneamente con Pericles luciendo el Odeón encima de su cabeza, una alusión satírica contra el político ateniense. En tanto sarcasmo o ironía, la alusión parece ser más efectiva, pues nombrar a Pericles con el Odeón en el momento en que ingresa a la escena arruinaría la broma, puesto que los espectadores lo estarían observando y Pericles no es precisamente un personaje desconocido al que habría que presentar ante el público, como sí lo son aquellos que aparecen en los pasajes de Aristófanes enumerados en la nota anterior. Rusten propone incluso leer en el fragmento el adjetivo περικλεής ('llego de gloria'), en lugar del nombre propio derivado de este adjetivo, es decir, Περικλεής, un juego de palabras muy eficaz sobre el escenario.

³⁷ El término καραΐός es un epíteto de Zeus en Beocia, pero aquí hay un juego de palabras con el término del cual proviene este epíteto, es decir, κάρα 'cabeza; rostro; cara'.

³⁸ En Aristófanes, Ach. 530-531, a Pericles se lo denomina Ὄλυμπιος y se lo compara con un colérico Zeus que arroja rayos y centellas sobre toda la Hélade. Cf. D.S. 12.40.5; Plin. 34.74.

³⁹ Farioli (2000: 431) argumenta a favor de una datación baja, 431/430, emparentándola con *Dionisalejandro*.

⁴⁰ El título de algunas de las obras de Cratino suele ser una designación en plural de un sujeto particular, lo cual permite pensar que el coro estaría constituido por un grupo de seguidores o partidarios de ese individuo o de sus ideas, por ejemplo, *Arquilocos*, *Plutos*, *Cleobulinas*, *Odiseos*, *Quirones*; cf. Bakola (2010: 54, n. 120); Rusten (2011: 209).

⁴¹ De este parecer son ya Bergk (1838: 225); Meineke (1839: 154); Kock (1880: 84); Whittaker (1935: 184).

⁴² La estructura de la obra podría ser similar a la de *Plutos*. Allí, el coro de los plutos, titanes de la riqueza, anuncian haber arribado a Atenas en búsqueda de un viejo y decrepito hermano (δεῦρ' ἐσύθημεν πρὸς ο[·] αὐτοκασίγνητόν τε παλαιόν / ζητοῦντε[ς] κεί σαθρὸν ἥδη. / σκῆψις πρώτη / αὖ] τάχ' ἀκούηι, fr. 171.24-28 K.-

vinculados con cierto paradigma de educación y de transmisión de valores que la tradición literaria griega había modelado sobre la figura de Quirón, tutor de héroes míticos como Aquiles, Áyax Telamonio, Jasón, Asclepio, Aristeo, Acteón, entre otros⁴³. Se puede pensar por lo tanto que, o bien los Quirones han llegado a Atenas para controlar y hacer cumplir los preceptos del centauro, o, tal vez, lo han hecho para proponer el retorno a un antiguo modelo de valores educativos en una ciudad en decadencia⁴⁴.

A la corrupción presente parece anteponerse como contrapunto la idealización del pasado encarnada por los Quirones y por la poesía didáctica de Hesíodo, a la que probablemente se habría hecho alusión a través de su obra *Los preceptos de Quirón* (Χείρωνος ὑποθήκαι)⁴⁵. Este contrapunto no estaría exento, obviamente, de la intencionalidad humorística y satírica de la comedia. Precisamente dos fragmentos de esta obra, que forman parte de un canto coral, constituyen la parodia de una teogonía al estilo hesiódico:

Στάσις δὲ καὶ πρεσβυγενής
Κρόνος (mss. Χρόνος) ἀλλήλοισι μιγέντε
μέγιστον τίκτετον τύραννον,
ὸν δὴ κεφαληγερέταν θεοὶ καλέουσιν.
(Cratin. fr. 258 K.-A.)

Sedición y el viejo Crono (¿Tiempo?)⁴⁶, tras juntarse, engendran al mayor tirano, a quien los dioses llaman amontonador-de-cabezas.

“Ηραν τέ οι Άσπασιάν τίκτει Καταπυγοσύνη
παλλακήν κυνώπιδα.
(Cratin. fr. 259 K.-A.)

A.). En este caso, la σκῆψις πρώτη (v. 27) parece ser controlar a los ciudadanos que se han enriquecido de manera injusta (πλουτοῦσιν ἀδίκως ἐνθάδε, fr. 171.46 K.-A.) en una ciudad que se ha corrompido y volver a un antiguo orden de valores materiales, que aún se preserva en Esparta (fr. 175 K.-A.).

⁴³ Cf. Apollod. 3.4.4; 3.10.3; 3.13.6; Pl. P. 4.102; A.R. 2.510. En su obra *Sobre la caza*, Jenofonte enumera una cantidad considerable de héroes que fueron alumnos de Quirón en el arte de la caza y en otras enseñanzas honorables (μαθηταὶ κυνηγεσίων τε καὶ ἔτερων καλῶν). Entre estos discípulos, Jenofonte cuenta a Céfalo, Asclepio, Melanión, Néstor, Anfiarao, Peleo, Telamón, Meleagro, Teseo, Hipólito, Palamedes, Menesteo, Odiseo, Diomedes, Cástor, Pólux, Macaón, Podalirio, Antíloco, Eneas y Aquiles. Para el rol de educador de Quirón, véase Dawson (1949).

⁴⁴ Farioli (2000) considera que las enseñanzas de Quirón representarían el paradigma de una educación ideal y que sus preceptos en la obra confrontarían con la decadencia de valores -y tal vez con los postulados sofistas- en la Atenas de Pericles: «i Chironi, giunti in città, assisterebbero alla degenerazione dei costumi cusata dal governo pericleo: in un tale contesto polemico doveva inserirsi la satira, attestata da alcuni frammenti, contro vizi e personaggi plubblici ateniensi» (2000: 411). Véase al respecto el análisis de esta obra a partir del concepto de “hibridez” que postula Buis (2019). Para este autor, la comedia de Cratino explota cómicamente un espacio heterogéneo entre la naturaleza y la civilización, entre la *physis* y el *nómos*. En dicha hibridez se deja al descubierto «una actualidad de impudicia y descontrol en la que las instituciones se ven enviciadas y las autoridades son criaturas que están más próximas de las degeneraciones naturales que de los valores propios del plano humano y de la civilización. A partir de una desintegración del imaginario consolidado de la *pólis*, asistimos a una fuerte crítica contra la normatividad del régimen pericleo» (2019: 86).

⁴⁵ De las Χείρωνος ὑποθήκαι de Hesíodo se conservan únicamente tres testimonios: Sch. vet. in Pl. P. 6.22.; Phryn. 64; Quint., Inst. 1.1.14. A través de esta obra, Hesíodo emularía los saberes transmitidos por el mítico centauro a los destacados héroes que tuvo como alumnos. Es evidente que estos preceptos o consejos fueron retomados por los cómicos del siglo V: Pherecr. fr. 162 K.-A.; Ar. fr. 239 K.-A.; y el propio Cratin. fr. 253 K.-A.

⁴⁶ El inicio del v. 2 del fr. 258 K.-A. entraña un problema textual debido a que todos los códices de Plutarco que citan el fragmento de Cratino (Plu. Per. 3) presentan Xróvoς, pero en uno de ellos (*Vitae Parallelae* ed. Frankfurt 1599 y 1620) una mano anónima corrige Kρόνος. La lectura Xróvoς ha sido defendida por Luppe (1963: 22) ap. Kassel & Austin (1983: 253); sin embargo, otros editores proponen leer Kρόνος: Meineke (1839: 147); Bothe (1855: 46-47); Kock (1880: 86); Edmonds (1957: 110). Sobre esta última postura, véanse también Bergk (1838: 236); Schwarze (1971: 56); Tammaro (1979); Bona (1988: 204-205); Luiselli (1990: 85-99); Farioli (2000: 418); Noussia (2003: 75); Di Marco (2005); Bertelli (2005); Olson (2007: 207); Santa-maria (2020: 371-374).

Y la Culiaberto engendra a Hera Aspasia, la concubina de ojos de perra.

En el fr. 258 K.-A., el coro afirma que de la unión entre Sedición y Crono (o Tiempo) se produjo el nacimiento del mayor de los tiranos, a quienes los dioses llaman «amontonador de cabezas»⁴⁷. El tono claramente paródico de la épica se evidencia en elementos como el uso del adjetivo πρεσβυενής ('anciano', 'viejo'; *Il.* 11.249, *passim*); la expresión ἀλλήλοισι μιγέντε «unirse sexualmente entre ellos»; *Il.* 14.295, *passim*; *H. Th.* 927; *h. Ven.* 150), o el hápax κεφαληγερέταν ('amontonador de cabezas'), formado cómicamente sobre la base de νεφεληγερέταν ('amontonador de nubes'), un epíteto de Zeus (*Il.* 1.511, 517, *passim*; *Od.* 1.63, 5.21, *passim*)⁴⁸. Más allá del problema textual que presenta el fragmento, es evidente que aquí hay una identificación satírica entre el Zeus "amontonador de nubes" y el Pericles "amontonador de cabezas", en referencia a las constantes burlas sobre el tamaño o la forma de su cabeza⁴⁹. Por esta razón, parece más acertada la enmienda Κρόνος como padre de un Zeus-Pericles, al cual denominaban Ὄλύμπιος (Plu., *Per.* 8.3; 39.2), que la del titán Χρόνος⁵⁰. Puesto que, si la intención de Cratino era identificar de manera satírica la hegemonía del poder político por parte de Pericles con el dominio de Zeus por sobre el resto de los dioses del Olimpo, ¿cuál sería entonces el motivo de presentarlo aquí como hijo de Χρόνος? No obstante, también podría prevalecer en escena la ambivalencia a partir de la homofonía Κρόνος/Χρόνος para crear de este modo un juego de palabras bastante efectivo, algo así como: entre la revuelta política y el tiempo se engendró al más grande de los tiranos⁵¹.

Cualquiera fuera el caso, lo cierto es que en este fragmento el μέγιστος τύραννος no es otro que Pericles⁵². Una acusación que, más allá del contexto de la comedia, no deja de tener fuerte carga condenatoria dentro de los ideales de la democracia ateniense⁵³. Al igual que en otras comedias de Cratino, en las cuales Zeus-Pericles representa el personalismo político y los vicios que conlleva⁵⁴, es posible que el coro de centauros marcará en esta obra un contrapunto entre la

⁴⁷ De acuerdo con la naturaleza lírica de estos dos fragmentos, Quaglia (1998: 56) afirma que son parte del mismo canto, dentro del agón, e identifica al coro como *persona loquens*: «possono quindi essere parte di una delle ώδαι con cui il Coro di Centauri esortava a cominciare la tenzone contra il mondo di cui Pericle ed Aspasia erano il simbolo più concreto».

⁴⁸ Para el uso de léxico épico en Cratino, véase Amado Rodríguez (1994).

⁴⁹ *Vid. supra* n. 32.

⁵⁰ Cf. Meineke (1839: 147): «Periclem Olympium eodem quo Iuppiter Olympius patre nasci consentaneum erat».

⁵¹ Olson (2007: 207): «Why Χρόνος (...) is one of Pericles' divine parents is unclear, hence the conjecture Κρόνος. Perhaps the point is that Pericles had exercised enormous political power for years and seemed likely to go on doing so "for ever"».

⁵² La identificación de Pericles con Zeus τύραννος es un motivo bastante recurrente en la comedia antigua para representar su ambición de acaparar la suma del poder político ateniense: Cratin. fr. 73, 118, 171.22-23, 258 K.-A.; Hermipp. fr. 42 K.-A.; Telecl. fr. 18 K.-A.; Ar. *Ach.* 530-531. En referencia a los años del ejercicio del poder público de Pericles, Tucídides, 2.65.9, sostiene que de nombre era una democracia, pero en la práctica era el gobierno de un solo hombre (έγιγνετο τε λόγω μὲν δημοκρατίᾳ, ἔργω δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχή). Además, Plutarco, *Per.* 16, afirma que los cómicos llamaban a Pericles y a sus amigos los nuevos Pisistrátidas (en alusión a la familia de Pisístrato, que ejerció la tiranía en Atenas hasta la caída de Hipias), y que le exigían jurar no convertirse en tirano, puesto que su peso y preeminencia eran inadecuados para la democracia (ὧς διομέντου πρὸς δημοκρατίαν καὶ βαρυτέρας περὶ αὐτὸν οὕτης ὑπεροχῆς; cf. et. Plu., *Per.* 8.3-4. Véase particularmente García Soler (2022).

⁵³ La tiranía en Atenas había finalizado en el 510 a. C. con la expulsión de Hipias, sin embargo, su espectro permanece como amenaza de la democracia hasta fines de siglo V, lo cual se ve reflejado en tragedias como *Edipo rey* o *Prometeo encadenado* y en distintas obras de comedia. Antes de cada reunión de la Asamblea se pronunciaba una maldición contra cualquiera que intentara convertirse en tirano o incitar a la restauración de la tiranía (Ar. *Th.* 338-39) y se proclamaba la recompensa tradicional por matar a cualquiera de los tiranos (Ar. *Av.* 1074-1075). Periódicamente se reafirmaban las leyes antitiránicas de Solón y Dracón (por ejemplo, "Decreto de Demofanto" en And. 1.96-98). Familias de la élite ateniense se declaraban orgullosas de defender la democracia frente a cualquier pretensión de instauración de una tiranía (Th. 6.89.4; Hdt. 6.123.1; And. 1.106). Véanse Henderson (2003); Henderson (2019); Teegarden (2013).

⁵⁴ En *Tracias* (fr. 73 K.-A.), como hemos tenido oportunidad de ver, el personalismo megalómano se aprecia en la imagen Zeus-Pericles con el Odeón-pólos sobre su cabeza; en *Némesis* (fr. 118 K.-A.), donde se lo identifica como Ζεὺς ξένιος, los abusos de este personalismo podrían verse reflejados en el otorgamiento de la ciudadanía a un hijo ilegítimo de Pericles, nacido de su relación con la meteca Aspasia, y a sus vín-

decadencia política de Atenas y un antiguo orden de ideales democráticos (fr. 256 y 257 K.-A.)⁵⁵, encarnado en escena por la figura de un Solón redivivo (fr. 246 K.-A.). De este modo, la legislación modélica de Solón y su total rechazo a la tiranía podría aparecer de manera antitética con el perfil autocrático y personalista de Pericles⁵⁶.

Por último, el fr. 259 K.-A., siguiendo la parodia teogónica, presenta en forma ultrajante a Hera-Aspasia, concubina de Zeus-Pericles. Ella ha sido engendrada por Καταπυγοσύνη, un término que, por lo general, remite a la relación homosexual entre varones, pero que bien podría denotar aquí el sexo anal con una mujer⁵⁷. Hera-Aspasia aparece además bajo la condición de παλλακή, propiamente compañera de cama o concubina, y se la califica con el epíteto κυνῶπτις ('ojos de perra'), que alude a la mirada impudica de una mujer⁵⁸. La aparición en el fragmento del nombre propio de esta mujer implica claramente lo que en la época se denominaba ὄνομαστή κωμῳδεῖν, es decir la ridiculización pública de una persona identificándola individualmente.

Aspasia era una extranjera, procedente de Mileto, pero se convirtió en la mujer más influyente de la Atenas del siglo V. En su biografía de Pericles, Plutarco le dedica un capítulo entero (*Per.* 24). Allí cuenta, por ejemplo, que la expedición de Atenas contra Samos, en defensa de Mileto, fue iniciada por expreso pedido de Aspasia⁵⁹. Se afirma que imitaba a Targelia, una cortesana mileia que seducía a los hombres más poderosos y que se convirtió en concubina del rey Antíoco de Tesalia⁶⁰. Plutarco señala que Aspasia era una mujer muy sabia e instruida en retórica y en política, incluso era frecuentada y admirada por Sócrates y sus seguidores⁶¹. Sin embargo, se

culos con un círculo de extranjeros residentes en Atenas, entre los que se encontraban Anaxágoras de Clazómenes, Protágoras de Abdera y la propia Aspasia de Mileto; y en *Plutos*, finalmente, donde aparece de manera antitética el reinado justo de Crono en una época antigua frente a la decadencia y los favoritismos económicos del gobierno de Zeus-Pericles en la Atenas contemporánea, cuyo mandato se define como τυραννίδος ἀρχή (fr. 171.22 K.-A.). Véase Farioli (2000: 416).

⁵⁵ El fr. 256 K.-A. figura nostálgicamente una era en que los hombres disfrutaban de una vida de felicidad frente a la vida actual (μακάριος ἦν ὁ πρὸ τοῦ βίος βροτοῖσιν / πρὸς τὰ vū) puesto que tenían una disposición serena a causa de la sabiduría del dulce discurso. El fr. 257 K.-A. continúa con esta figuración, sentados con una suave flor de menta, una rosa o un lirio en la oreja y con una manzana y un bastón en las manos, cada uno de los hombres hablaba en el ágora (ἱγόραζον).

⁵⁶ Cf. la caracterización antitiránica de Solón en *Plu.*, *Sol.* 14-15. Es posible que, a partir de Cratino, en la comedia antigua el contraste entre los ideales democráticos del pasado y la degradada realidad política del presente apareciera representado en la figura de Solón. Por ejemplo, en Cratino, fr. 300 K.-A. (*incertae fabulae*) se introduce una marcada ironía sobre el lugar asignado a las leyes democráticas de Solón y Dracón en la Atenas periclea; en *Eup.*, *Demi*, Solón retorna del Hades junto a Milcíades y Arístides para criticar la situación política de Atenas; *vid. et. la referencia a Solón en Ar. Nu.* 1187. García Soler (2012: 311) señala que Solón como personaje debía de aparecer en *Leyes* (fr. 128-142 K.-A.), donde se volvía a traer desde el Hades al legislador para que revitalizara las leyes, representadas como un coro de viejos encorvados sobre sus bastones. Según Melero (1998: 14) la obra evocaría con toda probabilidad la frugalidad y la equidad de la Atenas de Solón; el retorno de su legislación constituiría el medio para resolver la decadencia presente.

⁵⁷ Cf. el uso del término καταπύγων en *Ar. Ach.* 79; *Eq.* 639; *Nu.* 1023; *V.* 84; 687; *Th.* 200. Los protagonistas de *Comensales*, de Aristófanes, se llaman Ο σώφρων y ο καταπύγων; cf. *Ar.*, *Nu.* 529. Véase Henderson (1991: 210).

⁵⁸ En *Il.* 3.180 y *Od.* 4.140 Helena se refiere a sí misma como κυνῶπις, con el significado de 'impudica'; y, en *Il.* 18.396, el término es utilizado en alusión a la propia Hera.

⁵⁹ Cf. Duris Sam. fr. 58 (= *FGrH* 2.4 p. 482) le atribuye a Aspasia el inicio de la guerra de Samos y el de la guerra del Peloponeso.

⁶⁰ A Targelia se la describe como una *hetaíra* que sedujo y mantuvo relaciones con muchos hombres poderosos. Hipias (fr. 1 = *FGrH* 2.1 p. 61) le atribuía a Targelia haberse casado catorce veces. Fue concubina del rey tesalio Antíoco y, tras su muerte, llegó a gobernar Tesalia. Se afirma además que aconsejó a Jerjes durante la invasión a Grecia; cf. Aeschin. *Soc.* ff. 21; 22; *Ath.* 12.608f-609a; *Anonymous de mulieribus* 11, (= *Paradoxographi Graeci* p. 217 Westerman); *Hsch.* s.v. Θαργηλία; *EM* s.v. Θαργηλία; *Suid.* s.v. Θαργηλία; *Philostr. Ep.* 73. Para Targelia y su vinculación con Aspasia, véanse Ehlers (1966: 51-63); Gera (1997: 179-186).

⁶¹ Es probable que las fuentes de Plutarco sean Esquines socrático, quien escribió un diálogo titulado *Aspasia* (Aeschin. *Soc.* fr. 17-29), y también el *Menéxeno* platónico, centrado en el discurso de Aspasia. Para el diálogo de Esquines, Ehlers (1966).

rumoreaba que se dedicaba a formar hetairas para que ejercieran la prostitución⁶². En otro pasaje (*Per.* 32.1-2), Plutarco llega a afirmar que conseguía mujeres libres que luego se reunirían con Pericles. De cualquier modo, de acuerdo con el biógrafo, la relación entre el político ateniense y la milesia era de amor genuino. Pericles admiraba su sabiduría y su entendimiento en cuestiones políticas y, tras separarse de su esposa, se unió en concubinato con ella y tuvieron un hijo ilegítimo, Pericles el joven⁶³. A pesar de todo, Aspasia no dejó de ser una meteca para los atenienses.

Los poetas cómicos se ensañaron con ella; en *Acarnienses* 526-527, Diceópolis afirma que la guerra contra Mégara se inició porque unos jóvenes megarenses le robaron a Aspasia dos putas y desde ese momento «Pericles el Olímpico, enfurecido, comenzó a lanzar rayos y truenos y a remover la Hélade entera». En *Prospaltianos* (fr. 264 K.-A.), Éupolis la identificaba con Helena, causante del inicio de la guerra troyana; y en *Demos* (fr. 110 K.-A.), Pericles le pregunta a un personaje llamado Pirónides si su bastardo (vόθος) todavía vive -en referencia a Pericles el joven-, y este le responde «Y hace tiempo que sería todo un hombre, si no estuviera asustado por la deshonra de la prostituta (πόρνης)», aludiendo a Aspasia y a las actividades que se le atribuían⁶⁴. Plutarco (*Per.* 32.1) afirma que Hermipo la acusó de impiedad (άοεβεια) en una causa en la que se la imputaba por proxenetismo, aunque es probable que esta incriminación haya aparecido en realidad en alguna de sus comedias⁶⁵.

De cualquier manera, el ataque en el fragmento de Cratino -y probablemente en otras obras cómicas también- parece estar dirigido contra el propio Pericles a causa de la influencia que esta extranjera pudiera tener sobre sus decisiones. Para la comedia antigua, Aspasia podría haber sido un personaje bastante fructífero -a causa de sus múltiples facetas- para criticar a Pericles y cuestionar sus resoluciones políticas.

4. A modo de conclusión

Es común, por lo general, que los fragmentos de la comedia antigua se lean a la luz de las obras de Aristófanes, las únicas que se han preservado de manera completa. A raíz de esto, la afirmación de que Cratino atacaba a Pericles de manera descarnada parece, ante alegorías políticas como *Caballeros*, al menos un poco inconsistente⁶⁶. En ninguna de las obras de Cratino Pericles tiene un rol protagónico, como sí lo tiene Cleón en la figura del Paflagonio aristofánico. Por el contrario, la mayoría son comedias mitológicas, es decir, parodias de los relatos míticos. Bakola (2010: 180-229) refuta que las piezas de Cratino sean alegorías políticas, tal como se las ha intentado definir tradicionalmente, y argumenta que deben pensarse como *myth burlesques* con la persistente incorporación de elementos de la sátira política. Con respecto a esto, la característica más destacada del estilo de Cratino parece ser la introducción en la trama de sus comedias de alusiones (έμφάσεις) críticas a la realidad política de la Atenas periclea, tal como lo plantea la *hypóthesis* del *Dionisalejandro*. En este sentido, García Soler (2022) ha analizado recientemente los diversos procedimientos empleados por los comediógrafos áticos para la incorporación de los temas míticos en sus obras y ha demostrado de manera extensa la utilización política del mito por parte de Cratino:

Cratino presentó la crítica de los asuntos públicos bajo los mitos tradicionales, mostrando a Pericles como un tiránico Zeus ateniense o como un Dioniso cobarde, de manera que fue el primero que combinó la sátira política con la tradicional comedia mitológica. (2022: 110)⁶⁷

⁶² Cf. Ar., *Ach.* 524-527; Suid. s.v. πεφυσιγγωμένοι; X., *Mem.* 2.6.36; *Oecon.* 3.14.

⁶³ Tras el divorcio con su esposa, Pericles y Aspasia no pueden unirse legítimamente porque Atenas y Mileto no compartían derecho de *epigamia* en esa época; cf. Loraux (2021).

⁶⁴ Cf. *Eup.*, *Mar.* fr. 192.166-169 K.-A.

⁶⁵ Véanse Diamantakou-Agathou (2020); Storey (2020).

⁶⁶ Sobre la figura de Pericles en Aristófanes véase particularmente Vickers (1997). Para la sátira contra Pericles dentro de la comedia antigua en general véanse Schwarze (1971); Ameling (1981); Casolari (2003: 78-112); García Soler (2014).

⁶⁷ Sobre la función política de la comedia mitológica, véase Casolari (2003).

El contexto general del pasaje de *Caballeros* 507-537, con las referencias metateatrales del coro, permiten inferir que los “enemigos” de Cratino a los cuales alude Aristófanes son, ciertamente, de carácter público, no privado. En el inicio de ese pasaje, al interpelar a los espectadores, el coro destaca que ellos -los Caballeros- y el poeta “odian” a los mismos, en franca alusión a Paflagonio y a todos los demagogos que de tanto en tanto y en beneficio propio se acercan a casa de Demo para ganarse su favor y manipularlo a través de engaños y adulaciones. Esta declaración permite argumentar que aquellos enemigos contra los que embiste Cratino como un río desbocado pertenecen a la escena política de Atenas. Pericles fue, obviamente, el blanco primordial de sus sátiras, motivo por el cual no parece descabellado sostener que con τοὺς ἔχθρούς (*Eq.* 528) Aristófanes se estuviera refiriendo precisamente al general ateniense y a su círculo.

Desde esta perspectiva, es posible concluir que las afrontas cómicas dirigidas contra Pericles pretenden generar un estado emotivo de hostilidad hacia él. La búsqueda de incidir sobre las emociones de los espectadores e inocular esta antipatía tiene como fin inclinar el juicio y la valoración pública que se tiene de este político⁶⁸. Consecuentemente, esta puesta en escena implica un direccionamiento de la técnica y de la retórica de las emociones teatrales. El poeta se vale de la actitud anímica del espectador, predisposto a la experimentación de lo cómico, para presentar a Pericles como un ἔχθρός risible, similar a otros personajes de la comedia. En este sentido, el procedimiento consiste en ubicar a Pericles dentro de alguna de las categorías que de antemano provocan el rechazo por parte de los espectadores, por ejemplo, la de los tiranos, los demagogos, los amigos de lo foráneo, los belicistas, e incluso los cobardes. Estereotipos que, al igual que los ladrones y los delatores profesionales, todo el mundo odia (μισεῖ ... ἄπας, Aristot. *Rh.* 1382a7-8). Una vez situado dentro de uno de estos grupos, Pericles es estigmatizado y ridiculizado de manera caricaturesca con los vicios propios de estas categorías: la identificación, por ejemplo, con un Dioniso lascivo y cobarde que por satisfacer sus deseos desencadena un conflicto bélico o con un Zeus tirano y demagogo que se olvida de los verdaderos valores educativos y democráticos y que junto a Hera-Aspasia ejerce su poder absoluto sobre los atenienses.

El resumen de *Dionisalejandro* y los pasajes de *Tracias* y de *Quirones* junto a los comentarios que atestiguan la vehemencia del estilo poético de Cratino, dentro de un corpus tan fragmentario, son de vital importancia porque ayudan a imaginar el tenor de aquel material que no se ha preservado y a tener una idea del ímpetu que Aristófanes le atribuye a la sátira política de Cratino. En concreto, los fragmentos nos muestran una búsqueda de horadar la reputación de Pericles y de diseminar entre los espectadores cierta animadversión contra él.

Si se los compara con el yambo arcaico, cuyo encarnizado estilo fue adoptado por Cratino -según los testimonios-, los ataques de este comediógrafo no contienen la ferocidad desmedida de las invectivas de Arquíloco contra Licambes y sus hijas ni las de Hiponacte contra Búpalo. Es probable que, en el caso de la yambografía arcaica, la violencia de estas embestidas poéticas se correspondiera con la confrontación de un “enemigo” más personal, un rival directo del “yo” poético y de su grupo comunitario. En tanto que Cratino -genuino representante de la comedia antigua- dirige sus sátiras contra personajes públicos, o bien, dada la trascendencia de Pericles, contra el personaje público por anonomasia en la Atenas de la época.

Falta, por último, preguntarnos cuál es aquella emoción que la comedia de Cratino pretende incitar entre el público en torno a la figura de Pericles. De acuerdo con el desarrollo que hemos realizado en este trabajo, al situarlo en la posición de ἔχθρός, el sentimiento que se buscaría

⁶⁸ Básicamente esta es la función persuasiva que Aristóteles (*Rh.* 1378a19-21) les asigna a las emociones dentro del ámbito de la retórica forense: incidir emocionalmente sobre el tribunal para cambiar el juicio o la valoración que se tiene sobre un hecho o sobre una persona. Al final de su capítulo sobre el odio y la enemistad, Aristóteles (*Rh.* 1382a16-19) expresa que el objetivo de la manipulación de estas emociones sería demostrar ante el tribunal quiénes son amigos y quiénes enemigos, pero, sobre todo, hacerlos aparecer como tales, aunque no lo sean, o desenmascarar a quienes se presentan de esa manera, sin serlo. Para este uso de las pasiones, véase particularmente Renaut (2022: 195 ss.).

interponer entre los espectadores y la valoración ética del general ateniense sería el de ἔχθρα. Aristóteles, como hemos tenido oportunidad de ver al inicio de este trabajo, no realiza ningún tipo de distinción entre ἔχθρα y μισεῖν, e incluso describe y analiza estas emociones como si fueran prácticamente la misma. Es probable que tal precisión entre dichos términos no hubiera sido necesaria para un griego de la época, mucho menos para un lector interesado en retórica. Se podría decir, de alguna manera, que, así como la “amistad” (φιλία) implica un sentimiento de “amor” (φιλία) hacia el “amigo” (φίλος), a la “enemistad” (ἔχθρα) le corresponde el “odio” (μισεῖν) hacia el “enemigo” (ἔχθρος)⁶⁹. Para el contexto teatral sobre el que venimos discutiendo, “hostilidad” (cf. Viano, 2015, p. 124) podría ser el vocablo castellano que mejor rinde con el griego antiguo ἔχθρα. Así, a través de la ridiculización y la sátira, la comedia de Cratino buscaría desgastar la imagen del político ateniense e interponer un sentimiento de “hostilidad” en la opinión que aquella comunidad de espectadores tenía con respecto a él. Es decir, por y más allá de lo risible, la persistente identificación de Pericles con la tiranía revela la emergencia en la comedia cratinea de una emoción con dimensiones sociales y con intenciones claramente políticas⁷⁰.

Independientemente de que esta intención alcanzara su cometido o quedara meramente en una burla jocosa, a través de lo risible -y de manera similar al yambo en el ámbito del simposio arcaico- la comedia de Cratino actúa en el seno de la sociedad ateniense del siglo V como un “azote público”, un instrumento de fiscalización y control de las conductas y los comportamientos políticos. Tal como lo afirman los testimonios antiguos, Cratino fue el primero que dotó a la comedia de la sátira política, por lo cual es posible sostener que una figura central como Pericles no es solo objeto de las burlas cómicas (κωμῳδούμενος), sino también blanco de una animadversión y de una hostilidad que debe ser propagada entre los espectadores (ἔχθρος). Al poner el foco en las acciones políticas, Cratino trae nuevamente a la escena cómica el antiguo, pero siempre vigente, sistema de estima de las conductas individuales para con la comunidad: el αἰσχρῶν ψόγος («censura de las acciones reprochables»), que se constituye como contraparte del καλῶν ἔπαινος («encomio de las acciones bellas»)⁷¹. Nuestra hipótesis conjetura, precisamente, que uno de los propósitos de la sátira de Cratino es incitar en el público una respuesta emocional común, regida por un sentimiento de enemistad hacia Pericles. En cierta forma -podría decirse- lo que se pretende es conformar una “comunidad emocional” dentro del seno del espacio teatral⁷². Una comunidad emocional que se ríe de las ridiculizaciones de la figura de Pericles, pero que, al mismo tiempo, desprecia los vicios y defectos que se le endilgan. Construir un enemigo público no implica solo incitar el odio contra él, sino sobre todo ratificar los valores que nos separan y distinguen de él y que sirven para cohesionar a los individuos bajo una identidad comunitaria.

⁶⁹ Para esta correspondencia *vid. supra* n. 2. En su capítulo dedicado al estudio del odio, Konstan (2006: 193) afirma: «The Greeks tended to see their social world as divided between friends and enemies (that is, philoi and ekkhthroi), [...] The well-known formula “help friends and harm enemies” takes it for granted that neither category is vacant». La fórmula a la que refiere Konstan proviene de un antiguo proverbio que, entre otros, transmite con precisión Arquíloco, fr. 23.14-16 West: ἐπίσταμαι τοι τὸν φιλέοντα μὲν φίλοντα, / τὸν δὲ ἔχθρον ἔχθριπεν τε[κδ] κακοῦ / μύρην («Sé amar, te aseguro, a quien es amigo / y odiar y dañar (?) al enemigo, como una hormiga»). La expresión τὸν δὲ ἔχθρον ἔχθριπεν τε καὶ κακοῦ / μύρην, entendida sobre la base de una fábula, ha sido leída de manera autorreferencial a la propia invectiva poética de Arquíloco; cf. Swift (2018: 250-251).

⁷⁰ En *Pol.* 1312b 17-36, Aristóteles afirma: «Dos son las causas por las que principalmente se ataca a las tiranías: el odio y el desprecio (μίσους καὶ καταφρονήσεως). Uno de ellos, el odio (τὸ μῖσος), es siempre el destino de los tiranos, pero en muchos casos los derrocamientos se producen por desprecio». Hacia el final de este pasaje, el filósofo utiliza de manera indistinta μίσος y ἔχθρα al afirmar que el odio es más racional que la ira, puesto que el primero carece de dolor. *vid. supra* n. 4.

⁷¹ Cf. Plu., *Lyc.* 21.1. Sobre esta función de la poesía en la Grecia arcaica, véase Detienne (1981: 66-76).

⁷² El concepto de “emotional community” ha sido acuñado por Rosenwein (2006) para su estudio de las emociones en la temprana Edad Media. De acuerdo con Chaniotis (2018: 56), «The term “emotional community” designates the shared emotional response that is usually observed in gatherings dominated by prescribed behavior, such as a festival, a dramatic performance, a meeting of the assembly, a funeral, or a symposium». Véase también Chaniotis (2016: 93-111).

Bibliografía

- AMADO RODRÍGUEZ, M. T. (1994), «Ομηροκρατικής, *Minerva* 2: 99-114.
- AMELING, W. (1981), «Komoedie und Politik zwischen Kratinos und Aristophanes: Das Beispiel Perikles», *QC* 3: 383-424.
- BAKOLA, E. (2010), *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- BERGK, T. (1838), *Commentationum de reliquiis comoediae Atticae antiquae libri duo*, Lipsiae, Francisci Koehleri.
- BERTELLI, L. (2005), «Commedia e memoria storica: Cratino ed Eupoli», *Quaderni del Dipartimento di Filologia A. Rostagni*: 49-89.
- BIANCHI, F.P. (2015), «Il giudizio di bellezza delle dee nel *Dionisalessandro* di Cratino (POxy 663, col. I rr. 12-19)», en M. TAUFER (ed.), *Studi sulla commedia attica*, Freiburg im Br., Berlin, Wien, Rombach Verlag KG: 231-260.
- BIANCHI, F.P. (ed.), (2016), *Cratino: Archilochoi - Empipramenoi (fr.1-68). Introduzione, traduzione, commento*, Heidelberg, Verlag Antike. <https://doi.org/https://doi.org/10.11588/diglit.63085>
- BIANCHI, F.P. (ed.), (2017). *Cratino. Introduzione e testimonianze*, Heidelberg, Verlag Antike. <https://doi.org/https://doi.org/10.11588/diglit.63084>
- BONA, G. (1988), «Per un'interpretazione di Cratino», en E. CORSINI (ed.), *La polis e il suo teatro*/2, Padova, Editoriale Programma: 181-211.
- BOTHE, F.H. (ed.), (1855), *Poetarum comicorum graecorum fragmenta*, Paris, Didot.
- BUIS, E.J. (2019), «Intersecciones normativas y poéticas de la hibridez en *Quirones* de Cratino», *Circe* 23.1: 75-90. <https://doi.org/10.19137/circe-2019-230105>
- CASOLARI, F. (2003), *Die Mythentravestie in der griechischen Komödie*, Münster, Aschendorff.
- CHANIOTIS, A. (2016), «Displaying Emotional Community: The Epigraphic Evidence», en E. SANDERS & M. JOHNCOCK (eds.), *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag: 93-111.
- CHANIOTIS, A. (2018), «The Social Construction of Emotion: A View from Ancient Greece», *Current Opinion in Behavioral Sciences* 24: 56-61. <https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2018.03.014>
- CECCARELLI, S. (2022), «Cratinus, Aristophanes and Attic Countryside. A Note on the Hypothesis of Cratinus' *Dionysalexandros* (POxy. 663 col. i, rr. 20-25)», *CFC(G)* 32: 135-141. <https://doi.org/10.5209/cfcg.75396>
- CROISET, M. (1904), «Le *Dionysalexandros* de Cratinos», *REG* 17.76-77: 297-310. <https://doi.org/10.3406/reg.1904.6241>
- DAWSON, W.R. (1949), «Chiron the Centaur», *JHM* 4.3: 267-275.
- DELNERI, F. (2006), *I culti misterici stranieri nei frammenti della commedia attica antica*, Bologna, Patron.
- DETIENNE, M. (1981), *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica* (J.J. HERRERA, trad.), Madrid, Taurus. (Obra original publicada en 1967).
- DI MARCO, M. (2005), «Un'allusione a Pisistrato nei *Chironi* di Cratino (fr. 258 K.-A.)», *SemRom* 8.2: 197-204.
- DIAMANTAKOU-AGATHOU, K. (2020), «From Aspasia to Lysistrata», *Logeion* 10: 238-260.
- EDMONDS, J.M. (ed.), (1957), *The Fragments of Attic Comedy*, Vol. I, Leiden, Brill.
- EHLERS, B. (1966), *Eine vorplatonische Deutung des sokratischen Eros: Der Dialog Aspasia des Sokratikers Aischines*, München, Beck.
- FARIOLI, M. (2000), «Mito e satira politica nei *Chironi* di Cratino», *RFIC* 128.4: 406-431.
- GARCÍA SOLER, M.J. (2012), «Utopia e politica in Cratino», en F. PERUSINO & M. COLANTONIO (eds.), *La commedia greca e la storia. Atti del Seminario di Studio. Urbino, 18-20 maggio 2010*, Pisa, Edizioni ETS: 305-328.
- GARCÍA SOLER, M.J. (2012), «El vino y el arte de la comedia en *La garrafa de Cratino*», en A. MELERO, M. LABIANO & M. PELLEGRINO (eds.), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo. Problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia Editore: 11-32.
- GARCÍA SOLER, M.J. (2014), «La figura de Pericles en la Comedia Antigua», en I. RUIZ ARZALLUZ (coord.), *Estudios de Filología e Historia en honor del Profesor Vitalino Valcárcel*, Vitoria-Gasteiz, Euskal Herriko Unibertsitatea: 329-343.

- GARCÍA SOLER, M.J. (2022), «Mito y política en la Comedia Antigua», en M. P. DE HOZ & A. LÓPEZ FONSECA (eds.), *Literatura e historia en el mundo clásico*, Madrid, Guillermo Escolar: 107-127.
- GERA, D. (1997), *Warrior Women: The Anonymous Tractatus De Mulieribus*, Leiden, Brill.
- HENDERSON, J. (1991), *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy* (2nd ed.), Oxford, Oxford University Press.
- HENDERSON, J. (2003), «Demos, Demagogue, Tyrant in Attic Old Comedy», en K.A. MORGAN (ed.), *Popular Tyranny: Sovereignty and its Discontents in Ancient Greece*, Austin (TX), University of Texas Press: 155-179.
- HENDERSON, J. (2019), «Pericles», en A. H. SOMMERSTEIN (ed.), *The Encyclopedia of Greek Comedy. Vol. I*, Hoboken (NJ), Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118542842>
- JANOUCHOVÁ, P. (2013), «The Cult of Bendis in Athens and Thrace», *Graeco-Latina Brunensis* 18.1: 95-106.
- KASSEL, R., & AUSTIN, C. (eds.), (1983), *Poetae comici Graeci. V. 4, Aristophon-Crobylus*, Berlin, De Gruyter.
- KOCK, T. (ed.), (1880), *Comicorum Atticorum fragmenta. V. I. Antiquae comoediae fragmenta*, Leipzig, Teubner.
- KONSTAN, D. (2006), *The Emotions of the Ancient Greeks*, Toronto, University of Toronto Press.
- KONSTANTAKOS, I.M. (2022), «Ancient Comedy and Iambic Poetry: Generic Relations and Character Depiction», *Logeion* 12: 1-45.
- KÖRTE, A. (1904), «Die Hypothesis zu Kratinos' *Dionysalexandros*», *Hermes* 39.4: 481-498.
- KOZAK, L., & RICH, J. (eds.), (2006), *Playing around Aristophanes: Essays in Celebration of the Completion of the Edition of the Comedies of Aristophanes by Alan Sommerstein*, Oxford, Aris & Phillips.
- LORAUX, N. (2021), «Aspasia, Foreigner, Intellectual», *Journal of Continental Philosophy* 2.1: 9-32. <https://doi.org/10.5840/jcp2021102823>
- LUISELLI, R. (1990), «Cratino, fr. 258,2 Kassel-Austin (= 240,1 Kock): Χρόνος ο Κρόνος; ο Κρόνος; ο Κρόνος?», *QUCC* 36.3: 85-99.
- LUPPE, W. (1963), *Fragmente des Kratinos. Vol. II Kommentar*, Halle, Martin Luther Universität Halle Wittenberg.
- McGLEW, J. F. (2002), «Exposing Hypocrisy. Pericles and Cratinus's *Dionysalexandros*», en *Citizens on Stage. Comedy and Political Culture in The Athenian Democracy*, Ann Arbor (MI), The University of Michigan Press: 25-56. <https://doi.org/10.3998/mpub.16998>
- MEINEKE, A. (ed.), (1839), *Fragmenta comicorum Graecorum. Vol. II. Fragmenta poetarum comoediae antiquae*, Berlin, Reimer.
- MELERO, A. (1997), «Mito y política en la comedia de Cratino», en A. LÓPEZ EIRE (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua. Actas del I Congreso Internacional*, Salamanca, Logo: 117-132.
- MELERO, A. (1998), «La comedia prearistofánica», en *Actas del IX Congreso Nacional de la Sociedad Española de Estudios Clásicos IV. Literatura Griega*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos y Ediciones Clásicas: 3-26.
- MILLER, M.C. (1997), *Athens and Persia in the Fifth Century B.C.: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MOSCONI, G. (2000), «La democrazia ateniese e la 'nuova' musica: l'Odeion di Pericle», en A.C. CASSIO, D. MUSTI & L.E. ROSSI (eds.), *Synaulia. Musica greca e contatti mediterranei*, A.I.O.N. Sez. filologico-letteraria 5: 217-316.
- MOSCONI, G. (2011), «L'Odeion di Pericle, emblema di tirannide e medismo (Cratino, fr. 73 K.-A.)», *RCCM* 53.1: 63-86. <https://doi.org/10.1400/170100>
- NAPOLITANO, M. (2012), *I Kolakes di Eupoli. Introduzione, traduzione, commento*, Mainz, Verlag Antike.
- NORWOOD, G. (1931), *Greek Comedy*, London, Methuen.
- NOUSSIA, M. (2003), «The Language of Tyranny in Cratinus, PCG 258», *PCPhS* 49: 74-88. <https://doi.org/10.1017/S006867350000095X>
- OLSON, S.D. (2007), *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press. <https://doi.org/10.5860/choice.45-2453>

- PACHE, C.O. (2001), «Barbarian Bond: Thracian Bendis among the Athenians», en S. R. ASIRVATHAM, C.O. PACHE & J. WATROUS (eds.), *Between Magic and Religion: Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society*, Lanhan (MD), Rowman & Littlefield: 3-11.
- PLANEAUX, C. (2000), «The Date of Bendis' Entry into Attica», *CJ* 96.2: 165-192.
- QUAGLIA, R. (1998), «Elementi strutturali nelle commedie di Cratino», *Acme* 51.3: 23-71.
- RENAUT, O. (2022), *La Rhétorique des passions. Aristote, Rhétorique II.1-11*, Paris, Garnier.
- REVERMANN, M. (1997), «Cratinus' Διονυσαλέξανδρος and the Head of Pericles», *JHS* 117: 197-200. <https://doi.org/10.2307/632559>
- ROSEN, R.M. (1988), «A Poetic Initiation Scene in Hipponax», *AJPh* 109.2: 174-179.
- ROSEN, R.M. (2002), «Cratinus' Pytine and the Construction of the Comic Self», en D. HARVEY & J. WILKINS (eds.), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, London, Duckworth and the Classical Press of Wales: 23-39.
- ROSENWEIN, B.H. (2006), *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- RUSTEN, J. (ed.), (2011), *The Birth of Comedy: Texts, Documents, and Art from Athenian Comic Competitions, 486-280*, Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press. <https://www.press.jhu.edu/books/title/3713/birth-comedy>
- RUSTEN, J. (2013), «'The Odeion on His Head': Costume and Identity in Cratinus' *Thracian Women* fr. 73, and Cratinus' Techniques of Political Satire», en G. HARRISON & V. LIAPIS (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, Brill: 279-290. https://doi.org/10.1163/9789004245457_016
- SANTAMARÍA, M.A. (2020), «Our Co(s)mic Origins: Theogonies in Greek Comedy», *Archiv für Religionsgeschichte*: 21-22.1: 369-386. <https://doi.org/10.1515/arege-2020-0019>
- SCHWARZE, J. (1971), *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*, München, Beck.
- SOMMERSTEIN, A.H. (1996), «How to Avoid Being a Komodoumenos» *CQ* 46.2: 327-356. <https://doi.org/10.1093/cq/46.2.327>
- STOREY, I. (2006), «On First Looking into Kratinos' *Dionysalexandros*», en L. KOZAK & J. RICH (eds.), *Playing around Aristophanes: Essays in Celebration of the Completion of the Edition of the Comedies of Aristophanes by A. H. Sommerstein*, Oxford, Aris & Phillips: 105-125.
- STOREY, I. (ed.). (2011), *Fragments of Old Comedy. Vol. I: Alcaeus to Diocles*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- STOREY, I. (2020), «Hermippus, Aspasia, and the Fates», *Mouseion* 17.1: 107-123. <https://doi.org/10.3138/mous.17.s1.009>
- TAMMARO, V. (1979), «Note a Cratino», *MCr* 13-14: 203-209.
- TEEGARDEN, D.A. (2013), *Death to tyrants!: Ancient Greek Democracy and the Struggle against Tyranny*, Oxford, Princeton University Press.
- VIANO, C. (2015), «Amicizia, ostilità e passioni di rivalità nella *Retorica di Aristotele*», en *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*, Pisa, Pisa University Press: 121-142. <https://doi.org/10.2307/j.ctvb1ht20.8>
- VINTRÓ, E. (1975), «Cratino. Comedia y política en el siglo V», *B/EH* 9: 45-66.
- WHITTAKER, M. (1935), «The Comic Fragments in their Relation to the Structure of Old Attic Comedy», *CQ* 29.3-4: 181-191.
- WRIGHT, M. (2007), «Comedy and the Trojan War», *CQ* 57.2: 412-431. <https://doi.org/10.1017/S000983880700047X>