

«*Los Caballeros*», de Aristófanes: análisis literario

Luis Gil.

Desde el punto de vista literario, *Los Caballeros* constituyen un caso aparte, en lo que a la organización dramática se refiere, dentro de la producción aristofánica. El conocido esquema de situación conflictiva, ocurrencia genial, agón, ejecución del plan y ejemplificación de sus beneficiosos resultados tras la parábasis, no funciona. En su lugar, si no fuera por el sentido técnico que ha adquirido el término, se podría decir que la pieza entera es un agón continuo que sigue inmediatamente a la exposición del conflicto y a una párodo reducida a la mínima expresión.

En el prólogo (vv. 1-246) se hace un trasunto dramático de la situación conflictiva en que, a juicio de Aristófanes, se encuentra Atenas, transfiriéndola de la esfera pública de la *polis* a la privada del *oikos*. Dos esclavos de Demo, un viejo atrabiliario y caprichoso, se quejan amargamente de las desgracias que sobre ellos se abaten continuamente por las malas artes de un compañero de esclavitud recién comprado, el Paflagonio, que le tiene sorbido el seso por completo al amo. Si el valor simbólico de Demo como personificación del *demos* ateniense era evidente, tampoco el público tardaría en reconocer qué personajes representaban ambos esclavos en su calidad de servidores públicos, porque Aristófanes se encarga bien de dar las claves necesarias para su identificación. El primero que toma la palabra (el llamado «doméstico primero» en los manuscritos) es el general Demós-

tenes, a quien Cleón había «arrebatao» la victoria de Pilo (vv. 54-57) y que el cómico describe con rasgos tan personales como el descreimiento religioso (v. 32) o la afición al vino (vv. 85, 90-95, 105), que por ser de dominio público lo harían inconfundible. El «doméstico segundo» no es otro que Nicias, retratado también con insólito realismo con las notas más salientes de su carácter: la timidez (vv. 16-18), el escapismo (vv. 21-25), la religiosidad (vv. 30-33), el pesimismo (vv. 34, 111-12) y la sobriedad (vv. 87-88, 97)¹, que nos son conocidas por otras fuentes. Facilitaría la identificación el hecho de que posiblemente ambos portasen una máscara que caricaturizase sus rasgos, como inducen a creer los vv. 230-31.

Tampoco era dudoso el personaje encubierto bajo el disfraz del Paflagonio, pese a no aparecer caracterizado, como Demóstenes advierte, al no haber querido hacer por miedo «ningún fabricante de máscaras una que se le pareciera» (vv. 230-31)². El apodo teatral, un étnico («natural de Paflagonia», territorio situado en el N. de Asia Menor) como tantos otros nombres de esclavos, se lo sugirió a Aristófanes su semejanza fónica con el verbo παφλάζω «bullir», «borbotear» (cf. v. 919) Y aunque el nombre de Cleón no aparece hasta muy avanzada la pieza y una sola vez (v. 976), el espectador inteligente, como el propio Aristófanes avisa (v. 233), no tardaría en descubrirlo bajo esa máscara. Las constantes alusiones a su actuación política y a su oficio de curtidor (cf. vv. 44, 59, 104, 136, 197, 203, 376, 449, etc.) lo hacían fácilmente reconocible. Dos verbos dan la clave de la primera, ταραττειν «perturbar», «agitar» y κυκᾶν «machacar», «majar», en un lenguaje figurado que ha estudiado detenidamente Lowell Edmunds³. El Paflagonio/Cleón es como el viento que «agita» a la vez la tierra y el mar (v. 431), un viento de sicofancias (v. 437), un «tifón» (v. 511). Su caracterización metafórica se encuadra, por un lado, en el contexto tradicional de la nave del estado, desestabilizada por las *staseis* o facciones que adoptan los vientos políticos cuando soplan recios; por otro, en la más moderna oposición

¹ De las coincidencias en la caracterización del personaje en las fuentes me ocupé hace muchos años (cf. «La semblanza de Nicias en Plutarco, *EClás.* VI, núm.35 (1962), 404-450). Mi coincidencia en la identificación de los criados con M. Landfester, *Die Ritter des Aristophanes*. Amsterdam, 1967, pp. 13-14, y A. H. Sommerstein, «Notes on Aristophanes' *Knights*», *CQ* 30 (1980), 46-56 en pp. 46-47, y en *Aristophanes' Knights*, Warminster 1981, pp. 2-3, es total frente a las reservas de K. J. Dover, «Portraits-Masks in Aristophanes», en H. J. Newiger (hrsg.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975, 155-59, y recientemente de V. Tammara, «Demostene e Nicia nei "Cavalieri"», *Eikasmos* 2 (1991), 143-357.

² Con ingenio. V. Tammara (art. cit.) supone que la gracia de la presentación escénica de Cleón, que era más bien feo, estibaría en adjudicarle una máscara horrible.

³ «The Aristophanic Cleon's disturbance of Athens», *AJPh* 108 (1987), 233-263.

ideológica entre la πολυπραγμοσύνη de la democracia radical y la ἀπραγμοσύνη a la que aspiraban los aristócratas, tanto en la vida privada (cf. vv. 261, 265), como en el plano político nacional e internacional. Un ideal de tranquilidad y paz inalcanzable en la Atenas sacudida por la incesante actividad y entremetimiento del demagogo que no dejaba margen alguno al sosiego. Y así su correlato cómico el Paflagonio/Cleón es descrito como una mano de almírez que «maja» —en el sentido metafórico de incordiar o molestar que también tiene en español el término— a todo bicho viviente (v. 984) o un cucharón (*ibid.*) que se mete en cualquier caldo; o mejor aún, como un *borborotáraxis* «removedor de fango» (v. 309) que saca su provecho, como los pescadores de anguilas, a río revuelto.

El modo de salir de miserias y de escapar de la opresión del Paflagonio no son capaces de encontrarlo ni el más decidido ni el más tímido de los esclavos. El héroe cómico no será esta vez, como en otras piezas, el creador de su destino a la manera de un Diccópolis, sino el destino el designador del héroe cómico. Un oráculo que Nicias arrebató al Paflagonio mientras duerme da cuenta del pasado político reciente de Atenas y revela su futuro inmediato, en una línea descendente de degradación. El poder, ocupado sucesivamente por un vendedor de estopa (v. 129), otro de borregos (v. 132) y un último de cueros, el Paflagonio, le corresponderá después a un vendedor de morcillas. Y como traído de la mano por los dioses aparece uno en la escena al punto de leerse el oráculo.

Los personajes enumerados en éste podían identificarse con la misma facilidad que los actores. El vendedor de estopa y el vendedor de borregos, son respectivamente, como informan los escolios, un tal Éucrates y un tal Lisicles⁴. En cambio, no encuentra correlato alguno en la realidad histórica el Morcillero, como genuino títere cómico que es nacido de la imaginación aristofánica. Un enigma supone que no revele su nombre hasta el v. 1257, cuando su triunfo sobre el Paflagonio está asegurado y se encuentra a punto de cumplirse su misión salvadora. Y no menos enigmático es que, si dicho nombre, el de Agorácrito⁵, guarda estrecha relación con el resto de la pieza, la entidad dramática del personaje cambie radicalmente cuando su nombre se revela. El Morcillero es un producto del ágora («plaza», «mercado») como le recuerda Demóstenes (v. 181): en ella se ha criado (v. 293) y educado desde niño (v. 636); sus divinidades protectoras son el Hermes (v. 297) y el Zeus del mercado (v. 500); y el adjetivo que mejor le define es el

⁴ *Prosopographia Attica*, ed. Kirchner, núms. 5.759 y 9.417.

⁵ Sommerstein. Aristophanes, *Knights*, Warminster, 1981, p. 209, recuerda que es un nombre griego, pero que no está atestiguado en Atenas.

de *agoraios* «hombre del mercado» (v. 218)⁶. Y sin embargo, al final de la pieza (v. 1319 ss.) no sólo se muestra capaz de acabar con la tiranía del Paffagonio, sino de devolver su juventud a Demo cociéndole y quitándole de encima la vejez que le afeaba, como costra de suciedad adherida al cuerpo y a la mente. De villano del montón, de pícaro procaz y sin escrúpulos, el Morcillero se trueca en un taumaturgo casi divino, como si a la postre diera muestras de unos poderes y de una naturaleza hasta ese momento deliberadamente ocultos. Es esta la solución que da Landfester⁷ a la inconsecuencia en el carácter del personaje. El Morcillero/Agorácrita es el salvador que aparece como enviado por la divinidad (v. 147), cuya epifanía, aludida en los versos 149 y 458, es saludada en el v. 1319 de una manera solemne por el coro. A la postre queda en claro que la aparente abyección del personaje era un disfraz y con ello se resuelven algunas contradicciones perceptibles en la primera parte de la pieza, como la de que el coro de los caballeros se ponga inmediatamente de su parte desde el momento mismo de su aparición en escena, y la de que se incluya a sí mismo entre los pretendientes de Demo *καλοί τε καὶ αἰσχροί* (v. 735) en contraposición con los indignos «vendedores de lámparas, cordeleros, zapateros y curtidores» (v. 738) a los que Demo otorga atolondradamente su favor. ¿Cómo podría expresarse así un vil canalla con un oficio hartamente menos noble?

Otras hipótesis se han sugerido para dar razón de la inconsistencia dramática del personaje. E. R. Schwinge⁸, por ejemplo, sostiene que el Morcillero en las primeras escenas de *Los caballeros* no es todavía una persona *sui juris dramatici*, sino que desempeña una función impersonal, la de retar al Paffagonio a una competición de avilantez y villanía, para que el público viera reflejarse en el personaje la catadura moral de Cleón. Pero cuando esta función se ha cumplido y se ha regocijado el auditorio con la derrota del Paffagonio, el autor ha de encontrar una solución satisfactoria al *impasse* dramático al que se ha llegado, para evitar que del público se apodere el desaliento al hacerse patente que el liderazgo político en la democracia es un continuo ir de lo malo a lo peor. Si se quería transmitir el mensaje de que era posible con un cambio mejorar la situación, era preciso prescindir de dos indeseables, el vencido y el vencedor. Pero, ¿cómo?, ¿introduciendo una nueva *dramatis persona* cual *deus ex machina* o

⁶ Parece como si Aristófanes hubiera reinventado el nombre, cuyo sentido etimológico es el de «elegido por la asamblea popular», en el de «discutidor en el mercado»: cf. Sommerstein, *ad. loc.*

⁷ *Die Ritter des Aristophanes*, Amsterdam, 1967, pp. 36, 92-94.

⁸ «Zur Ästhetik der aristophanischen Komödie am Beispiel der Ritter», *Maia* 27 (1975), 177 ss.

confiriendo pleno *status* dramático al Morcillero? La primera alternativa era imposible, dado el papel de protagonista desempeñado por éste a lo largo de la pieza. La segunda exigía la transmutación del personaje: «Agorácrito tiene que nacer del Morcillero —dice Hermann Steinthal⁹— No sólo Demo, también el Morcillero es nuevo, *todo es nuevo*... El absurdo antagonismo entre el individuo y el *demos*, del que el Paflagonio y el Morcillero querían sacar provecho queda superado». Sin embargo, por muchos esfuerzos que se hagan para defender la coherencia del personaje, Agorácrito adolece de cierta falta de identidad personal, como el propio Steinthal reconoce, y de cierto aire fantasmal, así como de incoherencia el hecho de que Demo, contrariamente al propósito inicial (vv. 1098-9) de reeducarlo, sea rejuvenecido por cocción¹⁰.

Por otro camino, trata de interpretar las incoherencias de *Los caballeros* R. W. Brock¹¹. En contra de Landfester, este autor no cree que surjan de las dilaciones en resolver el dilema de Demo (quedarse con el Paflagonio o elegir un sinvergüenza aún peor), ni en el disimulo de la verdadera naturaleza de un «ser de algún modo divino» (el Morcillero), sino del hecho de operarse en nuestra pieza con una estructura de trama doble. En la primera, los criados de Demo y los caballeros pretenden librarse del Paflagonio reemplazándolo por un individuo todavía más vil que favorezca sus intereses con una concepción cínica de la política ateniense. Su único deseo es el meramente egoísta de ponerse a salvo personalmente. La segunda trama, en cambio, aspira a una reforma total de la política sobre la base de una renovación y un rejuvenecimiento de Demo. El *demos* comienza a ser tenido en cuenta en el relato del debate entre el Paflagonio y el Morcillero en el Consejo (vv. 624-682), en el v. 710 donde se alude a su función judicial, y como encarnación del pueblo soberano en la Asamblea, a la vez que *dramatis persona* en su diálogo con el coro (vv. 1323 y ss.) donde manifiesta que, aunque viejo, no es un necio. La solución ideal se alcanza cuando se le restaura a Demo en su manera de ser, anterior a la aparición de demagogos, en la época de la democracia conservadora (vv. 1323 y ss.).

Brock cree encontrar un apoyo a su teoría de la doble trama en los vv. 1254-56 en los que «tras una ausencia de 750 versos, el οἰκέτης α' (Demóstenes) reaparece para decir adiós al Morcillero y recordarle que es a él a quien debe su éxito político y pedirle el favor de que se le conceda ser el

⁹ «Zwischen Ernst und Irrsinn. Zu den "Rittern" und "Ekklesiazusen" des Aristophanes», *Gymnasium* 97 (1990), 484-506 en p. 494.

¹⁰ *Ibid.*, p. 495.

¹¹ «The double plot in Aristophanes' *Knights*», *GRBS* 27 (1986), 15-27.

escribano que firme sus decretos judiciales, como Fano lo fue del Paflagonio». Pero, aparte de la «rareza de esta reaparición repentina» del siervo primero en la escena, después de su larguísima ausencia, la implícita pregunta sobre su identidad que le hace Demo nada más terminar el parlamento, al pedirle que le diga su nombre, resulta incomprensible tratándose de un esclavo suyo, que a mayor abundamiento pronuncia sus palabras, como supone Sommerstein, asomándose a la ventana de su propia casa. Según nos imaginamos la escena, el v. 1253 corresponde al Corifeo y los vv. 1254-56 al Morcillero, como propone Marzullo y parece lo más lógico.

En resumen, no convence ese principio de estructuración que Brock intenta encontrar en nuestra comedia, ni su valoración de ésta como una de las «most sophisticated works» (p. 27) de Aristófanes. En cambio, su trabajo tiene el mérito de haber puesto en relación *Los caballeros* no sólo con la coyuntura política ateniense del 424, sino con el debate ideológico sobre la democracia contemporáneo. La imagen peyorativa de los políticos (vv. 191-3, 214-219) recuerda lo que dice el Viejo Oligarca sobre este régimen de gobierno (*Ath. Pol.* 1. 1, 6-9). Por otra parte, en la concepción del *demos* como «monarca», que tiene su paralelo en *Las suplicantes* de Eurípides (vv. 352, 406 s.), se perfila la noción de «pueblo soberano» y se detecta la tendencia a identificar el pueblo soberano con la Asamblea, confusión que origina las tensiones entre el Estado y el individuo anteriormente aludidas. Por último, a lo largo de toda la pieza se cuestiona el *status* del líder político en la democracia.

Tras la párodo en la que el coro de caballeros irrumpe en la orquesta persiguiendo al Paflagonio, comienza la larga discusión entre éste y el Morcillero, arbitrada por el Corifeo (v. 276). El interminable debate se divide en cinco «asaltos» (considerando como tal el relato del enfrentamiento entre ambos en el Consejo hecho por el Morcillero) separados por cantos corales y por dos parabasis. El primer «round» (vv. 278-301) es un verdadero campeonato de insultos entre ambos, en el que se va poniendo progresivamente de manifiesto la superioridad en bellaquería del Morcillero. El coro, que interviene también en la porfía largando lo suyo contra el Paflagonio (vv. 304-313, 325-334), comenta regocijado la derrota de éste (vv. 328-9) y con gran asombro la desvergüenza y la procacidad de su rival (vv. 382-390).

La primera parábasis (vv. 498-610) consta de un *kommation* más largo de lo normal, con una despedida al Morcillero, que marcha en pos del Paflagonio al Consejo (vv. 498-501), y una exhortación del coro a prestar atención a los anapestos (vv. 502-506). La parábasis propiamente dicha (vv. 506-546) contiene una justificación personal del poeta y una ojeada crítica

a sus predecesores, Magnes, Cratino y Crates. El breve pnigos (vv. 547-550) solicita el aplauso de los espectadores. Lo introduce una extraña expresión *παραιπέμψατ' ἑφ' ἕνδεκα κόπαις* («dadle como escolta sobre los once remos») que Thomas K. Hubbard¹² ha interpretado en el sentido más literal. La interpretación tradicional de Naber, aceptada por Taillardat y Sommerstein, a saber, que los once remos representan los diez dedos de las manos que aplauden y la lengua que aclama, la impugna este autor, recordando que se aplaude con las palmas de las manos y no con los dedos y que la metáfora, por su excesivo rebuscamiento, resultaría incomprensible al auditorio. El término *κόπαις* debe aludir a algo que llevan los coreutas. Que los caballeros portasen remos evidentemente se prestaría a un excelente *aprosdoketon*, daría color a la «memorable descripción de los caballos marineros» del antepirrema (vv. 595-610) y a la conversación de las trirremes de la segunda parábasis. Anticiparía además visualmente el mensaje ideológico que el poeta quiere transmitir en la parábasis (las clases superiores que sirven en la caballería y los desheradados de fortuna que empuñan el remo en la flota tienen los mismos intereses). En una palabra, sería un estupendo hallazgo. Pero no se acierta a comprender de qué manera podrían portar remos los coreutas (cosa que Hubbard no explicita), a no ser que aparecieran cabalgando sobre ellos como si fueran caballos de juguete, puesto que el texto dice *ἐπὶ κόπαις*, y mostraran aquí al público lo que en realidad eran esas supuestas cabalgaduras (pongamos por caso, quitándoles los envoltorios en forma de prótomos hípicas que ocultasen las palas de los remos) Pero ¿por qué precisamente «once» cuando el número de coreutas era más del doble?

El mensaje ideológico que Aristófanes quiere transmitir a sus conciudadanos se prepara con la oda (vv. 551-564) que contiene una invocación a *Posidón como dios a quien placen tanto las raudas trirremes como los corceles y las carreras de carros y que ha mostrado su afecto a Formión, el más famoso de los almirantes atenienses. Con ello se deja constancia de que los caballeros y el pueblo que empuña el remo en la flota tienen el mismo divino patrón y se hace un llamamiento encubierto a la unión de las clases sociales atenienses.*

El epirrema es una parodia, como ha visto bien Lowell Edmunds¹³, de los *logoi epitaphioi*. Se elogia el valor de los antepasados y se descarga un golpe indirecto sobre Cleón al recordar que ninguno de ellos «exigió la alimentación a expensas públicas, pidiéndosela a Cleéneto» (v. 574), es decir,

¹² «The Knight's eleven oars (Aristophanes, Equites 564-547)», *CJ* 85 (1989), 115-118.

¹³ «The Aristophanic Cleon's disturbance of Athens», *AJP* 108 (1987), 233-263.

solicitando la intercesión de este individuo, que era el padre del demagogo, para que el todopoderoso hijo arrancara de la asamblea dicho honor. Una indignidad para un aristócrata con orgullo de clase, la de pedir recomendaciones a gente de rango social inferior. Un nuevo mazazo se le asesta a Cleón en el verso siguiente al insinuar que los generales del momento se niegan a combatir, si no se les concede asiento de preferencia en el teatro, un honor que había sido otorgado al demagogo después de su victoria en Esfacteria. Los caballeros muestran su disposición a emular el comportamiento de los antepasados defendiendo gratis a la ciudad. A cambio, piden, para cuando llegue la paz, que no se les tenga a mal el dejarse crecer la melena y andar bien pulidos tras haberse cepillado con el estrígilo¹⁴.

En la antoda (vv. 581-594) se invoca a Atenea para que acuda con Nike a ayudar a los miembros del coro, como patrona que es de los poetas, pero también de la ciudad. Con ello se identifican los intereses de los caballeros con los superiores de la patria, y se hace probablemente una alusión a la construcción del templo de Atenea Nike en la Acrópolis, con la que Cleón quizá tuviese algo que ver. Se contrarrestan así los intentos del demagogo de arrogarse en exclusiva el favor de la diosa, que se harán patente más adelante (vv. 652-56, 763-64, 1171-72, 1181-82). Lowell Edmunds¹⁵ llama la atención sobre el epíteto *μεδέουσα* que se da en el v. 585 a la divinidad políada, un arcaísmo desusado ya en Atenas y que aparece, sin embargo, en los mojones de los recintos sagrados de la diosa en Samos, a la que, con la advocación de ἸΑθηῶν μεδέουσα «protectora de Atenas», se rendía culto juntamente con los Epónimos y Jon (también de procedencia ateniense)¹⁶.

¹⁴ El texto, v. 580, añade a κομῶσι el participio ἀπεστλεγγισμένοις. Dejarse crecer el pelo se había puesto de moda entre los jóvenes de la clase acomodada (cf. *Nubes* 14), lo que no sólo era considerado una muestra de insolencia (*Nubes* 545), sino de ideología oligárquica (*Avispas* 463-70, *Lisístrata* 16; 18). En cuanto a ἀπεστλεγγισμένοις, Sommerstein, basándose en que *στλεγγίς* no sólo significa estrígilo (raspadera o almohaza con la que tras el ejercicio en la palestra se quitaban los atletas del cuerpo la grasa y el polvo), sino también «diadema», lo traduce por «llevar diademas», argumentando que todo el mundo se raspaba antes de bañarse y que tal acto no podía considerarse un esnobismo. Pero el proverbio ἀπο- que lleva el verbo impide tal interpretación (otra cosa hubiera sido un inexistente compuesto con περι- o δια-). Por lo demás, el verbo ἀποστλεγγίζω en el sentido de «frotarse» está atestiguado en Jenofonte, *Económico* 11, 18, y el derivado ἀποστλέγγισμα en el de «suciedad que se quita raspando del cuerpo» en Estrabón, 224.

¹⁵ «The Aristophanic Cleon's disturbance of Athens», *AJPh* 108 (1987), pp. 255-6.

¹⁶ J. P. Barron. «Religious propaganda of the Delian League», *JHS* 84 (1964), 35-49 interpreta estos hallazgos como ejemplos de un culto común de la Liga de Delos, cuya sede principal estaba en Atenas. La inclusión de Jon y los héroes epónimos se debe a la tradición de que Jonia fue colonizada por Atenas después de la invasión dórica.

Con este mismo epíteto invoca Cleón a Atena en el verso 763, parodiando el comienzo de un decreto de Temístocles¹⁷, como anticipo de su pretensión de igualarse y hasta de superar al gran benefactor de Atenas (vv. 811-12).

En el antepirrema 595-610 los caballeros alaban la conducta valerosa de sus caballos durante la travesía por mar, en la que se comportaron como avezados marineros, y en tierra, tras el desembarco en el istmo. Se alude, pues, a la participación de los caballeros en la campaña de Nicias en Corinto (Thuc. IV 42-44) y a su brillante actuación en la victoria de Soligea (Thuc. IV 44-1). De acuerdo con el resto de la sizigia, Aristófanes trata de captar las simpatías del pueblo llano hacia los caballeros, visualizando la comunidad de intereses de todas las clases sociales atenienses en esa vívida imagen de los caballos/remeros. El comentario de Teoro (608-610), un parásito de Cleón, que cierra la parábasis, viene a darle a éste el aviso de que, al igual que el «cangrejo corintio», tampoco podrá escapar de la acción de los caballeros¹⁸.

El relato del enfrentamiento del Morcillero con el Paflagonio en el Consejo (vv. 624-682) constituye, como se ha dicho, el segundo asalto del combate. Lo encuadran dos cortos cantos que sirven para que el coro exprese en uno su alegría por el regreso del Morcillero (vv. 616-623) y para que le anime en el otro (vv. 684-690) a proseguir el «agón» lo mejor posible. Y en ese «mundo al revés» que es la comedia aristofánica los papeles del Morcillero y del Paflagonio se invierten con relación al desempeñado hasta el momento por el Cleón histórico. Ahora es el Paflagonio quien propone escuchar a una embajada lacedemonia recién llegada a negociar la paz, cuando su correlato real se había opuesto, después de su triunfo en Esfacteria, a cualquier tipo de negociación con Esparta. Pero no logra con su treta impedir que los consejeros abandonen la *boulé* en masa para precipitarse a comprar en el mercado los boquerones cuya llegada a Atenas les había anunciado el Morcillero. Irónicamente se hace éste el causante indirecto del rechazo de la paz.

Con la llegada del Paflagonio se inicia el tercer «asalto» de la enconada disputa (vv. 691-959), que tras una fase preliminar (vv. 691-729) de insultos y amenazas, se efectúa en presencia de Demo y adopta la forma de una porfía amorosa en la que éste desempeña el pasivo papel del mancebo

¹⁷ Su texto ha sido publicado por M. Jameson, «A decree of Themistocles from Troizen», *Hesperia* 29 (1960), 198-223.

¹⁸ Sobre el complicado chiste que aquí se hace, cf. Stephen Halliwell, «Notes on some Aristophanic jokes (*Ach.* 854-59; *Kn.* 608-10; *Peace* 695-99; *Thesm.* 605; *Frogs* 1039)», *Liverpool Classical Monthly* 7 (1982), p. 153.

amado (*erómenos*), el Paflagonio el de *erastés* o cortejador (v. 732) y el Morcillero el de rival en amores (v. 732) Y en la aparente intranscendencia de obsequios y zalemas se dicen algunas cosas de substancia. Cleón se jacta de ser el benefactor del Demo/demos (vv. 774-776) por haberle asignado cuando era consejero al tesoro público muchísimo dinero¹⁹, aun a costa de presionar a unos, agobiar a otros y extorsionar a los de más allá sin el menor reparo, con tal de serle grato. El Morcillero, por su parte, le echa en cara tener encerrado al pueblo en la ciudad los siete años que dura ya la guerra con sus obstáculos a la paz y su rechazo a las legaciones que vienen a ofrecerla (vv. 794-796)²⁰. Dejando corto el aumento del salario de los jurados de dos óbolos a tres (cf. la alusión al trióbolo en v. 51), aprobado a propuesta de Cleón, el Morcillero ofrece elevarlo a cinco, pero no en Atenas, sino en Arcadia, en pleno corazón del Peloponeso, conforme a lo escrito en los oráculos y a su promesa de conseguirle a Demo, si resiste las penalidades de la guerra, el imperio sobre todos los griegos (v. 797). El Morcillero replica que por culpa de la guerra, de su menesterosidad y su dependencia del *μισθός*, el pueblo no percibe los daños que le causa la política belicista del Paflagonio.

Estos razonamientos logran convencer a Demo que le exige al Paflagonio la devolución de su sello, resultando falso el que le entrega (vv. 947-959), de suerte que tiene que darle otro suyo al Morcillero para que sea su administrador y dispensero. Con el triunfo de éste la pieza podía terminar aquí, pero, por un lado, quedaría demasiado corta y, por otro, a Aristófanes le interesa seguir golpeando a Cleón en su trasunto escénico Así que Demo accede a dejar en suspenso su determinación hasta no haber escuchado unos oráculos que afirma el Paflagonio tener en su poder. Y mientras corre a buscarlos seguido del Morcillero que va también a traer otros suyos, el coro expresa en un canto su convicción de que el día más agradable será aquel que contemple la perdición de Cleón. Esta tardía mención al demagogo (v. 976) constituye una ruptura evidente de la ilusión dramática. Su aparición en este lugar sirve para señalar con claridad palmaria, incluso para el más lerdo, a quién oculta la máscara del Paflagonio. ¡Ojalá! —parece Aristófanes decir a los espectadores— le suceda a Cleón lo que estáis viendo que ha sucedido ya y queda aún por suceder a su remedo dramático.

¹⁹ El Consejo velaba por la recaudación de impuestos y se encargaba de castigar a los defraudadores. Cleón probablemente se está refiriendo a la *εἰσφορά* o contribución extraordinaria que se impuso por primera vez en el 428 (cf. Thuc. III 19. 1), y volvió a imponerse tal vez a partir de entonces repetidas veces (cf. v. 924).

²⁰ Cf. Thuc. IV 17-27; IV 41, 3-4.

En el cuarto asalto (vv. 997-1110) ambos contrincantes exponen sus respectivos oráculos. Termina también con el esperado triunfo del Morcillero y Demo decide ponerse en sus manos para ser reeducado (vv. 1098-99). A la larga serie de oráculos con sus respectivas interpretaciones se añaden dos sueños, uno del Paflagonio (vv. 1090-91) y otro del Morcillero (vv. 1092-95). Considerados por la crítica como meras intercalaciones sin una funcionalidad definida, Carl A. Anderson²¹ ha demostrado que desempeñan un papel fundamental en el duelo entre ambos contendientes y que anticipan la derrota y el destierro final del Paflagonio.

El Paflagonio declara que ha visto a Atenea en sueños (1090-91) derramar «salud y riqueza» sobre la cabeza de Demo con un aguamanil, instrumento propio de los baños públicos. En consonancia con su manera de ser, el indeseable sujeto atribuye a Atenea un papel indigno de una diosa, ya que los bañeros eran gente de baja extracción y mala fama. Su sueño prefigura en realidad su condena final a vender morcillas a las puertas de la ciudad, a beber el agua sucia de los baños y a enzarzarse en disputas con furcias y bañeros.

Por el contrario, el ensueño que finge el Morcillero (vv. 1092-95) sobre el pie forzado de su rival atribuye a la diosa una función más elevada y mayor dignidad premonitoria al contenido somnial. El también ha visto a la diosa salir de la Acrópolis con una lechuza en el hombro y derramar con un esenciero ambrosía en la cabeza de Demo y salmorejo en la del Paflagonio. La ambrosía tiene la virtud de conferir la inmortalidad y la de renovar el vigor y las fuerzas (cf. *Hymn. Dem.* 237, *Pind. Pyth.* IX 63). La ficticia visión prefigura el rejuvenecimiento de Demo (vv. 1326-28) y su nuevo aroma (cf. v 1332), en tanto que el derramamiento de *σχοροδάμνη* («salmorejo») recuerda el oráculo del prólogo (v. 199: «entonces ya se echará a perder el salmorejo de los paflagonios») y anuncia la pérdida de la influencia del Paflagonio sobre Demo. Los ensueños en cuestión reflejan, pues, los caracteres de los personajes, traslucen la distinta concepción de Atenea que tienen ambos y prefiguran su destino al final de la pieza.

Cierra esta sección un diálogo lírico entre el coro y Demo, en el que aquél se anticipa al pensamiento político del siglo IV²² al comparar a éste con un tirano (v. 1114), y Demo revela estar lejos de ser —como ya sugiere esa misma comparación— un pasivo *erómenos* (cf. vv. 1162-63). Viene a continuación un nuevo «round», que le concede al Morcillero su amo (vv. 1108-9) contradiciendo su determinación anterior (vv. 1098-99).

²¹ «The dream-oracles of Athena, *Knights* 1090-95», *TAPhA* 121 (1991), 149-155.

²² Cf. Xen. *Mem.* I 2, 40 ss., *Symp.* IV 45, Plat. *Gorg.* 513 A.

La acumulación de «asaltos» hasta éste que hace el quinto, en un combate decidido ya en el tercero (cf. vv. 947-959), sirve para describir el carácter indeciso, tornadizo e impresionable de Demo y su comicidad radica en el énfasis reiterativo. Se trata ahora de hacerle al amo pequeños favores y de servirle succulentas gollerías. La culminación de la porfía se alcanza cuando el Morcillero ofrece a Demo como cosa suya las tajadas de liebre que le traía el Paflagonio (v. 1199). El robo del regalo y la usurpación del mérito es la justa réplica al escamoteo que hizo el Paflagonio de la tarta lacónica amasada en Pilo por el doméstico primero (vv. 55-57). La *peripéteia* cómica, que sigue la pauta de las inflexiones del destino en la tragedia, se efectúa a un ritmo muy vivo entre los versos 1219 y 1264. Cuando compara la cesta llena del Paflagonio con la vacía del Morcillero, Demo advierte el robo y un dolorido reproche le sale del hondón del alma, como no podía ser de otro modo, en el dórico poético de la lírica coral (v. 1225). Y su amargo desencanto se trueca en justa cólera con el cínico alegato de haber robado en beneficio del pueblo que le endilga el infiel siervo (v. 1226). Colérico, le exige devolver la corona que portaba para entregársela al Morcillero, lo cual equivalía a una destitución del cargo²³. Pero el criado se resiste a entregarla y afirma tener un oráculo pítico donde figura el nombre de su sucesor. La anagnórisis del Morcillero que viene a continuación (vv. 1231-1251) se ajusta a la pauta marcada por tragedias como el *Edipo Rey* sofocleo (vv. 1121-81) o *Las bacantes* (vv. 1271-89) de Eurípides. El Paflagonio se expresa con lenguaje y ritmos paratragédicos, con citas de versos euripideos²⁴, literales o con deformaciones cómicas. A modo de *sphragís*, el Corifeo, cogiendo la corona que el Paflagonio acaba de arrojar al suelo, se la tiende al Morcillero y le proclama vencedor (v. 1253)²⁵, pero éste se la

²³ Cf. Pseud.-Dem XXVI 5; LVIII 27. Licurgo, *Contra Leócrates* 122. Magistrados, consejeros y quienes tomaban la palabra en la Asamblea se ponían una corona. Al magistrado que se destituía se le quitaba la corona.

²⁴ V. 1240 = Eur. fr. 700 (del *Télefo*); v. 1249 = Eur. fr. 310 (del *Belchorontes*); vv. 1250-2 = Eur. *Alceste* 177-182.

²⁵ El sintagma Ζεῦ Ἑλλάδιε se presta a dudas en lo referente a) la elección del epíteto y b) a su función sintáctica. Las explicaciones que se han dado a lo primero son: 1) se escoge esta advocación porque la victoria del Morcillero es la de un griego sobre un bárbaro (el Paflagonio) y 2) en Egina había un culto a Zeus Helanio (cf. Pind. *Nem.* 5, 10) y Aristófanes, que aspiraba a triunfar con su comedia como el protagonista de ésta, tenía alguna vinculación con dicha isla (cf. *Acarnenses* 652-4). Creo que como el empleo del dórico en el v. 1225 se justifica por la parodia del lenguaje trágico. En lo que toca a la función sintáctica puede ser: a) un vocativo; b) una exclamación. En el supuesto a) el Corifeo miraría al cielo y elevaría la corona arrojada al suelo por el Paflagonio. En el supuesto b) el Corifeo se dirigiría al Morcillero y le tendería la corona, que éste a su vez, ofrecería a Demo. Nos inclinamos por esta interpretación.

cede a Demo, el verdadero beneficiario del resultado de la disputa (vv. 1253-55).

Tras la revelación del nombre del Morcillero (no una verdadera epifanía como será en el éxodo la de Demo), cierra el debate de éste con el Paflagonio una segunda parábasis carente de la parte estrófica. La oda, en dáctilo-epítritos, que comienza con unos versos tomados de un prosodion de Píndaro²⁶, deja al socaire de burlas a dos personajes, como preparación al contenido escóptico del epirrema. Se trata de Lisístrato, del demo de Colargos²⁷, individuo poco recomendable (*Acarn.* 855-9) y lenguaraz (*Avisp.* 787-95) y de Tumantis, de quien sólo se conoce su exagerada delgadez por un fragmento de Hermipo (35.3) y la extrema pobreza que conmueve al cómico. El texto del v. 1273 no es demasiado claro y hay que sobreentender un «te implora» del que depende el infinitivo μή πένεσθα.

El epirrema contiene una denuncia a la opinión pública de las prácticas sexuales de Arífrades, un entusiasta del *cunnilingus*, como se conoce también por otras piezas de Aristófanes (*Avispas* 1280-3, *Paz* 883-5, fr. 63), que realizaba en condiciones especiales (tal vez durante la menstruación), según nuestro texto, lo que repugna al comediógrafo, el cual, como parecen indicar otros pasajes suyos (*Asambl.* 846-7 y tal vez *Paz.* 716), no se escandalizaba demasiado por semejantes juegos en condiciones «normales». Por ello es muy probable que la arremetida contra dicho individuo no venga dictada aquí por la decencia, ni tampoco por los módulos morales de los caballeros de los que Aristófanes se erigiría en portavoz, como supone W. Kraus²⁸, sino por las rivalidades profesionales. Arífrades, como sugiere Sommerstein (*o.c.* p. 211), pudo haber compuesto alguna comedia. El personaje en cuestión²⁹, además del Arignoto que aparece en este epirrema (v. 1278), tenía otro hermano, un actor mencionado en *Avispas* 1279, y era hijo de un tal Autómenes, cuya irónica felicitación (*makarismós*) se hace *ibid.* 1275 por tener hijos tan excelentes. De hacer caso a un aserto de un interlocutor de un diálogo de Esquines de Esfeto citado por Ateneo (V 220 b-c), Arífrades fue discípulo de Anaxágoras³⁰.

El tono irónico del *makarismós* del progenitor de los tres hermanos a que nos hemos referido hace muy probable que la mención de Arignoto en

²⁶ El compuesto en honor de Atena Afea de Egina (fr. 101 Turyn) según E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma, 1962, pp. 204-7, o de Leto y Ártemis (fr. 89 Schraeder = 89 a Snell) según Sommerstein, *Aristophanes, Knights*, Warminster, 1981, p. 210.

²⁷ *Prosopographia Attica*, ed. Kirschner, n.º 9.630.

²⁸ *Aristophanes' politische Komödien*, Wien, 1985, p. 15.

²⁹ Cf. *Prosopographia Attica*, ed. Kirschner, n.º 2.201.

³⁰ Sobre el personaje, cf. Enzo Degani, *Maia* 12 (1960), 190 ss.

el v. 1278 como punto de referencia para denigrar a Arífrades tenga también su poquito de ironía encubierta. En *Avispas* 1277-78 se le califica de «amigo de todos» y de «citaredísimo» a quien jamás abandonaba la χάρις, pero este encanto suyo (χάρις) no puede ser otro que el propio del citaredo, figura tradicionalmente afeminada. De Arignoto se dice en nuestro epirrema (v. 1278) que lo conoce todo aquel que sepa distinguir «lo blanco del nomos ortio», alterando «lo blanco de lo negro» del dicho proverbial. La interpretación habitual por «nomos ortio» entiende aquí los «rudimentos de la música», pero es muy probable que la asociación de λευκός «blanco» con los afeminados y la de ὄρθιος con el φαλλός (cf. *Acarn.* 259), sobre todo si se hacía algún gesto obsceno, se prestaran a un mensaje harto diferente del que en su acepción habitual transmiten estas palabras, como sugiere Piero Totaro³¹. En tal caso, se hace muy difícil creer que Arignoto fuera en realidad amigo de Aristófanes.

El epirrema termina con un par de versos (1288-9) que tienen cierta semejanza con un final epirremático de los *Demoi* de Éupolis (fr. 1, 335 K.-A.: «a aquel que decida mandar semejantes hombres, ni le den crías sus ovejas, ni sus tierras frutos»). Esta semejanza, por lo demás no muy grande, con el pasaje de *Los caballeros* se prestó a que algunos filólogos antiguos, dando crédito a la afirmación de Éupolis en sus *Baptai* (fr. 78) de que le había ayudado al «calvo» a componer *Los caballeros*, se imaginaran que la totalidad de la segunda parábasis era obra suya y no de Aristófanes, como informa un escolio en los mss. VE al v. 1291 de dicha pieza³². La afirmación de Éupolis tal vez fue la réplica a otra de Aristófanes en su primera versión de *Las Nubes* (v. 553) que le acusaba de haber plagiado mal en su *Maricante* a *Los caballeros*. Y basándose en el aserto eupolideo de *Baptai* y en otro apoyado tal vez en éste de Cratino en su *Pytine* de que Aristófanes «decía lo de Éupolis» (cf. schol. *Eq.* 531a), llegaron a dicha conclusión los eruditos antiguos. Pero no hay prueba fehaciente que induzca a creer que Éupolis colaborara en la composición de *Los caballeros*.

En la antoda (vv. 1293-1299) prosigue el tono «escóptico», con la inevitable mención a Cleónimo, una de las bestias negras de Aristófanes, cuya gula, como en *Acarnienses* 88 su obesidad, simbolizada por la voracidad de la gaviota anteriormente (v. 958) se describe de manera harto gráfica ahora. En el antepirrema (vv. 1300-1315), dentro del tono festivo de una prosopo-

³¹ «Il bianco Arignoto (Ar. Eq. 1279)», *Eikasmos* 2 (1991), 153-157.

³² Así lo han demostrado M. Pohlenz, *Aristophanes' Ritter*, Nachr. d. Akademie d. Wissenschaften in Göttingen, phil.-hist. Kl. 1952/5 (= M. Pohlenz, *Kleine Schriften*, Hildesheim, 1965, II 519 ss.), y A. Colonna, *Dioniso* 15 (1952), 32-37.

peya, el comediógrafo da el primer aviso sobre la aparición, en su fase ascendente, de un nuevo astro de mal signo en el horizonte político: Hipérbolo, que en los inicios de su carrera comenzaba ya a llamar la atención de los comediógrafos (cf. Cratino, fr. 262, Eupolis, fr. 238). Aristófanes alude a sus actuaciones en los tribunales como acusador en *Acarnienses*, 847 y se refiere despectivamente a su oficio de vendedor de lámparas (vv. 739 y 1315), pero es en este epirrema donde se asocia al personaje con un inquietante proyecto político³³. De manera similar a como los caballos cobraban voz humana en la primera parábasis, ahora son las trirremes³⁴, atenienses las que celebran una reunión para discutir la noticia que trae una más vieja: Hipérbolo³⁵ pide una flota de cien naves para ir contra Cartago. La reacción no se hace esperar. Una trirreme, recién construida y sin botar³⁶ (y de ahí que el poeta, comparándola con una virgen, precise que no había tenido contacto con varones, un plural representativo de la tripulación), proclama que, antes que prestarse a tan loca aventura, prefiere envejecer corroída por la carcoma, o navegar³⁷ hasta el templo donde Cimón³⁸ había depositado los restos de Teseo³⁹ o hasta el de las diosas venerables (las Euménides) para tomar refugio como suplicante.

¿Qué puede haber de realidad histórica en esa supuesta aventura cartaginesa? Como en el v. 174 se le promete al Morcillero el dominio de Cartago, hay quienes estiman el proyecto de Hipérbolo una pura invención de Aristófanes: p. e. G. E. M. de Ste. Croix⁴⁰. Pero no parece ser este el caso. Que Atenas aspiraba a hacerse con el dominio del Mediterráneo

³³ En piezas posteriores Aristófanes volvería a atacarle (cf. *Nub.* 551-8, 1065. *Paz* 679-692), como sucesor de Cleón (muerto el 422 a.C.) en las pullas del cómico hasta su asesinato el 411 en Samos.

³⁴ El presentarlas como mujeres lo favorecía el hecho de ser femeninas tanto el nombre de la «nave» (ναῦς), como el de la «trirreme» (τριήρης).

³⁵ La vieja trirreme le tilda (v. 1304) de ἄνδρα μοχθηρόν, lo que tiene una exacta correspondencia en la calificación de μοχθηρόν ἄνθρωπον que le da Tucídides (VIII 73, 3).

³⁶ Aristófanes la llama «Naufante hija de Nausón», con nombres parlantes relacionados con la navegación, aunque, como hace notar Sommerstein, *Aristophanes, Knights*, Warminster, 1981, p. 213, no se solía dar este tipo de apelativos a las naves de guerra.

³⁷ Parece aludirse aquí al tópico «navegar por la tierra, caminar por el mar» alusivo a la abertura de un canal en el monte Atos y al puente de barcas en el Helesponto construido por Jerjes.

³⁸ Cf. *Plut. Thes.* 36, 2-3. *Cim.* 8, 5-7.

³⁹ No se trata del templo denominado actualmente Theseion, que en realidad es un Hefaístion, sino de un santuario situado al SE. de la Acrópolis (cf. Paus. I 17, 2), en el que se refugiaban los esclavos que pedían ser vendidos a otro amo (cf. *Aristoph.* fr. 567) y donde la gente humilde buscaba protección contra los poderosos (*Plut. Thes.* 36, 4).

⁴⁰ *The origins of the Peloponnesian war*, Ithaca, New York, 1972, p. 222.

occidental, para lo que era preciso tener primero el de Sicilia y el de Cartago después, es algo que consta en las fuentes. El año en que se representaron *Los caballeros* regresó la primera expedición naval a Sicilia, con escasos resultados (cf. Thuc. IV 63, 3-4). Antes de la llegada a Siracusa de la gran expedición del 414, Hermócrates advertía a sus conciudadanos de que los cartagineses vivían con el temor continuo de un ataque ateniense (Thuc. VI 34, 2). El llevarlo a cabo entraba también en los planes de Alcibíades (Thuc. VI 15, 2). Por todo ello no es ni mucho menos descabellado dar crédito a Aristófanes. El problema estriba en precisar hasta qué punto. No es verosímil que Hipérbolo propusiese enviar una embajada⁴¹ a Cartago para recabar su ayuda en la empresa siciliana, como consta que se hizo por entonces (Thuc. VI 88, 6), pues para semejante misión cien trirremes son excesivas y con una, como en 414, hubiera sido suficiente. Tampoco, es probable que se tratara de hacer una exhibición de poderío naval, como sugiere W. Kraus⁴², sino de una expedición militar en toda regla. En ausencia de mayor documentación es imposible saber si semejante plan fue sometido a debate en la Asamblea. Una posibilidad es que se discutiera en el Consejo y no obtuviera el número de votos necesario para presentar un *προβούλευμα* o «borrador de decreto» a dicha cámara. Otra, que circulara en forma de rumor por Atenas, sin que el supuesto plan llegara jamás a concretarse. Que la idea de apoderarse de Cartago rondase por la cabeza de Hipérbolo, es harto verosímil, pues ¿qué interés, si no, tendría Aristófanes en atribuírsela?

El éxodo (vv. 1316 y ss.) consta de dos partes bien definidas: un diálogo solemne en tetrámetros anapésticos del Morcillero, a quien ya se debe llamar en justicia Agorácrito, con el Corifeo, y otro en trímetros yámbicos entre Agorácrito y Demo (vv. 1335-1408). La parte anapéstica prepara la epifanía de Demo⁴³. Agorácrito pide religioso silencio y el cierre de los tribunales —donde siempre se desarrolla una actividad sucia y por tanto contaminante— para que el auditorio pueda entonar un peán en acción de gracias por la transformación de Demo. De feo que era, Agorácrito lo ha hecho hermoso con el mítico remedio que aplicara Medea a su padre Esón⁴⁴: un cocimiento que le limpió de la vejez y fealdad que al modo de

⁴¹ Cf. el comentario de Dover a Thuc. VI 15, 2 en A. W. A. Gomme, A. Andrewes, K. J. Dover, *A historical commentary to Thucydides V*, Oxford, 1981.

⁴² *Aristophanes' politische Komödien*, Wien, 1985, p.161, n.152.

⁴³ Cf. H. Kleinknecht, «Die Epiphanie des Demos in Aristophanes' Rittern», *Hermes* 74 (1939), 58 ss.

⁴⁴ *Nostoi*, fr. 6 Allen, Ovid, *Met.* VII 159-293.

costra deformante se le había adherido al cuerpo. Un milagro que asombra al Corifeo, por cuanto que para la mentalidad aristocrática de los caballeros el *demos* jamás puede ser bello, como ilustra bien el ejemplo del Tersites homérico⁴⁵. Un milagro también, porque rompiendo con los condicionamientos del *hic et nunc* el Demo que va a aparecer, ya no como *dramatis persona* sino como personificación del pueblo soberano ateniense, no es el actual sino el de los viejos tiempos de las Guerras Médicas; ni tampoco la Atenas donde reside es la ciudad sitiada y empobrecida por la guerra, sino la «reluciente y coronada de violetas» que cantaron los antiguos poetas⁴⁶. Vestido al modo arcaico y con la melena sujeta con un broche en forma de cigarra, tal como cuando compartía la mesa con Aristides el Justo y Milecíades el héroe de Maratón, se hará visible al auditorio, al abrirse las puertas de su casa, que los espectadores tendrán que figurarse que son los Propileos de la Acrópolis. Saludado por el Corifeo como «monarca de los griegos» (v. 1333), se pone así de manifiesto que la falsa promesa que le hacía el Pfallagonio (v. 797) se ha convertido en realidad gracias al Morcillero/Agorácrito. Con una condición empero, a juicio de Aristófanes, que se insinúa en el verso anterior (1332), la de aceptar ese fin de las hostilidades ofrecido por los lacedemonios que le permita «oler a libaciones de paz, ungido de mirra».

El diálogo de Demo con Agorácrito se desarrolla en tres fases. En una primera (vv. 1335-55) Demo agradece el beneficio recibido y se avergüenza de su conducta anterior: de su flaqueza ante el halago de los políticos y de su propensión a gastar los dineros públicos en salarios y no en construir naves de guerra para asegurar la defensa. De acuerdo con la ideología democrática ateniense, que, siempre que se tomaban decisiones desatinadas por sufragio mayoritario, eximía a la Asamblea de responsabilidad y se la atribuía por entero al promotor de la propuesta, Agorácrito exonera también de culpas a Demo y se las echa a quienes le engañaban (vv. 1356-57).

En una segunda fase (vv. 1358-1380) Agorácrito indaga el cambio de actitud de Demo en lo tocante al respeto de los derechos individuales, a la retribución de las prestaciones recibidas, a la política militar y educativa. Aristófanes ha sabido captar bien el menoscabo que padece la justicia, cuando sobre los jueces se ejerce la presión social excitada por la acción de un demagogo. Los versos 1359-1360 delatan la tendencia de los tribunales a prodigar las penas de confiscación de bienes cuando las arcas del fisco están vacías. A quien se le ocurra en adelante aconsejar suplir el déficit

⁴⁵ *Ilíada* II 211 ss.

⁴⁶ Cf. Píndaro, fr. 76 y *Acarnienses*, 637-9.

público de esa manera, Demo amenaza con arrojarle al bátraco colgándole del cuello a Hipérbolo, lo que arroja cierta luz sobre el tipo de procesos en que se dio a conocer este sujeto a comienzos de su carrera política (cf. *Acarnienses*, 847). Que en lo venidero Demo prometa pagar religiosamente a los remeros nada más terminada la misión de las trirremes (v. 1366-67), guarda relación con la política de construcción naval apuntada en los vv. 1351-53 y permite matizar el supuesto «pacifismo» de Aristófanes, que en ningún momento es antiarmamentista. Lo que defiende el comediógrafo es el «fair play» entre el Estado y el individuo. Si éste ha de cumplir con sus deberes de ciudadano, la ciudad debe retribuir puntualmente los servicios prestados y velar por que el favor no exima a nadie del cumplimiento de sus obligaciones. En consecuencia, Demo se muestra decidido a acabar con ciertos abusos y corruptelas como la falsificación de las listas de reclutamiento, pasando los nombres de unas a otras, por ejemplo, del «catálogo» de los hoplitas al de los caballeros, para eludir el más peligroso servicio de armas en la infantería (cf. *Lisias* XIV, XVI 13), o falsear la edad para quedar exento de obligaciones militares (cf. *Aristot. Ath. Pol.* 53, 7, *Aesch.* II 133, 168).

En lo referente a la educación de la juventud, Demo se revela un decidido adversario de los aires nuevos traídos por los sofistas. Para evitar toda posible contaminación con sus doctrinas se prohibirá la estancia de los adolescentes en el ágora y se les obligará a practicar el sano ejercicio de la caza (vv. 1373-1383). Aristófanes parece anunciar al final de esta pieza el ataque en toda regla que hará a la sofística en *Las nubes*. Pero semejante defensa de la mocedad no va reñida con la tradicional afición a la pederastia del pueblo griego. Y así no tiene el menor empacho en que Agorácrito le regale a Demo un mozo bien dotado para que le acompañe con una silla plegable en sus pascos, lo que en Atenas era normal entre la gente acomodada a principios del siglo V⁴⁷, y también para que le haga «plegadizo» a sus deseos, cuando el vagar le diera por ello.

A lo anterior, que simboliza la recuperación de los modos de vida tradicionales, Agorácrito le ofrece a Demo la garantía de practicarlos con la entrega en forma de buenas mozas de las treguas de treinta años (vv. 1388-89)⁴⁸, las de mayor duración que la experiencia permitía soñar. La disposición de Demo a «treintañostrincárselas» revela no tanto sus inclinaciones sexuales, como la recuperación del vigor físico y la capacidad de gozar sin limitaciones. La «douceur de vivre» de la antigua generación no

⁴⁷ Cf. Heraclides Póntico en *Ateneo* XII 515 c.

⁴⁸ Esa duración tenían las que hicieron Atenas y Esparta en 446/5 (cf. *Thuc.* I 115, 1) y las que elige Diceópolis en *Los acarnienses* (vv. 194-2).

es un invento de Aristófanes, sino que coincide con la imagen idealizada del pasado que se creó a finales del siglo V en Atenas, según nos la dan a conocer Tucídides (I, 6, 3), Teleclides (fr. 215 K.) y Cratino (fr. 86 K.). La vieja generación no sólo era valiente, próspera, «bon vivante» y sodomita, como recuerda Lowell Edmunds⁴⁹, sino más bien bisexual. Un problema plantea la personificación escénica de las Treguas de Treinta años. Suponer, como W. Kraus⁵⁰, que son treinta muchachas es una ingenuidad, ya que ni el público tendría tiempo material para ir las contando, ni habría espacio donde acomodarlas en la orquesta junto con los veinticuatro coreutas y los actores. A mi juicio estas *personae mutae* deben ser el mínimo indispensable para que se las pueda mentar en plural: dos o a lo sumo tres. Y deben salir de la casa de Demo, como se deduce del v. 1393. El Paflagonio las tiene escondidas dentro, con lo que se quiere visualizar que la posibilidad de hacer las paces y regresar al campo no depende tanto de la actitud del enemigo como del talante propio para negociar.

El castigo del Paflagonio (vv. 1397-1401) y la promoción política y social del Morcillero/Agorácrítico (vv. 1402-1408) llevan la *peripéteia* o «reversal» cómico a sus últimas consecuencias. El castigo del primero y el premio del segundo consisten en la inversión de sus papeles, insinuada en diversos momentos del desarrollo dramático: el Paflagonio queda condenado a vender morcillas y el Morcillero se sentará en el puesto que ocupaba éste en el pritanco. La pieza termina de manera un tanto abrupta, sin el jubiloso canto, reliquia del *komos*, que suele ser de regla en la comedia aristofánica, una singularidad a la que David Welsh⁵¹ ha dado recientemente una explicación satisfactoria. La anomalía se venía explicando, bien por la pérdida de ese canto en la tradición manuscrita ya en época alejandrina, bien porque fuera substituido por gritos y gestos de júbilo⁵², o por cantos tradicionales de alegría que, al no ser de autoría aristofánica, no recogió la tradición. Frente a esto, Welsh opone que la pieza termina así, porque no necesita para nada un canto coral. El breve parlamento de Demo (vv.

⁴⁹ «The Aristophanic Cleon's disturbance of Athens», *AJPh* 108 (1987), 233-263. Sin embargo, no comparto la opinión de este autor de que Demo es caracterizado como jonio, ni su interpretación de la escena final como la presentación de una ideología alternativa a la de ἡσυχία y σοφροσύνη ligadas a la clase de los caballeros, mediante la substitución de los caballeros por un *demos* rejuvenecido, es decir, por un orden político donde son innecesarios y que en cierto modo continúa la política de Cleón.

⁵⁰ *Aristophanes' politische Komödien. Die Acharner/die Ritter*, Wien, 1985, p. 106.

⁵¹ «The ending of Aristophanes' "Knights"», *Hermes* 118 (1990), 421-429.

⁵² *Motu et gestu et clamoribus*, cf. Van Leeuwen, *Aristophanis Equites*, Leiden, 1901 [1968²], p. 239.

1402-1408) que la cierra, contiene la invitación al Morcillero de ir al prítaneo (1404-5) y la orden de llevar al Paflagonio a ejercer el oficio anterior de su oponente a las puertas de la ciudad, tal como antes había propuesto el Morcillero (v. 1398) para que allí le vean los extranjeros «a quienes perjudicaba» (v. 1408)⁵³. Aristófanes alude al comportamiento de Cleón en el asunto de Mitilene, que había criticado en *Los babilonios*. El respaldo de Demo al Morcillero vendría a darle la razón. Los extranjeros, cuando acudieran en las Dionisias al teatro, verían el justo castigo que se había impuesto al arrogante Cleón/Paflagonio. No es necesario un canto coral. La pieza termina mejor así. Menos convincentes son las razones que alude Welsh en una apostilla a su estudio⁵⁴ donde sugiere que el verbo ἐλωβᾶθ', que Aristófanes no vuelve a usar jamás, sería la palabra clave que evocaría el recuerdo de *Los babilonios*. El cómico en dicha obra, donde seguramente Cleón aparecía como causante de los males del coro, parodiaría a Heródoto, el cual emplea dicho verbo no menos de seis veces en el relato de la automutilación de Zópiro (cf. III 153-60). Puede ser, pero es imposible comprobarlo.

LUIS GIL
Universidad Complutense

⁵³ Walther Kraus, *o. c.*, p. 167, hacía notar que la palabra ξένοι era la que por cerrar la pieza se grabaría en el recuerdo del auditorio. Pero, influido por la corriente general, añadía que quizá la siguieran algunos anapestos.

⁵⁴ «Further observations on the ending of the "Knights"», *Hermes* 120 (1992), 377-380.