

## Cratino y la comedia en la parábasis de *Los caballeros* (vv. 526-536)

Maite Clavo

En la parábasis de *Los caballeros*, Aristófanes<sup>1</sup> se presenta a los espectadores, por medio del coro, como un autor cómico oprimido por las dificultades de oficio y temeroso de la infidelidad del público<sup>2</sup>. Con el fin de ejemplificar la volubilidad en el gusto teatral que achaca a sus conciudadanos, el poeta refiere a grandes rasgos la trayectoria de tres de sus predecesores —Magnes, Cratino y Crates— recordando cómo, pese a su ingenio y a sus muchos éxitos, en la vejez perdieron el favor de los oyentes y fueron olvidados por la ciudad. Tal es el contexto en que se enmarcan los versos de Aristófanes sobre Cratino que aquí nos proponemos examinar: una exposición parabática sobre la actitud de la ciudad hacia la antigua comedia y sobre los estilos diferenciales de sus principales exponentes.

Al considerar su valor como testimonio de la situación real del teatro cómico ateniense en el s. V, y más concretamente, como testimonio de la trayectoria vital y literaria del antiguo Cratino, convendrá tener en cuenta que este pasaje constituye él mismo un texto cómico y que, por tanto, ha de leerse dentro de las leyes del género. Nuestro primer problema será, pues, cómo leer Aristófanes; el segundo, cómo insertar su información en los parámetros compositivos del género biográfico antiguo. Doble perspectiva

1. Sobre la presencia del «poeta» en la parábasis cf. A.M. BOWIE, «The parabasis in Aristophanes: Prolegomena, *Acharnians*», *CQ* 32, 1982, pp. 27-40, en cuya opinión «Aristophanes the man' ... is not to be found» (40); en el mismo sentido S. GOLDHILL, *The Poet's Voice*, Cambridge 1991, pp. 196-200.
2. J. BREMMER, «Aristophanes on his own poetry», *Aristophane*, Fond. Hardt, Vandoeuvres - Ginebra 1993, p. 135 n. 22, observa el equívoco erótico con que esta queja se formula. Sobre la composición de esta parábasis según el esquema de un mito de sucesión, cf. A.M. BOWIE, *Aristophanes*, Cambridge 1993, pp. 63-65.

que habremos de abordar simultáneamente con el apoyo del resto de testimonios sobre este autor y los fragmentos que de él se conservan.

### *Sobre la realidad en las Vidas y en las Comedias*

Los testimonios aristofánicos<sup>3</sup> constituyen para nosotros la materia prima sobre la figura de Cratino. El segundo bloque documental procede de los escoliastas y los tratadistas antiguos, cuyos hábitos interpretativos tienden a transmitir como realidades históricas el texto cómico, o a racionalizarlo de acuerdo con sus propias coordenadas intelectuales, generando no pocos errores y distorsiones<sup>4</sup>. Las llamadas fuentes biográficas proceden, pues, en muchos casos, de la esclerotización de un lenguaje ya no entendido, pero que suele reproducir con fidelidad el original, o sus términos, en cuanto que objeto de comentario. Por ello, a nuestro entender, su utilidad radica no tanto en la autoridad (concedida a veces sin razón a los escoliastas) de quien maneja información para nosotros perdida, sino más bien en su cualidad de material lingüístico fósil, que ahora podemos considerar, con las cautelas pertinentes, reflejo o resumen de los textos antiguos en que se basan. Así, en el caso que nos ocupa, del conjunto heterogéneo de testimonios sobre Cratino resulta la figura de un poeta étlico, incontinente, agresivo, seguidor de Arquíloco, látigo público, practicante radical del *onomastí komodein*; datos escuetos, pero que cobran sentido por referencia al código compositivo de *Vidas*.

Materia también principal de las *Vidas* es la obra del propio poeta. En el caso de Cratino esta práctica viene facilitada por la autobiografía —cómica, desde luego— que el poeta construye en su última obra, *Pytine* (*La botella*) que obtuvo el premio en 424, un año después de *Los caballeros*<sup>5</sup>. El contenido de algún fragmento permite conjeturar que en ella se parodiaba este pasaje de *Los caballeros*<sup>6</sup>: nuevo capítulo de un diálogo, por llamarlo

3. Para los *Testimonia y Fragmenta*, tanto de Cratino como de los otros poetas de la *archaia*, seguimos la edición de R. KASSEL - C.F.L. AUSTIN, *Poetae Comici Graeci*, Berlín - New York 1983-, citados en adelante como K-A.

4. Como los puestos de manifiesto por S. HALLIWELL en «*Onomastí komodein* in Aristophanes», *CQ* 34, 1984, pp. 83-8; Un caso de desinterpretación mantenida en estudios contemporáneos es el referente a la muerte de Cratino T. 10 (A. Pac. 700-703) «cuando entraron los Laconios». Ya G. NORWOOD, *Greek Comedy*, Londres 1931, p. 114, opinaba «may be only a joke»; *infra* n. 56.

5. Cratino y Aristófanes coincidieron varios años en la escena: en 425 *Cheimazomenoi* quedó tras *Acharnenses*, en 424 *Satyroi* perdió tras *Equites*, pero en 423 su última obra, *Pytine*, ganó a *Nubes*. *Eunidai* pertenece también a la última época. Para la cronología cf. E. VINTRÓ, «Cratino: comedia y política en el siglo V», *BIEH*, Barcelona 1975, pp. 45-8.

6. En particular se han observado claros ecos en el fr. 198 K-A: R.M. ROSEN, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta 1988, pp. 39-40 y n. 11; sobre la práctica de la intertextualidad entre cómicos M. HEATH, «Aristophanes and his rivals», *GER* 37, 1990, pp. 50-52.

así, intertextual, del todo pertinente a las leyes del género cómico. Pero más allá de una respuesta al retrato aristofánico, en *La botella* se perfila la representación de un autor en los términos de una poética dionisiaca, un lenguaje que encuentra su lugar natural entre la tradición yámbica, *Las baccantes* o *Las ranas*. En la trama, el poeta es el héroe cómico, y el argumento desarrolla los pormenores de su conflicto entre dos amores: su primera mujer, la Comedia, y su amante, la Botella. Audacia dramática, la de Cratino, al componer una autoparodia<sup>7</sup>; audacia conceptual, en todo caso, al establecer la analogía entre el beber y el hacer comedias<sup>8</sup> mediante la personificación de estas actividades; técnica de la personificación<sup>9</sup> que, por su parte, proyecta la lectura de la obra a un nivel especulativo y simbólico, lejos de la traducción literal, positivista, que realizaron sus comentaristas. Pues (muestra de esa tendencia reductiva) del conjunto de operaciones intelectuales plasmadas en la *archaia*, la tradición erudita retuvo, como el dato más seguro, la figura de un poeta ebrio.

Hoy una importante, y ya clásica, vía de análisis ha demostrado que las biografías de los poetas, míticos o históricos, responde a estereotipos y no a realidades<sup>10</sup>. O, en todo caso, esas realidades se refieren más bien al arte del poeta que a su vida, y han de saber inferirse a partir del código de *topoi* que constituye el género biográfico. Pero si las *Vidas* no pueden leerse literalmente, sin tener en cuenta los procedimientos míticos y analógicos de significación con que se construyen, problema aún mayor plantea el leer comedia. Esta cuestión es hoy objeto de un debate inacabado<sup>11</sup>, pero que debería obtener, al menos, un acuerdo: la realidad de la comedia no coincide con la realidad, sin más, en su sentido positivo e histórico, sino que entre ambas se establece una relación mediatizada por los mecanismos

7. Técnica dramática que la escasez de material conservado nos impide valorar adecuadamente, si bien está testimoniada en la tradición yámbica: Arquíloco e Hiponacte se introducen como personajes de sus composiciones.

8. E.L. BOWIE, «Wine in Old Comedy», en O. MURRAY - M. TECUSAN (edd.), *In Vino Veritas*, Oxford 1994, pp. 113-125, observa (p. 121) «the close relation portrayed as linking the drinking of wine and the production of comic poetry» en esta obra; pero no compartimos su conclusión, extraída básicamente de una perspectiva sociológica del uso del vino, de que (p. 122) «it should not be interpreted as making a serious statement» sobre dicha relación. Por el contrario, en el ámbito religioso «ebriedad» indica «inspiración» (Arquíloco, fr. 120 WEST; Cratino, fr. 203 K-A) y la comedia juega con los diversos niveles de expresión.

9. Sobre su utilización como mecanismo de comicidad, basado en la lectura literal de una metáfora, cf. las interesantes observaciones de L. GIL, *Aristófanes*, Madrid 1996, pp. 48-51.

10. M.R. LEFKOWITZ, *The Lives of Greek Poets*, Londres 1981; J. PÓRTULAS, «Vida y muerte del poeta», *Revista de Occidente*, 158-9, 1994, pp. 59-69; «Les cent vides d'Homer o els orígens del còmic-seriós» en este volumen; C. MIRALLES - J. PÓRTULAS, «L'image du poète en Grèce archaïque», en N. LORAUX - C. MIRALLES (edd.), *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*, París 1998, pp. 15-63.

11. Cuyos términos analiza X. RIU en la introducción a su *Dionysism and Comedy*, de próxima publicación.

lingüísticos de comicidad (entre los cuales, la fusión de los niveles de realidad que vehicula el lenguaje y que otros géneros, y nosotros, distinguimos cuidadosamente). A nuestro entender, pues, el lenguaje de la comedia opera en códigos semiológicos propios, de cuya complejidad el pasaje que nos concierne es un ejemplo. Entre otras cosas, el texto cómico se constituye en espacio discursivo de participación, en materia de creación, por así decir, colectiva; ello queda de manifiesto en el uso constante, y básicamente paródico, de alusiones y citas mutuas<sup>12</sup>, que, sometidas a lectura intertextual, evidencian la existencia de un a modo de almacén o repertorio de ideas, imágenes, personajes etc., del que todos los autores hacen uso, intercambiando y reutilizando libremente los frutos de su ingenio<sup>13</sup>. Tal práctica es visible, como esperamos demostrar, en este pasaje de *Los caballeros*, donde Aristófanes introduce elementos de las obras de Cratino, quien, por su parte, un año después, siguiendo las normas de juego del género, recrea los versos aristofánicos en su *Botella*.

#### *Estructura del pasaje*<sup>14</sup>

εἶτα Κρατίνου μεμνημένος, ὃς πολλῶι ῥεύσας ποτ' ἐπαίνωι  
 διὰ τῶν ἀφελῶν πεδίωι ἔρρει, καὶ τῆς στάσεως παρασύρων  
 ἐφόρει τὰς δρυῖς καὶ τὰς πλατάνους καὶ τοὺς ἐχθροὺς προθελύμους·  
 αἴσαι δ' οὐκ ἦν ἐν συμποσίωι πλὴν «Δωροῖ συκοπέδιλε»,  
 καὶ «τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων» οὕτως ἦνθησεν ἐκεῖνος.  
 νυνὶ δ' ὑμεῖς αὐτὸν ὀρῶντες παραληροῦντ' οὐκ ἔλεεῖτε,  
 ἐκπιπουσῶν τῶν ἡλέκτρων καὶ τοῦ τόνου οὐκέτ' ἐνότος  
 τῶν θ' ἀρμονιῶν διαχασκουσῶν· ἀλλὰ γέρον ὦν περιέρρει,  
 ὥσπερ Κοινᾶς, στέφανον μὲν ἔχων αὖτον δίψηι δ' ἀπολωλώς,  
 ὄν χρῆν διὰ τὰς προτέρας νίκας πίνειν ἐν τῶι πρυτανείωι,  
 καὶ μὴ ληρεῖν, ἀλλὰ θεᾶσθαι λιπαρὸν παρὰ τῶι Διονύσωι. (526–36)

él, memoria hace de Cratino, que, en otro tiempo, fluyendo con abundante elogio / corría por abiertas llanuras, y de su sitio arrastrándolos / se llevaba, desde la raíz, encinas, plátanos y enemigos; / no se cantaba en el simposio sino «Doró sandalia de higo» / y «Constructores de himnos de buena factura». Así floreció aquél. / Ahora, en cambio, vosotros no os compadecéis al verlo desvariar, / caídas las clavijas, desentonado, / las armonías abiertas: al contrario, viejo ya, da vueltas, /

12. Cf. BREMMER, art. cit. (n. 2), pp. 147-9.

13. En palabras de M. HEATH, art. cit. (n. 6), p. 152, «anything put on the stage in a comedy would become public property and be absorbed into the repertoire, so that all comic poets contributed to it; and all drew on it, although each would aim to give a new and original twist to the material ... so that the repertoire constantly evolved».

14. Agradezco a C. Miralles sus pertinentes observaciones al respecto.

como Conás, con una corona seca y muerto de sed; / él, a quien, por sus antiguas victorias, convendría el beber en el pritaneo / y no hablar, sino ser esplendente espectador junto a Dioniso.

El discurso argumentativo presenta la oposición entre el tiempo pasado, en que Cratino era admirado y triunfaba en el simposio, y su presente decadencia, en el teatro, en una situación lamentable que la ciudad debería remediar ofreciéndole un retiro honorario. La sintaxis acompaña esta oposición temporal con un cambio de perspectiva, a través de los sujetos que proporcionan la imagen del poeta (*él*, Aristófanes / *vosotros*, los espectadores) al tiempo que subraya la respectiva temporalidad con sendos participios (*él acordándose* de Cratino / *vosotros viéndole* ahora). Objeto, pues, de la percepción y la opinión de los demás, el poeta es identificado por el autor con un caudaloso río en el pasado y comparado con Conás en el presente. En la referencia del pasado como en la del presente, la narración pierde la perspectiva personal y se cierra con sendos dísticos cuyos sujetos infinitivos dicen las *acciones* propias de este particular poeta: en el simposio no se hacía otra cosa que *cantar...* sus parodias / adecuado le sería el *beber...* honrado por la ciudad. Y sólo una vez es Cratino el sujeto de la acción, precisamente en el aserto: «Así aquel floreció» (530). Las dos secciones narrativas (antes, ahora) presentan, pues, una estructura compositiva simétrica: se introducen mediante un sujeto perceptivo del viejo poeta —quien es descrito mediante imágenes y comparaciones— y concluyen con reflexiones generales sobre el reconocimiento público del artista, efectivo en el pasado y debido en el presente.

A esta sintaxis lógica se superpone un discurso analógico, por el que el argumento pasa a operar mediante imágenes y símiles varios. Resaltan, en principio, ciertas correspondencias léxicas (*παρασύρων / παραληροῦντ'*, *διὰ ... ἔρρει / περιέρρει, παραληροῦντα / μὴ ληρεῖν*, etc.) y lógicas (en el simposio / muerto de sed; floreció / con la corona seca etc.) que cooperan en la configuración del sistema de oposiciones del pasaje. Por su parte, los símiles e imágenes proporcionan una nueva dimensión de significados por referencia al imaginario (*e.g.*, «poeta río», «poeta laureado») que el autor comparte con su público. Dentro de él, de forma específica, un sistema de alusiones convoca en el espacio del texto una serie de voces distintas de las del hablante (*e.g.* las de Arquíloco, Píndaro etc.), y a través de ellas una perspectiva de la tradición poética y un paisaje intelectual por referencia al cual Aristófanes sitúa a Cratino y, en cierta medida, a sí mismo. Sobre la construcción de este texto, y sobre la respuesta que fragmentariamente nos ha llegado en *La botella*, trataremos ahora más pormenorizadamente.

*I. Discurrir y florecer:*

εἶτα Κρατίνου μεμνημένος, ὃς πολλῶι ῥεύσας ποτ' ἐπαίνωι  
 διὰ τῶν ἀφελῶν πεδίων ἔρρει, καὶ τῆς στάσεως παρασύρων  
 ἐφόρει τὰς δρυς καὶ τὰς πλατάνους καὶ τοὺς ἐχθροὺς προθελύμους·  
 (526–28)

La libertad en el uso metafórico del léxico y las asociaciones sintagmáticas inesperadas producen en estos versos el efecto polisémico que el género utiliza como recurso de comicidad. La metáfora (*fusión*, más bien) dominante en los primeros versos es la del poeta río<sup>15</sup> (fluye en abundancia, corre por la llanura, arranca árboles); dentro de ella se inscriben referencias al estilo poético (torrencial, pedestre<sup>16</sup>), al reconocimiento público del autor (ἐπαίνωι) y a sus victorias (arrasa a los rivales, ἐχθροὺς). La inevitable lectura erótica la proporciona el uso aristofánico de πεδίων<sup>17</sup> en asociación con πολλῶι ῥεύσας y la imagen de los árboles arrasados por el caudal<sup>18</sup>. Por otra parte, la expresión τῆς στάσεως παρασύρων abre un nuevo ámbito de significación, pero condicionado por una sintaxis forzada; además παρασύρω, que comporta siempre una cierta violencia, solo tardíamente se dice de los ríos o del habla, en particular para indicar el efecto arrollador del discurso inspirado<sup>19</sup>. Si el término tiene aquí uso estilístico, será para superponer a la imagen del río que arranca y arrastra con su caudal los árboles de la ribera, la del poeta que arrastra y se lleva, no a los auditores... sino a los *enemigos*, arrancándolos de su *posición*: pues, poniendo en juego la amplitud semántica del término, el poeta indica la capacidad, en general, de provocar un cambio radical con el torrente de su discurso. Pero, sobre todo, στάσις, aparte de designar el *lugar* estable, la fijeza propia de los árboles, tiene los inequívocos ecos políticos de la época<sup>20</sup>, de forma

15. La asociación de agua y poesía es de tradición antigua y bien testimoniada: Pi. *Nem.* VII 12; *Pyth.* VIII 57, etc.; Estesícoro T 34 CAMPBELL etc.; cf. G. LANATA, *Poetica pre-platonica*, Firenze 1963, p. 87; sobre época helenística L. GIL, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid 1967, pp. 163-75; sobre el mito, N. PALOMAR, «Sobre el agua y la poesía en el mito griego», *Actas del VII C.E.E.C.*, Madrid 1989, pp. 231-36.
16. El uso de ἀφελές con πεδίων es inusual; habitualmente califica a carácter o estilo (simple, sencillo). En la hipótesis de que tal acepción procediera de la comedia, Aristófanes recurriría al equívoco entre «lisos campos... femeninos» y «estilo simple».
17. Como pubis femenino, *Lys.* 88-9 etc.; cf. J. HENDERSON, *The Maculate Muse*, Oxford 1975, p. 36.
18. Árboles, poesía, erotismo y violencia se asocian, con otra disposición, en Filetas: cf. G. GARRIGA, «Filetas de Cos, fr. 10 K (=10 Powell)», *Lexis* 3, 1989, pp. 79-87.
19. Se utiliza dos veces en el *De sublime*: en 32.4 describe el discurso torrencial que arrastra al auditor gracias al *entusiasmo* del hablante; en 33.5 el estilo genial e inspirado, de Arquíloco: «¿Crees que (Eratóstenes) era mejor poeta que Arquíloco, que arrastraba todo tipo de cosas en desorden, aquella exhalación del *pneuma* divino, tan difícil de pautar con normas?». Arquíloco y su estilo inspirado parecen una alusión pertinente.
20. Un fragmento del propio Cratino es testimonio elocuente del uso que le reservaba el cómico: «Stasis y Kronos engendraron al gran tirano [Pericles]» (258 K-A).

que, más concretamente, aquí se nos presenta el discurso torrencial de Cratino como un arma política en situaciones de conflicto interno. ¿En qué sentido? En general, hemos de suponer, en el que la tradición le atribuye como heredero directo de Arquíloco y representante radical del *onomastí komodein*<sup>21</sup>. Pero es posible que, de una forma más específica, la presencia aquí enfática de *στάσεως* remita a la tradición que confiere a la música el poder de resolverla, idea transmitida, entre otros lugares, en una anécdota de la vida de Terpandro<sup>22</sup> que se había hecho proverbial: el antiguo músico había *disuelto* la *stasis* de los Laconios con su música<sup>23</sup>. En estos versos confluyen, pues, la descripción analógica de una poesía fluida, que arrastra (como la de Arquíloco) todo tipo de cosas (árboles, enemigos), y su efecto sobre la *stasis*, que puede venir aludido a través de la figura de Terpandro. Pues, si la posición anómala del término no justifica suficientemente la evocación del poeta lesbio, otros indicios en el texto ratifican, creo, su presencia en la construcción alusiva de Aristófanes: sabemos que Terpandro era parodiado en los *Eunidas*<sup>24</sup>, y de esta obra, también, extrae Aristófanes las dos citas de los versos siguientes: al menos la primera de ellas, «Doró, de sandalia de higo» contiene, asimismo, una evocación cómica de este autor, como pronto veremos. Antes, convendrá plantear algunas consideraciones sobre el sentido de la torrencialidad en las comedias de Aristófanes y Cratino.

### *Inundaciones e incontinencias*

Cratino parece acoger con entusiasmo su representación como río impetuoso en *Los caballeros*: en un fragmento de *La botella* (198 K-A) dice:

ἄναξ ἸΑπολλῶν, τῶν ἐπῶν ποῦ ῥεύματος,  
καναχοῦσι πηγαί· δωδεκάκρουνον <τὸ> στόμα,

21. Platonio, *De Comoedia*, T 17 K-A etc. Cf. ROSEN, *op. cit.* (n. 6), pp. 37-58; E. DEGANI, «Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia» en *Aristophane*, Fond. Hardt, Vandoeuvres - Ginebra 1993, pp. 1-36.
22. T 9 y Taletas de Gortina T 7 Campbell, *Greek Lyric*, v. II (Suda, Plut. *de Mus.* 42 etc.); el T 4 CAMPBELL de Taletas explica cómo la música de este poeta puso fin a una plaga en Esparta, noticia a que alude ya Práctinas. Otra resolución de *stasis* protagoniza Estesícoro, que habría reconciliado a los ciudadanos enfrentados *διὰ τοῦ μέλους* (T 18 CAMPBELL = Phil. *Mus.* I 30.31ss). Sobre los poderes atribuidos a la música en la tradición griega cf. M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, p. 31.
23. A este poder calmante, conciliador, de la música se referían con la expresión *μετὰ Λέσβιον ᾠδόν*, entendiéndose por «poeta Lesbio» a Terpandro. Cratino aplica sarcásticamente este proverbio al hablar de unos jueces que premian no al mejor, sino siempre «al rival del Lesbio» (fr. 263 K-A); cf. WEST, *op. cit.* (n. 22), pp. 347-8 n. 90.
24. Obra en que Cratino había forjado el célebre *ἀμφιανακτίζειν* (fr. 72 K-A) seguido por Aristófanes, fr. 62 K-A) ironizando sobre uno de sus *nomoi*, que comenzaba con «ἀμφι...ἄνακτα» y era famoso por su factura rebuscada (fr. 2 CAMPBELL).

Ἴλισὸς ἐν τῇ φάρυγι· τί ἂν εἴποιμ' (ἔτι);  
εἰ μὴ γὰρ ἐπιβύσει τις αὐτοῦ τὸ στόμα,  
ἅπαντα ταῦτα κατακλύσει ποιήμασιν.

La metáfora fluvial se exagera aquí cómicamente hasta el absurdo: caudales de palabras, fuentes sonoras, boca de doce caños, un río en la garganta ... que amenaza con un cataclismo de poemas. El *desbordamiento* mismo de metáforas parece tener como objetivo el parodiar la torrencialidad verbal que le atribuyó Aristófanes. Pero, por otra parte, esa superlativa inundación de palabras coincide con la que pronostica el criado Demóstenes en la escena inicial de *Los caballeros*, como broche de su encendida defensa de la locuacidad causada por el vino y su utilidad estratégica (vv. 85ss.<sup>25</sup>). El pícaro bebedor exhorta primero al reticente Nicias con un curioso insulto:

... κρουνοχυτρολήραιον εἶ.  
οἶνον οὐ τολμαῖς εἰς ἐπίνοιαν λουδορεῖν; (89–90)

luego, tras aducir varios ejemplos sobre los efectos *prácticos* del vino concluye:

ἦν γὰρ μεθυσθῶ, πάντα ταυτὶ καταπάσω  
βουλευματίων καὶ γνωμιδίων καὶ νοιδίων (99–100).

La inundación intelectual (πάντα ταυτὶ καταπάσω) viene, pues, directamente condicionada por la cantidad consumida de vino, sustancia que, por si no quedara claro, «riega» (96) la mente. En el fr. 198 de *La botella*, no se menciona ni al sujeto ni al posible origen de la hiperproductividad poética, pero esa como relación de necesidad entre verbosidad y etilismo subyace al planteamiento mismo de la obra. Trasladado a términos literarios, los efectos del vino pasan a considerarse «inspiración» y agentes de un determinado estilo poético<sup>26</sup>. Precisamente con ese estilo caracteriza Aristófanes el arte de Esquilo en *Las ranas*: entre otras cosas (y a través de Eurípides) se critican sus largas tiradas de versos (tonterías y discursos como bueyes, dice en 924) y su *boca* sin freno (837-9); más tarde el corifeo, exhortándole a contestar, le invita a dejar salir la fuente (τὸν κρουνὸν ἀφίει, 1005)<sup>27</sup>.

25. Vv. 85 ss; la escena culmina con el fichaje del salchichero, en tanto la progresiva ebriedad de Demóstenes conduce a la identificación del vino con el dios, del que, dice, «tuyo es el plan, no mío» (v. 108). Un caso análogo en Eur. *Cíclope*, 519-530; cf. M. CLAVO, «Elementos paródicos del simposio en el *Cíclope* de Eurípides» *Actas del IX C.E.E.C.*, Madrid 1995.

26. Cf. L. GIL, *op. cit.* (n. 9), pp. 170-75; M. CLAVO, «La poética de Hédilo», en *Homenatge a Miquel Dolç*, Palma de Mallorca 1997, pp. 171-175.

27. Elemento constante en este pasaje es la *boca* por donde sale la corriente incoherente de palabras a modo de ruido, charla, ληρεῖν; La boca de Esquilo en *Ranas* se califica de



La coincidencia en la representación del discurso esquileo —incontenible, que brota de su boca como de una fuente— con el de Cratino, señala esta imagen como tónica del discurso inspirado<sup>28</sup>. Pero otras formas de *incontinenencia* vienen a sumarse a la discursiva en la representación cómica de Cratino: la escrológica y la erótica<sup>29</sup>, estrechamente ligadas, ambas, a su etilismo. Así, en el fr. 195 K-A de *La botella*, Cratino se escenifica persiguiendo lujuriosamente a un joven... vino:

νῦν δ' ἦν ἴδη Μενδαῖον ἠβῶντ' ἀρτίως  
οἰνίσκον, ἔπεται κάκολουθεῖ καὶ λέγει  
«οἴμ' ὡς ἀπαλὸς καὶ λευκός· ἄρ' οἶσει τρία;»<sup>30</sup>

Sin embargo los excesos sexuales no constituyen, parece, un motivo mayor de la representación, o autorepresentación, de Cratino<sup>31</sup>. Aristófanes, al menos, prefiere asociarlo a temas escatológicos. Así, en *Eq.* 400-401 el coro, que busca imágenes para expresar su aborrecimiento al paflagonio, las encuentra en estas dos situaciones:

εἶ σε μὴ μισῶ γενοίμην ἐν<sup>32</sup> Κρατίνου κώιδιον  
καὶ διδασκοίμην προσάιδειν Μορσίμου τραγωιδίαν.

El escoliasta, y con él la mayor parte de comentaristas, ven en este verso una referencia a la incontinenencia urinaria (ὡς ἐνουρητὴν καὶ μέθυσον διαβάλλει τὸν Κρατίνον), que convertiría a la «manta» de Cratino en un objeto no precisamente confortable. En este sentido entiende también el

αὐθαδόστομος, ἀγάλινον, ἀκρατές, ἄτυλον etc. El discurso se representa como una corriente de agua que el poeta, el *sophós*, debiera encauzar y articular en poemas. Recíprocamente, στόμα designa la desembocadura de un río y χεῖλεα, labios, sus riberas (Hdt. II 70).

28. En la tradición Esquilo se caracterizaba por sus excesos y en particular los etílicos: escribía ebrio (T 117 a-g RADT), poetizaba en estado de inconsciencia (le critica Sófocles en *Ath.* X 428f); sus dramas estaban «llenos de Dioniso» etc. Cf. G. LANATA, *op. cit.* (n. 15), p. 126; 145; N. PALOMAR, «La figure du poète tragique dans la Grèce ancienne», en N. LORAUX - C. MIRALLES (edd.), *op. cit.* (n. 10), p. 101.
29. En *Ach.* 850-1, se le describe rapado *siempre* (ἀεί), manifestación, al parecer, de sus constantes transgresiones sexuales. Pero la expresión no es fácilmente interpretable y ha suscitado diversas explicaciones, resumidas por G. BONA, «Per una interpretazione di Cratino», en E. CORSINI (ed.), *La polis e il suo teatro*, 2 vols., Padua 1988, II p. 186.
30. Probablemente en el mismo sentido en que Baco se mezcla con «tres ninfas» en un epigrama de Eveno de Paros. Cf. C. MIRALLES, «Evè de Paros: L'epigrama simpòtic XI 49 de la *Palatina* (=2 West)», *Est. Clás.* 87, 1984, pp. 267-272.
31. S. BETA, «Il linguaggio erotico di Cratino», *QUCC* 40, 1992, pp. 95-108, observa que se da en Cratino una «inattesa e sorprendente 'pudicizia'».
32. Los editores prefieren mayoritariamente ἐν (por ἐν) (así K-A, T 14), lectura que favorece la interpretación en el sentido de «estar en una comedia» de Cratino, ser objeto de sus ataques (idea que, a mi parecer, se encuentra en *Ach.* 1168-73, *infra*). Cf. R.A. NEIL, *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim 1966, ad v. 400.

esc. a *Eq.* 526 el término *ῥεύσας* comentando que *τὸ ῥεύσας εἶπε σκώπτων πρὸς τὸ ἐνουρεῖν Κρατῖνον* (T 14 K-A), en cuyo caso la irrefrenable orina correría, no lo olvidemos, con gran elogio<sup>33</sup>. Por tanto, si la intención de Aristófanes fue sugerir la imagen de una manta mojada por Cratino, lo lógico es pensar, a la inversa del escoliasta, que la incontinenencia urinaria no es sino la imagen escóptica de la incontinenencia verbal. Para esta lectura es pertinente, creo, la posición del sintagma a final de verso en correspondencia con el siguiente, v. 401: *Κρατίνου κώιδιον / Μορσίμου τραγωιδίαν*. El paralelismo es tan claro que Bergk vio una elipse de *κομωιδία*. No me parece necesario: la proximidad fónica basta para jugar al *double entendre* en que cómicos y público eran tan expertos. Pues con esta palabra Aristófanes podía aludir (y el público entenderlo) a dos cosas: su incontinenencia proverbial (verbal, urinaria, es decir, etílica) y su comedia, plasmación de su desmedido beber y, por ello, hablar. Orinar y hablar se corresponderían como consecuencias respectivas del beber alcohol e inspirarse poéticamente.

### *Velocidad y virulencia*

El avance avasallador del viejo Cratino, según se describe en los primeros versos del pasaje, coincide con la expresión del T. 12 K-A (*Ach.* 848-853) sobre la velocidad del poeta:

οὐδ' ἐντυχὼν ἐν τάγορᾳ  
 πρόσεισί σοι βαδίζων  
 Κρατίνος αἰεὶ κεκαρμένος  
 μοιχὸν μᾶι μαχαίραι,  
 ὁ περιπόνερος Ἄρτέμων,  
 ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν  
 ὄζων κακὸν τῶν μασχαλῶν  
 πατρὸς Τραγασίου<sup>34</sup>.

La expresión *ταχὺς ἄγαν* coincide con *παρασύρων* en sugerir un poeta rápido<sup>35</sup>. La misma idea se encuentra en un epigrama de la *Palatina* (XIII.

33. Desde Nôtre Dame, Gargantúa provoca una torrencial «pipinundación» sobre los ciudadanos, tras anunciar que les daría «el vino de bienvenida, pero de risa» («par ryz» = París) (F. RABELAIS, cap. XVII; observación que agradezco a N. Palomar).

34. El v. 850 es una corrección de Bentley (οὐδ' codd., οὐδ' ὡσπερ *Suda*) seguida por la mayoría de editores. Sin embargo, la expresión de los vv. 852-3, por ref. a *Paz* 813: *τραγομασχάλοι*, parece alusiva de autores trágicos (Mórsimo, cf. *Eq.* 401). Seguimos la ed. de K-A con las reservas consiguientes.

35. Pero no necesariamente descuidado, como piensa NEIL (*ad* v. 527), quien trasladando el concepto de rapidez al ámbito de la crítica literaria, cita la opinión de Platonio (*de com.* 2.1) de que, pese a plantear bien los argumentos, Cratino no concluía coherente-

29)<sup>36</sup>, en una combinación más compleja, acorde con el refinamiento técnico y *savant* de la época:

οἴνός τοι χαρίεντι πέλει ταχὺς ἵππος ἀοιδῶι  
 ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἄν τέκοις σοφόν.  
 τοῦτ' ἔλεγεν, Διόνυσε, καὶ ἔπνεεν οὐχ ἐνὸς ἀσκού  
 Κρατῖνος, ἀλλὰ παντὸς ὠδώδει πίθου.  
 τοιγάρ ὑπὸ στεφάνοις μέγας ἔβρουεν, εἶχε δὲ κισσῶι  
 μέτωπων ὥσπερ καὶ σὺ κεκροκωμένον.

En los dos primeros versos queda claro que es el vino quien confiere cualidad a la obra (v. 2) y el que conduce velozmente al poeta. Velocidad y maestría son pues, ambas, consecuencias del uso del vino, y en absoluto —como suele pensarse— nociones excluyentes. De hecho cabría recordar que el discurso impetuoso de Cratino en *Eq.* 525-7 le deparaba triunfos y *elogio*, y que su eficacia consistía, precisamente, en arrastrar de su *stasis* y llevarse a los enemigos de raíz; es decir, que (en palabras del autor anónimo de un *de Comoedia*, T. 19 K-A), «usaba la comedia a modo de látigo público, atacando a los malhechores, añadiendo así lo *útil* a lo *gracioso*<sup>37</sup>». A la agresividad de sus ataques en la comedia parece remitir, también, *Ach.* 1168-1173, donde Aristófanes expresa su deseo de que Antímaco, un corego al que acusa de tacaño, sufra una estrambótica cadena de tropiezos que culminan cuando<sup>38</sup>

... λίθον βαλεῖν  
 βουλόμενος ἐν σκότῳ λάβοι  
 τῇ χειρὶ πέλεθον ἀρτίως κεχεσμένον.  
 ἐπάξειεν δ' ἔχων  
 τὸν μάραρον, κάπειθ' ἄμαρ-  
 τῶν βάλῃ Κρατῖνον

se desprende que esperando de él una rotunda venganza.

mente sus dramas. Al contrario C.E. GRAVES, *The Acharnians*, Cambridge 1961, *ad v.* 851 piensa que «may therefore be a compliment».

36. T 45 K-A. El v. 2 se reconoce como una cita gracias a la segunda persona del verbo (= fr. 203 de la *Pytine*), pero también podría serlo el primero. En todo caso el poema está construido en su totalidad sobre un léxico y unos tópicos significantes del cómico (χάρις, σοφός, ἔπνεεν, ἀσκός, πίθος, ὄζον...). En el v. 2, *lect. var.*: σοφόν/χρηστόν. Cratino σοφός, *Pac.* 700; sobre la «utilidad» del vino: *Eq.* 85-87; *Vesp.* 80 etc.

37. Testimonio que vincula su actividad con la del poeta yámbico; cf. R. ROSEN, *op. cit.* (n. 6), pp. 37-58; R. PETRAGOSTINI, «Archiloco 'salsa di Taso' negli *Archilochi* di Cratino (fr. 6 K)», *QUCC* 11, 1982, p. 44, n. 6; E. DEGANI, *op. cit.* (n. 21), pp. 15-17.

38. «In an ascending order of absurdity», según C. MOULTON, «The Lyric of Insult and Abuse in Aristophanes» *MH* 36, 1979, pp. 25-27. La autora observa un efecto cómico en la aparición inesperada del nombre de Cratino, pero no explica la razón.

A juzgar por estos ejemplos, pues, la utilidad de la comedia —el *skoptein* de los personajes públicos— tiene su instrumento apropiado en ese discurso torrencial y violento que el vino proporciona al poeta *dotado de gracia*.

*Los Eunidas y la «parodia de antiguos poetas»*

αἴσαι δ' οὐκ ἦν ἐν συμποσίῳ πλήν «Δωροῖ συκοπέδιλε»,  
καὶ «τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων» οὕτως ἦνθησεν ἐκεῖνος. (529–30)

Las dos breves citas mencionadas por Aristófanes son, de hecho, una distorsión paródica de versos de otros poetas y se consideran pertenecientes a la comedia de Cratino llamada *Eunidas*<sup>39</sup> donde, según las fuentes, «parodiaba a los poetas antiguos» e «imitaba los proemios de los poetas ditirámicos y los citaredos»<sup>40</sup>. Tal información coincide con la noticia de que los Eunidas mismos eran un γένος ὄρχηστῶν καὶ κιθαριστῶν<sup>41</sup>, músicos profesionales, aptos, por tanto, para constituir el coro en una comedia cuya temática es, a juzgar por los testimonios y fragmentos, específicamente literaria. Por otra parte, su actividad se encontraba estrechamente unida a las fiestas dionisiacas en que se enmarcaban las representaciones dramáticas, y tenían a su cargo servicios religiosos, como conducir la procesión o ejercer el sacerdocio de Dioniso Melpomenos<sup>42</sup>. El sacerdote representante de los Eunidas ocupaba, además, un asiento de honor en el teatro. Por eso es significativo que Aristófanes, al final de su elogio a Cratino, pida para él un puesto de honor como espectador del teatro, junto al dios (v. 536).

En todo caso, pertenezcan o no a esta obra, los dos fragmentos seleccionados por Aristófanes convocan múltiples voces de la «antigua poesía». Concretamente se reconocen, creemos, las de Terpandro y Píndaro. Por su

39. K-A (*ad fr.* 70) con el esc. a *Eq.* 530a, las adscribe a una obra *Eumentidas*, pero otros editores, con Fabricio, consideran este título una confusión de *Eunidas* (cf. EDMONDS, pp. 69-70). Teniendo en cuenta la debilidad de la base filológica (*hanc fabulam in suspicionem vocaverunt et fragmenta omnia ad Eunidas referenda esse censuerunt*<sup>4</sup> BERGK en K-A s. v. *Eumenidas*); y de otra parte, la temática y tradición sobre esta obra, así como los argumentos que aquí aportamos respecto de las parodias a Terpandro y Píndaro contenidas en estos versos, *Eunidas* nos parece la adscripción más plausible.

40. Hesych. d 2747; esc. Ar. *Nub.* 595c. *Alia*, EDMONDS 67-68b; K-A 70, 72.

41. Vid. ref. en K-A *Eunidas* ii.

42. Sobre el culto queda poca información. Vid. FRAZER, *ad Paus.* I 2.5. con refs. El santuario del dios coincidiría con la «Casa de los artistas», gremio profesional de recitadores y actores, regulada profesionalmente en el s. IV, y que tenía idénticas funciones religiosas y el mismo puesto de honor en el teatro que los Eunidas. Según el esc. a *Eq.* 530 el término τέκτονες aludiría a estos τεχνῖται, lo que plantearía el sentido de su presencia en el s. V, si no su identificación con el γένος Eunida. En este sentido es significativa la anécdota de que, a la muerte de Alejandro, conoció por su afición a estos colegios profesionales, se encontró bajo su almohada un ejemplar de los *Eunidas* de Cratino (ref. K-A s. v. ii). Sobre los «técnicos de Dioniso», A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968, pp. 279 ss.

parte, la manipulación cómica, que superpone un efecto *skóptico* y obsceno a los versos parodiados, opera simultáneamente sobre tres niveles de significación: el erótico, el político y el poético.

La primera cita, Δωροῖ συκοπέδιλε (529), evoca la invocación a los dioses en los proemios, gracias, sobre todo, a la imitación de la composición del épico χρυσοπέδιλε, epíteto de Hera en Homero<sup>43</sup>. Pero, dado el elemento sustitutorio —σῦκον— no menos consideración merece como modelo el compuesto συκοτραγίδης, acuñado por Arquíloco para insultar a un avaro<sup>44</sup>. El calificativo inventado por Cratino se formaría, pues, por *detorsio* múltiple del modelo épico y del yámbico, con la primera parte del uno y la segunda del otro: exhibición de oficio que hacía honor a su fama de poeta σοφός. A su vez la expresión contiene un doble juego alusivo: por una parte, y así lo entiende el escoliasta, la asociación de δωρο- y συκο- serviría para acusar a alguien de corrupto (δωροδόκος) y sicofante, una modernización plausible de los insultos yámbicos al avaro en los términos propios de la invectiva política. En este sentido, al menos, utiliza el término Aristófanes en otro pasaje de la obra (vv. 986-96), explotando el equívoco creado por la proximidad fónica entre «tono dorio» (δωριστί) y «soborno» (δωροδοκιστί)<sup>45</sup>, en un inspirado relato sobre la educación musical de Cleón, quien

... ὡς ἄρμονίαν ὁ παῖς  
οὔτος οὐ δύναται μαθεῖν  
ἦν μὴ δωροδοκιστί. (994-6)

Por otra parte, y tratándose de comedia, no se puede descartar el eco obsceno que se adivina en la combinación léxica δωροῖ συκο-: el primero está fuertemente connotado por su tema y su formación<sup>46</sup>; el segundo designa popularmente los genitales<sup>47</sup>; la imagen resultante no es muy lejana de la que sugiere la arquiloquea (fr. 16 TARDITI = 331 WEST<sup>48</sup>):

43. Tal vez no es indiferente que Hera se identifique con Aspasia, objeto común de ataques en la comedia (en Cratino, fr. 259 K-A).

44. Arquíloco, fr. 250 WEST; Hiponacte, fr. 177 DEGANI. Cf. E. DEGANI, «Giambo e Commedia», en F. CORSINI (ed.), *op. cit.* (n. 29), pp. 170 ss.: como observa en pp. 177-8, el invento de compuestos y de nombres parlantes, el juego paretimológico, el *aprosdóketon* y otros muchos recursos cómicos tienen su precedente en la poesía yámbica.

45. Cf. ROSEN, *op. cit.* (n. 6), p. 39 n.10; A.M. BOWIE, *op. cit.* (n. 2), p. 65.

46. Doró forma parte de los nombres creados por Cratino, como Dexó y Embló, todos ellos de construcción análoga al hiponacteio Kypsó (fr. 127 DEGANI), claramente obsceno. Cf. E. SUÁREZ DE LA TORRE, «Hiponacte cómico», *Emerita* 55, 1987, p. 128; DEGANI, art. cit. (n. 45), p. 174. Sobre las técnicas de formación de *nomina ficta* en yambografía y en particular derivados del radical δω- cf. M.G. BONANNO, «Nomi e sopranoi archilochei», *MH* 37, 1988, pp. 74-81.

47. HENDERSON, *op. cit.* (n. 17), pp. 117-8; En *Eccl.* 807 ἡ συκῆ = pene; cf. *Eq.* 259; ROSEN, *op. cit.* (n. 6), pp. 67-68. Sobre las ramas de higuera en el ritual del *pharmakós*, el uso

συκῆ πετραίη πολλάς βόσκουσα κορώνας  
εὐήθης ξείνων δέκτρια Πασιφίλη.

Pero tanto si predomina la lectura política como la erótica, la sorpresa, el *aprosdóketon*, se presenta en la segunda parte del compuesto, pues *πέδιλος*, sandalia, no se deja reducir a ninguna de ellas. Más allá de la deformación del homérico *χρυσοπέδιλος*, creo que el modelo más cercano se encuentra en un verso de Píndaro, que trata de una innovación en la armonía doria y utiliza el término en el sentido de pie rítmico, metro (*Ol.* III 4-6)<sup>49</sup>:

... Μοῖσα δ'οὔτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὐρόντι τρόπον  
Δωρίωι φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλωι  
ἀγλαόκωμον·

Este uso de *πέδιλος* nos ha situado, pues, plenamente, en el terreno de la innovación poética, y en este mismo creo que hay que inscribir también la otra cita de *Los Eunidas*, *τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων*, y su precedente pindárico<sup>50</sup>, probablemente la invocación de la *Nemea* III 3-6:

ὔδατι γὰρ  
μένοντ' ἐπ' Ἀσωπίωι μελιγαρούων τέκτονες  
κώμων νεανίαι, σέθεν ὄπα μαιόμενοι.

Leídos en su conjunto, ambos pasajes presentan importantes puntos de contacto con el de Aristófanes: para empezar, en ambos se trata de *κώμοι*; así, en *Ol.* III el poeta es capaz de armonizar el ritmo dorio con la voz que da esplendor al como, por su parte, en la *Nem.* III (3-6) esa articulación de voz y ritmo se formula con el término *τέκτονες*, mientras los como son ellos mismos calificados con *μελιγαρούων*, un adjetivo que en Píndaro se aplica habitualmente a himnos<sup>51</sup>. El sintagma *εὐπαλάμων ὕμνων* sería, pues, una variante del pindárico, fabricado por Cratino en función de

de sus derivados en Hiponacte y las explicaciones propuestas cf. C. MIRALLES - J. PÓRTULAS, *The poetry of Hipponax*, Roma 1988, pp. 84-5.

48. «Che a tutti si concede»: BONANNO, *op. cit.* (n. 47), p. 78 y n. 45.

49. *Vid.* VERDENIUS, Leiden 1987 *ad loc.*

50. Contra lo que pudiera parecer, el uso de *τέκτων* para designar al compositor o autor poético es inusual: Píndaro lo utiliza en otra ocasión (*Pyth.* III 113) para referirse a los poetas como «hábil constructores que armonizan palabras», y según un comentario papiráceo a la vida de Alcmán (T 8 CAMPBELL) formaba parte también, junto a *sophós*, de un verso de Alcmán sobre un rival «constructor de hábiles partenios». La sólida construcción de palabras que caracteriza a los grandes maestros alcanza también a la representación cómica de Esquilo, que asimismo goza de una fuente de palabras (*Ranas* 1003-4).

51. *Ol.* XI 4; *Pyth.* III 64 etc. Cf. J.B. BURY, *Pindar, Nemean Odes*, Amsterdam 1965, *ad loc.* En *Ol.* IX 26 *παλάμη* se dice de la habilidad poética.

τέκτων. De otra parte la *Nemea* III presenta la curiosa escena de unos muchachos esperando junto a las aguas del Asopo la voz de la Musa: asociación de río y poesía que coincide (¿por azar?) con el elogio de Aristófanes a Cratino.

Son éstos, me parece, indicios suficientes de que Cratino alude a Píndaro y a un determinado arte poético, capaz de inventar un *tropo* nuevo (*Ol.* III), capaz de articular las voces del río y de la musa en la construcción de ... *comos* (*Nem.* III). Esta lectura, en clave de parodia poética, mantiene todavía interrogantes: ¿Por qué es dorio (el modo, tono, armonía, etc.)? ¿Y por qué «metro de higo»? En definitiva, ¿hay en δωρο- ο συχο- referencias más precisas al arte de los «antiguos poetas»?

Es posible. Como habíamos dicho, antes de Píndaro, Terpandro fue el inventor y organizador del sistema musical dorio, el que proporcionó las *normas* poéticas a Esparta<sup>52</sup>. Ya habíamos mencionado, también, que se atribuía a su música la capacidad de apaciguar los conflictos, porque había solucionado con ella la *stasis* de los laconios, tema a que aludiría el v. 527. Y fue precisamente un *higo* lo que causó su muerte, un higo que alguien había disparado a su boca cuando estaba cantando, en Laconia<sup>53</sup>. Ahora bien, en la historia mítica literaria, los higos ocupan una curiosa posición de salida: habían sido el premio del primer concurso de comedias, realizado tras su invención por Susarión, el catalizador de los llamados «elementos dorios» de la comedia<sup>54</sup>. Según el anónimo tratado *Sobre la Comedia*<sup>55</sup>, Susarión y sus contemporáneos representaban a sus personajes de forma desordenada y sin otra finalidad que la risa, y fue Cratino el primero que impuso un orden en el argumento, aumentó los personajes a tres, y «añadió lo útil a lo gracioso».

Nos encontramos, así, con que los pasajes parodiados de Píndaro inscriben la poesía en el como; por su parte, el «higo dorio» remite —si no voy errada— a Terpandro, Susarión y la comedia doria; ahora bien, los *komoi* y las «farsas dóricas» son las dos prácticas que se consideran originarias de la comedia, género organizado en su forma ática por Cratino. ¿Pretende

52. Las noticias sobre sus innovaciones y su organización de la poesía espartana son unánimes y abundantes: ampliación de la escala doria, aumento de cuerdas en la lira, etc.; inventor de los *escolia*, el *nomos ortio* y otras composiciones citaródicas, etc. *Vid.* ref. en la ed. CAMPBELL.

53. Suda, 3, 315 y *A.P.* IX 488, donde se le designa como Terpes. Dada la singularidad de la anécdota, la identificación no parece dudosa.

54. *Marm. Paroio*, ed. JACOBY p. 13; Una tradición hacía a Susarión megarense con la intención, probablemente, de asociarle así a la llamada «farsa megárica», que, junto con los *deikelistai* espartanos, se consideraba predecesora de la comedia ática (Art. *Poetica*, c.iii), ref. en KAIBEL, *C.G.F.*, XIV-XV, pp. 73-78; sobre los elementos dorios en la comedia ática (e.g., la χορδαξ que danza el salchichero en *Eq.* 697) y la cuestión de los orígenes cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *Ditbyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962, pp. 162-187.

55. Cratino, T 19 K-A; cf. Tzetzes en T 21 a, b K-A.

Aristófanes sintetizar, en estos dos versos, el sistema de alusiones que inscribe a Cratino en el proceso de formación de la comedia?

Recuperemos ahora brevemente el conjunto de voces que nos han parecido perceptibles en el pasaje de *Los caballeros*: Arquíloco, su maestro declarado, y la invectiva fustigadora que le caracteriza entre los poetas de la *archaia*; Terpandro, sus innovaciones musicales, su eficacia contra la *stasis*, su enfrentamiento con el conservadurismo laconio<sup>56</sup>, su muerte, ahogado por un higo<sup>57</sup>; Píndaro, hábil *técnico* de la palabra, capaz de construir innovadores *komoí*; Susarión, al fin, que inventó la comedia dórica, conocida y reformada por Cratino, y bajo cuya influencia los de Icaria organizaron el primer concurso cómico, con «cestos de higos y una medida de vino» como premio. Yambografía, comedia e innovaciones técnicas se descubren, pues, a través de este sistema de alusiones, en el trasfondo de la trayectoria literaria descrita en *Los caballeros*, como referentes de las influencias y la teoría poética que Aristófanes atribuye a Cratino.

## II. *Divagar y morir de sed*

### *La nueva música*

νυνὶ δ' ὑμεῖς αὐτὸν ὀρώωντες παραληροῦντ' οὐκ ἔλεεῖτε,  
ἐκπιπτουσῶν τῶν ἠλέκτρων καὶ τοῦ τόνου οὐκέτ' ἐνόητος  
τῶν θ' ἀρμονιῶν διαχασκουσῶν· ἀλλὰ γέρον ὦν περιέρρει. (531–3)

Si, como pensamos, bajo el tinte obsceno-escológico del género, en los versos anteriores se trataba de la antigua poesía, su estilo, su potencia y su influencia en la vida pública, es de esperar que en esta segunda parte se prolongue el mismo sistema polisémico, y que tras las bromas más o menos tópicas sobre el viejo poeta se perciban, al tiempo, ciertas consideraciones sobre la poesía contemporánea, por oposición a la ya ingeniosamente aludida de antaño.

56. En mi opinión la noticia de la muerte de Cratino, «cuando entraron los laconios» (-desfallecido, pues no resistió ver roto un *pitbos* lleno de vino» Ar. *Pac.* 700-703 ) no hace referencia a un suceso histórico (no hubo una invasión laconia por esas fechas) sino literario, que se presenta funcionalmente equivalente a la ruptura del *pitbos* que contiene el vino (fuente dionisiaca de inspiración poética); el enfrentamiento con los inmovilistas espartanos, quienes «le quitaron la lira y la dejaron colgada, porque había añadido una cuerda para conseguir más variedad de sonido» (Plut. *Inst. Lac.* 17, T 17 CAMPBELL) puede subyacer también a la muerte de Terpandro, que ocurrió a «su regreso a Lacedemonia» (T 10 CAMPBELL).

57. Cualquiera que sea el sentido que otorgan a este elemento los iniciadores de la anécdota (una obscenidad, tal vez en relación a la comedia, próxima quizás del *συκοτραγῆδης* yámbico, o alusiva del originario y legendario Susarión), el esquema en sí de la muerte es análogo al de la muerte de Sófocles, atragantado con un grano de uva ; cf. N. PALOMAR, art. cit. (n. 28), p. 89.



Pero esas esperadas referencias están lejos de ser evidentes y no nos quedan restos del diálogo intertextual que, muy probablemente, escondían también los vv. 532-3:

«Caídas las clavijas y sin tono,  
las armonías abiertas».

Los genitivos son absolutos, abriéndose así a la libre asociación (¿de quién, de qué se han caído las clavijas?). La superposición de la persona (Cratino) y la cosa (lira) se advierte sin problemas. Por su parte, el uso obsceno de ἐκπίπτω en comedia<sup>58</sup> nos abre una lectura en una usual clave cómica. Se adivina fácilmente el primer nivel de equívocos: Cratino es un viejo y está desentonado, en su cuerpo<sup>59</sup>... y su lira; se superponen, pues, tono musical y sexual.

Caída, desaparición, relajación del tono y la armonía: el enunciado se trasladada al nivel acústico, pues Aristófanes construye estos dos versos (531-2) con marcadas aliteraciones y homoióptota que culminan en el fácil patetismo de γέρων ὄν buscando, probablemente, ridiculizar el estilo musical que imita. Todo hace suponer que se alude aquí a la «nueva música», que al decir de Ferécates (fr. 155 K-A), no procedía linealmente, como antes, sino por «giros y retorcimientos» (=περιέρρηι); había multiplicado sus cuerdas, y por tanto los tonos y armonías, lo que la hacía, además, χαλαρωτέρα (=διαχάσκω) más flexible, abierta, decadente<sup>60</sup>; así Melanípides

χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα (v. 5)

y Frínico

κάμπτων με καὶ στρέφων ὄλην διεφθόρει  
ἐν ἑπτὰ χορδαῖς δώδεχ' ἀρμονίας ἔχων (vv. 9-10).

La enumeración de innovaciones musicales presentada por Ferécates concuerda, sintéticamente, con el estado que Aristófanes achaca al actual Cra-

58. HENDERSON, *op. cit.* (n. 17), p. 141.

59. El escoliasta introduce otra referencia: ἤλεκτρον, τόνος y ἀρμονία designarían las clavijas, tensores y trama del somier de la cama. Son hapax lingüísticos el uso femenino de ἤλεκτρον (¿en juego con -λέκτρον?) y el término διαχάσκω, de cuyo tema, χάσκω, hay en cambio numerosos testimonios cómicos en sentido obsceno (HENDERSON, *op. cit.* (n. 17), pp. 209-11). Se puede conjeturar una oposición entre el δια... ἔρρηι del v. 527 (y la imagen de potencia erótica que conlleva) y el δια-χάσκω, que sugiere pasividad homosexual. NEIL, *ad v.* 533, observa la rareza del uso fem. de ἤλεκτρον («does it occur elsewhere?») y la no menos «unnatural and pointless» explicación del escolio.

60. Cf. Platón, *Rep.* 398e χαλαρά λυδιστί, etc; A. BARKER, *Greek Musical Writings I* 1984, pp. 236-7; M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, pp. 93-4.

tino, desentonado y abierto. Pero la ratificación de que éste aceptaba complacido esta imagen de su «vejez», o, más bien, de que se hace cómplice de ella, es el ingenioso δωδεκάκρουνον con que, en el fr. 198 K-A, v. 1 de *La botella*, humorísticamente respondía a la imagen de su torrencialidad con la de un cataclismo de versos. *Doce* fuentes me parece del todo pertinente a esta compartida broma sobre la nueva música, dado que la cuestión del número de cuerdas era objeto constante de discusión entre conservadores e innovadores, y es evidente, a partir del fragmento de Ferécates, que ese número se había —quizás cómicamente— ampliado a *doce*<sup>61</sup>: Melanípides (v. 5), Frínico (v. 16) y finalmente Timoteo (que afirma haber llegado a *once* en sus *Persas*), en palabras de la misma *Música*, «me desató y me deshizo con sus *doce* cuerdas» (v. 25). Dado este clima general sobre la nueva música y la ampliación de la escala, las palabras de Cratino (198 K-A)

«*Doce* fuentes, la boca;  
un lliso en la garganta ... »

resultan pertinentes a las alusiones de Aristófanes sobre su nuevo estilo musical «dilatado», sin un tono establecido, y que ya no avanza uniforme (como en los primeros versos διὰ ... ἔρρει), sino retorcido (περι-έρρει); ya no agresivo (παρασύρων) sino errático (παραληροῦντα); no eficaz (στάσεως), sino inofensivo (como Conás).

#### *Sócrates, Conás y el hombre de Delfos*

ὥσπερ Κορνᾶς, στέφανον μὲν ἔχων αὖτον δίψημι δ' ἀπολωλώς (v. 534)

Aristófanes sugiere como imagen del actual Cratino un símil, Conás, cuyo nombre deja una extraña estela que llega a Platón a través de una figura connotada, más tópica que histórica.

Su mención más antigua está en el propio Cratino, lo que una vez más señala este pasaje de *Los caballeros* como una cámara de ecos del poeta descrito. Y es interesante, también, que ambos lo utilicen en la forma diminutiva de Κόννος con que le conocen Platón y la tradición paremiográfica. La forma Κορνᾶς probablemente sigue los procedimientos de deformación de nombres propios de la tradición yámbica, como el Doró del v. 529<sup>62</sup>. Por otra parte, las noticias sobre el personaje, como veremos, son bastante dispares, pero mantienen en común un núcleo —«músico pobre»— que bien

61. Como «a docenas», opina WEST *ibid.*, p. 357. En *Ranas* 1327 ss. Esquilo llama a Eurípides τὸ δωδεκαμήχανον μελοποιόν; *alia*, en Ferécates fr. 155 K-A, n. a v.16.

62. Se ha aceptado generalmente la identidad de *Konnos* y *Konnás*, con algunas reservas: cf. K-A, n. al fr. 349; sobre la formación del nombre cf. NEIL *ad Eq.* 534.

podría pertenecer al de una figura de repertorio o personaje representativo<sup>63</sup>. Apoya esta hipótesis otra práctica cómica de tradición yámbica, que consiste en la creación de nombres parlantes<sup>64</sup>, como parece serlo el de Conno<sup>65</sup>. En todo caso, el conjunto de las fuentes que llevan a la caracterización de esta figura no sigue una tradición lineal, sino que presenta un mosaico de variantes que en algún momento debieron ser unificadas por los escoliastas.

La aparición más antigua del personaje está en el fr. 349 K-A de Cratino:

ἔσθιε καὶ σῆι γαστρὶ δίδου χάριν, ὄφρα σε λιμὸς  
ἐχθαίρηι, Κορνᾶς δὲ πολυστέφανός σε φιλήσῃ.

Versos que parodian los de Hes. *Op.* 299:

ἐργάζεο Πέρση, δῖον γένος, ὄφρα σε λιμὸς  
ἐχθαίρηι, φιλέηι δέ σ' εὐστέφανος Δημήτηρ.

El cómico ha procedido, pues, por sustitución de *trabaja* por *come*, *Deméter* por *Connás*; una sustitución violenta, conducida por el «hambre» — que, como veremos, se asociaba proverbialmente a este personaje— y por la analogía entre el epíteto εὐστέφανος de la diosa y otro rasgo proverbial de Connás: sus muchas coronas.

Hambre y coronas se asocian en un fragmento de Eupolis (77 K-A), sin mención explícita del sujeto; «Estando en ayunas, y sin haber tragado nada, pero con una corona». Sabemos también que dos comedias, de Frínico y de Amipsias, tenían por título Κόννος. La obra de Amipsias había ganado el segundo premio, tras *La botella* de Cratino, el 423, un año después de *Los caballeros*, lo que evidencia un *alza* de esta figura en ese momento, quizás por referencia a un contemporáneo que pudiera ser el mismo Sócrates (quien, por cierto, protagonizaba *Nubes* ese mismo año). Es lo que

63. Según formulación de L. GIL, *op. cit.* (n. 9), p. 48, quien observa la presencia de tipos cómicos secundarios procedentes de las profesiones, y sugiere su origen en el teatro siciliano.

64. Invento o deformación de nombres por paretimología, ligados, por demás, a la creación de personajes tipo: M.G. BONANNO, *op. cit.* (n. 47), pp. 73 ss; E. DEGANI, «Giambo e commedia» en E. CORSINI (ed.), *op. cit.* (n. 29), pp. 170-1; Entre los personajes del repertorio yámbico es común el auleta, como Miclo, en Arch. fr. 270 W; los célebres Códalo y Cicón en Hiponacte, fr. 118 W; cf. E. SUÁREZ, art. cit. (n. 47), p. 133.

65. «Colifichet» traduce P. LORAU, en N. LORAU et C. MIRALLES (edd.), *op. cit.* (n. 10), p. 245. No me parece imposible que la paretimología lo asociara con κοινέω, un verbo testimoniado en las *Suplicantes* de Esquilo como «conocer» (vv. 117,164, 174; Hsch. s. v.). En todo caso, a) Platón y la comedia antigua lo asocian con Sócrates; b) da título a una obra con un coro de sofistas; c) es proverbialmente el mejor de los músicos y el más pobre (Hsch. s. v.; esc. a *Eq.* 534 etc; ref. en K-A, n. fr. 349). Aristófanes (*Vesp.* 675) utiliza este nombre en otra expresión para indicar algo sin ningún valor (Hesch., s. v.) cuando hace quejarse a Filocleón de que «le toman por el voto de Conno».

puede deducirse de los escasos restos de la comedia de Amipsias<sup>66</sup>: la noticia, transmitida por Ateneo (V 218c) de que «no incluye a Protágoras entre los sabios del coro», implica que dicho coro estaba compuesto por figuras individuales y conocidas de sofistas; el fr. 9 K-A introduce un Sócrates que es «el mejor para pocos, el más tonto para muchos» ... sin manto, sin zapatos, ... y que, «aún estando hambriento, nunca fue capaz de adular». Retrato de un Sócrates indigente y excelente que coincide en su fundamento con el del proverbial Connás.

Este fragmento de Amipsias confiere nuevo interés a las noticias de Platón sobre Conno, al que se refiere tres veces como maestro de música de Sócrates. En *Eutidemo* 272c, 295a, Sócrates se autorepresenta como un viejo estudiante de música, objeto de burla de sus jóvenes condiscípulos y de la irritación del maestro, que se impacienta con su torpeza; por su culpa, dice, los alumnos llaman a Conno «maestro de viejos». En *Menexeno* 235e, Sócrates afirma que, como Pericles, tiene por maestra de oratoria a Aspasia<sup>67</sup>, y de música a Conno, el hijo de Metrobio<sup>68</sup>. El sarcasmo latente en ambos pasajes induce a no admitir literalmente estas anécdotas; sobre todo considerando que tanto el maestro como la maestra fueron repetidamente llevados a escena a partir de Cratino. Sin poder entrar ahora en ello, una influencia de la comedia en estos pasajes de Platón me parece tan segura como digna de estudio<sup>69</sup>.

La expresión en que lo inserta Aristófanes en *Los caballeros*, sin embargo, procede de un proverbio en el que se ha sustituido «el hombre de Delfos» por Connás y que, con pequeñas variantes, en diversas fuentes<sup>70</sup>, dice:

Δελφὸς ἀνὴρ στέφανον μὲν ἔχων, δίψῃ δ' ἀπολωλώς.

glosándose como el sacerdocio que proporciona a un hombre honoríficas coronas, pero agota sus recursos.

Por lo que hemos visto, lo único inalterado del personaje son las coronas, sin evidencia de que, en su origen, el delfio laureado y sediento se identificara con el poeta laureado y hambriento. Aristófanes introduce el adjetivo

66. Cf. NORWOOD, *op. cit.* (n. 4), pp. 24-25.

67. En *Quírones*, fr. 259 K-A, Cratino representa, en los términos más crudos, a Aspasia como Hera, esposa de Zeus-Pericles, hijo de Cronos y Stasis (fr. 258).

68. Metrobio es citado por Cratino en el fr. 1 (de los *Arquílocos*) lamentando la muerte de su amigo Cimón (ocurrida en 449), que era, según Eupolis (221 K-A) φιλοπότης y ἀμελής. Son personajes del círculo de amigos.

69. Ya L. MERIDIER (*Platon*, t. V, París 1964) en su *Notice* p. 78, al recopilar las fuentes sobre la supuesta docencia de Aspasia y Conno, sugiere una influencia de la comedia: «L'hypothèse prendrait de la vraisemblance, si Connos, que Socrate désigne comme son maître de cithare, devait être identifié avec le musicien Connas, tourné en dérision par les comiques».

70. Suda, s. *v.*; Macario, s. *v.*, y otras ref. en *C.P.G.* III, 24, ed. LEUTSCH y SCHNEIDWIN, Hildesheim 1965.

*secas* (como la inspiración) y probablemente fue Cratino quien añadió el nombre de Connás al topos del poeta. Por tanto la fusión «Connás, con corona ... *seca*, muerto de *sed*» pertenece a Aristófanes, que ha jugado así sobre la cita de Cratino y sobre el dicho popular delfio, mediante el procedimiento, tan atestiguado en comedia, de cambiar parte de la cita en la parodia<sup>71</sup>. Así el *hambriento* Connás muere... *de sed*, con un *aprosdóketon* que tiene su estricto paralelo en el verso siguiente, cuando se afirma que Cratino debería *beber* (por *comer*<sup>72</sup>) en el pritaneo. Además, su estado actual, de sed, coincide con la sequedad de su corona; por tanto, en términos literarios, la falta de inspiración con una voz seca, rota<sup>73</sup>; y es precisamente en razón de sus anteriores victorias poéticas que él debería beber en el pritaneo: en positivo o negativo, la lógica del poeta οἴνοπότης se dibuja sin fisuras: ya sabemos cómo responde el viejo poeta a su amigo en *La botella*.

#### *El poeta, la polis, el teatro, el dios*

Los dos últimos versos presentan esta reflexión:

ὄν χρῆν διὰ τὰς προτέρας νίκας πίνειν ἐν τῷ πρυτανείῳ,  
καὶ μὴ ληρεῖν, ἀλλὰ θεᾶσθαι λιπαρὸν παρὰ τῷ Διονύσῳ<sup>74</sup>. (535-6)

Λιπαρὸν es el término que contrasta con Connás, su corona y su sed, espejo del actual Cratino; y quizás no es casualidad que éste lo utilizara en el fr. 1 de sus *Archilochoi* para describir la «opulenta vejez<sup>75</sup>» que espera, junto al φίλοινος Cimón, a Metrobio, padre de Conno. Aquí, la merecida prosperidad y honor que Aristófanes reclama para el viejo poeta, culmina bruscamente en la compañía de Dioniso. Una compañía no extravagante, si se tiene en cuenta, por ejemplo, que el poeta y el dios se confunden en *Ranas* por medio del epíteto ταυροφάγος, en un marco que une, inequívocamente, ritual y comedia<sup>76</sup>. También aquí, en estos dos versos de *Los*

71. Para un estudio de éste, y otros, mecanismos de comicidad, cf. L. GIL, *op. cit.* (n. 9), pp. 6-7 «El *aprosdóketon* se produce especialmente en las parodias de sentencias, cuando a un dicho conocido se le da un giro inesperado».

72. El honor residía en *comer* en el pritaneo, costumbre que se creía instituida por Solón (Ath. IV 137e). Con este giro, Aristófanes subraya el prototípico utilismo (e inspiración) de su colega.

73. Cf. LIDDELL-SCOTT, s. v. αὔρος.

74. Τῷ Διονύσῳ es la lección de los Mss. Algunos editores han corregido el último en genitivo, sin aducir elipsis análogas, suponiendo que se alude al asiento reservado *al* sacerdote de Dioniso en el teatro, como el que habíamos mencionado a propósito de Euidas y *technitai*.

75. En este sentido, paradigmático de una vejez próspera y amable, en *Od.* XI 134, XXIII 283; cf. G. BONA, art. cit. (n. 29), pp. 200-201.

76. Vv. 356-7; cf. M. CLAVO, art. cit. (n. 27), p. 174.

*caballeros*, fiestas del dios (su presencia actual), instituciones políticas (prítaneo) y representación teatral (en sus dos perspectivas, de autor y espectador: ληρεῖν y θεᾶσθαι) se condensan para definir al tiempo el marco en que se produce la comedia y su razón de ser. En el conjunto de la parábasis esta síntesis final adquiere relevancia por referencia a las cualidades de los otros dos poetas, Magnes y Crates, con que Aristófanes completa su espectro del estado de la comedia. Respecto de ellos —y de acuerdo, de hecho, con el resto de la tradición— Cratino resulta caracterizado como el más político y el más dionisiaco; por eso también, al fin, el género manda y la solemnidad (en lo que concierne a la política, al teatro, al dios) se desdeña con un guiño malicioso a través de la fuerza alusiva de la partícula παρά, de forma que quien παρασύρων, παραληροῦντ' ... παρά τῷ Διονύσῳι.

Nos encontramos, en fin, ante el pasaje de un dramaturgo que construye la semblanza de otro a base de elementos tomados de sus propias obras; elementos que, a su vez, remiten a obras de poetas anteriores o aluden a contemporáneos, creando una cámara de ecos que sin duda, en buena parte, se nos pierden. Una semblanza, por tanto, no biográfica, no histórica, sino literaria; o, si se quiere, una *biografía* cómica, donde la *representación* de Cratino metaforiza las características de su arte.