

## **El *nómos* transgredido**

Afectaciones poéticas de la normatividad  
en el mundo griego antiguo

Emiliano J. Buis, Elsa Rodríguez Cidre, Alicia M. Atienza  
(editores)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

---

## FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

<b>Decana</b> Graciela Morgade	<b>Secretaría de Investigación</b> Cecilia Pérez de Micou	<b>Consejo Editor</b> Virginia Manzano Flora Hilert Marcelo Topuzian
<b>Vicedecano</b> Américo Cristófalo	<b>Secretario de Posgrado</b> Alberto Damiani	María Marta García Negroni Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas
<b>Secretario General</b> Jorge Gugliotta	<b>Subsecretaria de Bibliotecas</b> María Rosa Mostaccio	Hernán Inverso Raúl Illescas Matías Verdecchia
<b>Secretaría Académica</b> Sofía Thisted	<b>Subsecretario de Transferencia y Desarrollo</b> Alejandro Valitutti	Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafoni
<b>Secretaría de Hacienda y Administración</b> Marcela Lamelza	<b>Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales</b> Silvana Campanini	Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo
<b>Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil</b> Ivanna Petz	<b>Subsecretario de Publicaciones</b> Matías Cordo	Ayelén Suárez <b>Directora de imprenta</b> Rosa Gómez

---

### **Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras** **Colección Saberes**

Coordinación editorial: Martín Gonzalo Gómez  
Maquetación: María de las Mercedes Dominguez Valle

Imagen de tapa: fragmento de relieve ático que registra una alianza entre Atenas y póleis del Peloponeso (362 a. C.), con la representación de Zeus, Atenea y una tercera diosa que quizás personificaba las ciudades-Estado contratantes. Museo Nacional de Atenas 1481 (Foto: Emiliano J. Buis, enero de 2014).

ISBN 978-987-4019-28-8  
© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2016

Subsecretaría de Publicaciones  
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina  
Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar  
www.filo.uba.ar

*El nómos transgredido /*

Alicia Atienza ... [et al.] ; prólogo de Elsa Rodríguez Cidre ; Emiliano Jerónimo Buis ;  
Alicia Atienza. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad  
de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.

452 p. ; 14 x 20 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4019-28-8

1. Estudios Literarios. 2. Literatura Griega Clásica. I. Atienza, Alicia II. Rodríguez  
Cidre, Elsa, prolog. III. Buis, Emiliano Jerónimo, prolog. IV. Atienza, Alicia, prolog.  
CDD 807

# Índice

<b>Prefacio</b>	11
<i>Emiliano J. Buis, Elsa Rodríguez Cidre, Alicia M. Atienza</i>	
<b>Capítulo 1</b>	
Formas de <i>philótes</i> en tiempos de sometimiento: narrativa y normatividad en algunos pasajes de la <i>Odisea</i>	25
<i>Alicia María Atienza</i>	
<b>Capítulo 2</b>	
Normatividad, justicia y saber en <i>Teogonía</i> .	
Las claves del poder en el relato hesiódico	53
<i>María Cecilia Colombani</i>	
<b>Capítulo 3</b>	
<i>Persas</i> : la historia y la instauración de la norma dramática	85
<i>Patricia Liria D'Andrea</i>	
<b>Capítulo 4</b>	
Tragedia, fronteras y alteridad: usos normativos a propósito de la feminidad y la monstruosidad en <i>Edipo Rey</i>	117
<i>Katia Obrist</i>	

## Capítulo 5

La autoridad del derecho y la (des)obediencia  
al *nómos* en *Edipo en Colono* de Sófocles 143  
*Eduardo Esteban Magoja*

## Capítulo 6

Normas e innovaciones trágicas a la luz de la política  
exterior ateniense: una lectura de *Tereo* de Sófocles 183  
*Victoria Maresca*

## Capítulo 7

Acerca de lo monstruoso y lo bello: normatividad  
y ambigüedad en *Helena* de Eurípides 215  
*Elsa Rodríguez Cidre*

## Capítulo 8

El *nómos* discursivo en los diálogos de Medea y Jasón. 245  
Género, poder y rupturas normativas del *lógos* en Eurípides  
*María Belén Landa*

## Capítulo 9

Un análisis "normativo" de los éxodos de *Heracles* y *Bacantes* 277  
*Cecilia J. Perczyk*

## Capítulo 10

Entre la *bía* y el *nómos*: problemáticas en torno al carácter normativo  
de la *peithó* en *Lisístrata* de Aristófanes 307  
*Caterina Stripeikis*

## Capítulo 11

El arte de *Dysnomía*: anomalías poéticas, transgresiones jurídicas  
y (pre)juicios sexuales en la comedia política ateniense 341  
*Emiliano J. Buis*

<b>Capítulo 12</b>	
Los rituales de la boda: tradiciones, prácticas, normas.	383
El testimonio de las pinturas en la cerámica	
<i>Cora Dukelsky</i>	
<b>Capítulo 13</b>	
Las normas sociales y el vínculo de <i>syngéneia</i> :	
la legitimación de Alejandría en <i>Argonáuticas</i>	415
<i>Luciana Gallegos</i>	
<b>Los autores</b>	445

## Capítulo 11

# El arte de *Dysnomía*: anomalías poéticas, transgresiones jurídicas y (pre)juicios sexuales en la comedia política ateniense<sup>1</sup>

Emiliano J. Buis

ταῦτα διδάξαι θυμὸς Ἀθηναίους με κελεύει,  
ὥς κακὰ πλεῖστα πόλει δυσνομία παρέχει,  
εὐνομία δ' εὐκοσμία καὶ ἄρτια πάντ' ἀποφαίνει,  
καὶ θαμὰ τοῖς ἀδίκους ἀμφιτίθησι πέδας·  
τραχέα λειαίνει, παύει κόρον, ὕβριν ἄμαυροῖ,  
αὐαίνει δ' ἄτης ἀνθεα φύομενα,  
εὐθύνει δὲ δίκας σκολιάς ὑπερήφανά τ' ἔργα  
πραῦνει, παύει δ' ἔργα διχοστασίης,  
παύει δ' ἀργαλέης ἔριδος χόλον, ἔστι δ' ὑπ' αὐτῆς  
πάντα κατ' ἀνθρώπους ἄρτια καὶ πινυτά.

Esto es lo que mi espíritu me ordena enseñar a los atenienses, que la *dysnomía* proporciona incontables males a la ciudad, mientras que la *eunomía* revela todas las cosas ordenadas y adecuadas y a menudo apresa a los injustos con cepos. Suaviza asperezas, hace cesar el exceso y debilita la desmesura y seca los brotes de la ruina, endereza sentencias torcidas, domestica los actos soberbios, detiene los actos de discordia y la ira de la funesta disputa. Bajo ella todas las cosas entre los hombres son equilibradas y racionales.

Solón, fr. 4, vv. 31-40

1 Se presentaron versiones previas de diferentes secciones de este capítulo en las XV Jornadas de Estudios Clásicos “*Res Publica*: Sociedad, gobierno y bien común” (organizadas por el Instituto de Estudios Grecolatinos “Prof. F. Nóvoa”, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, 23 y 24 de junio de 2011) y en las IV Jornadas de Historia de las Mujeres y Problemáticas de Género “Capítulo cuarto: La experiencia de la locura en el mito. Manía, filicidio, matricidio,

A lo largo del tiempo, toda sociedad ha estructurado su sistema de valores en diferentes ejes simbólicos que distingan lo permitido de lo que no lo está. En este marco axiológico de aceptación y rechazo, las comunidades humanas organizadas instalan un orden normativo que impone las conductas respaldadas por el cuerpo colectivo y que, al mismo tiempo, sanciona los comportamientos que se apartan de ese ideal. La *pólis* griega, en tanto estructura estatal sustentada en valores socialmente acordados, no ha sido ajena a estas consideraciones y el complejo valor de *nómos* (que abarca al mismo tiempo la ley positiva y la costumbre) parece responder muy bien a esa inscripción normativa capaz de mantener la integridad del *kósmos* cívico.

La normatividad, en este sentido, representa un concepto adecuado para examinar los entramados regulatorios constitutivos de lo privado y lo público, en tanto sirve para expresar una construcción fijada en la antinomia que opone lo legítimo a lo ilegítimo.<sup>2</sup> Se alza así como una noción superadora de la dimensión tradicional del derecho, que se limitaba en cambio a zanjar las dimensiones de lo lícito y lo ilícito, lo legal y lo ilegal, sin dejar espacio a las aceptaciones o constricciones extrajurídicas. Desde un relevamiento de aquellos principios, reglas u ordenamientos que dan sustento y orden a la vida en comunidad, lo “norma-

---

conflictividad familiar, amor, odio y crímenes” (organizadas por la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón, 10 y 11 de octubre de 2013). El texto final fue revisado como parte de las actividades desarrolladas en el marco de un intercambio PROMAI de docencia e investigación en la Universidad de Málaga (febrero de 2016).

- 2 El concepto debe extrapolarse desde los estudios de la antropología social o la filosofía jurídica; *cfr.* Stocker (1990), Brandom (1994), Korsgaard (1996), Esfeld (2001), Steup (2001), Cuneo (2007), *inter alios multos*. Para un relevamiento de los orígenes de los estudios sobre “normatividad” desde la psicología y su expansión transdisciplinaria, así como de las ventajas de su utilización como instrumento metodológico para entender las numerosas capas sociales de lo normal/anormal, *cfr.* Ernst (2006: 1-25).

tivo” abriría entonces el sendero hacia la identificación de los patrones de actuación, de creencias y de conductas codificadas, acordados por un determinado grupo humano en ciertas circunstancias específicas de tiempo y espacio;<sup>3</sup> ello permite apreciar regularidades y transgresiones, conductas esperables y acciones consideradas fuera del campo de lo “normal”, estableciendo eficaces mecanismos de control de naturaleza extra-legal.<sup>4</sup>

Sobre la base de este marco teórico, que ha cobrado interesantes impulsos en los últimos años y que ha producido no pocos impactos en los estudios clásicos,<sup>5</sup> este capítulo se propone estudiar los modos en que la comedia antigua –género clave para comprender el fenómeno político ateniense de fines del siglo V a. C.– subvierte los múltiples órdenes normativos socialmente acordados desde una variedad de perspectivas y en distintos niveles. En un cruce entre lo privado y lo comunitario, las obras cómicas emplean el discurso de lo doméstico y las relaciones de género a los efectos de entablar analogías con el plano político o con otros ámbitos de sociabilidad pública. Desde esta visión, no sorprende advertir que – en tiempos de sofistas– Aristófanes y sus contendientes recurren a los vínculos entre hombres y mujeres para elaborar interesantes planteos en los que trastocan, invierten y ponen en crisis los valores propios del *dêmos*

---

3 Al analizar los cambios en los rituales funerarios durante la Antigüedad griega, Frisone (2011: 179-201) concibe estos “codified behaviours” como marcas constitutivas de las normas religiosas que la comunidad negocia y acuerda.

4 Un detallado estudio de estas “extra-statutory norms” y su valor regulatorio puede hallarse en Ellickson (1991).

5 Darbo-Peschanski (2010) elabora interesantes bases conceptuales que justifican la aplicación de la dimensión “normativa” al caso de la Antigüedad grecorromana. Retoma, en este sentido, las apreciaciones ya propuestas por Meyer (2004). Nos hemos ocupado de exponer la importancia de la normatividad para comprender las regulaciones formales e informales del mundo griego en Buis (2015: 68-69).

ateniense, aprovechándose del relativismo convencional que los caracteriza.

Hemos advertido ya en trabajos previos que, con mayor o menor grado de intensidad, el sustrato legal de la Atenas clásica resulta apropiado, adaptado, sometido a crítica y subvertido sobre el escenario cómico en la totalidad del *corpus* aristofánico, desde *Comensales* hasta *Riqueza*.<sup>6</sup> El profundo conocimiento con que contaba el auditorio justificaba, pues, este permanente recurso a los referentes judiciales y forenses como objeto de burla y como material humorístico. Las alusiones a las normas de derecho hallan un nuevo campo de interés si son colocadas en el contexto más abarcativo de las normas sociales, que complementan el plano jurídico incluyendo los patrones informales de conducta que la sociedad ateniense instauraba como deseables.<sup>7</sup> Sobre esa base, resulta conveniente examinar desde lo normativo las complejidades de la “justicia cómica”, en la medida en que la imagen del plano jurídico en muchas ocasiones ha de entremezclarse con el propio fenómeno artístico y con los dispositivos de disrupción que impregnan, sobre el escenario, todo reflejo dramático del universo extrateatral.<sup>8</sup>

---

6 La copiosa presencia de alusiones jurídicas en las obras de Aristófanes, que se hace notoria en múltiples niveles, es indicio de las complejas vinculaciones que entabla el género cómico con el universo del derecho a fines del siglo V y comienzos del IV a. C. En este sentido, ver nuestro trabajo en Buis (2014).

7 En muchos casos, estas reglas informales eran precisamente consagradas por el sistema judicial formal, en la medida en que los tribunales recurrían a la preservación de estas normas sociales e imponían los mecanismos necesarios para su cumplimiento (cfr. Lanni, 2009: 692). En un sentido similar se expresan Karayiannis y Hatzis (2012: 622-623): “This entire system however, was based on social norms such as reciprocity, the value of reputation and the wide acceptance of business ethics. Conformity to social norms as well as ‘moral’ behavior was fostered by social-sanction mechanisms (such as stigma) and moral education. These mechanisms can be seen as complements of the formal legal rules since they offered the essential informal institutional backdrop for the smooth enforcement of these rules”.

8 Según Fernández (2013: 36), la sátira aristofánica ofrece “un interesante muestreo de conductas transgresoras, de lo que la comedia como género considera una desviación de la norma –en coin-

En el marco de una propuesta que procura extender estas consideraciones a los llamados “rivales” de Aristófanes,<sup>9</sup> nos ocuparemos aquí de recuperar las particularidades de la representación de una (anti-)normativa cómica en comediógrafos menos conocidos –porque sus textos no se han transmitido de manera completa– a los efectos de sugerir una interpretación del género en clave de afectación de las normas (*dysnomía*) desde miradas más globales y menos “aristofanocéntricas”. Así, se procurará estudiar las múltiples capas conceptuales del *nómos* en ciertos pasajes de Ferécates y de Cratino, en los que confluyen las anormalidades artísticas, eróticas y legales. Importará advertir cómo, en el caso de ambos autores, la comedia deja espacio a la consagración de complejas alteraciones de la normatividad en tres planos diferentes pero cuyas vinculaciones se explotan: el jurídico, el amatorio y el poético.

## La música ultrajada: *Quirón* de Ferécates

En los veintiocho versos del fragmento más extenso de los conservados del comediógrafo Ferécates –nos referimos al fr. 155 K.-A., correspondiente a su comedia *Quirón*–<sup>10</sup> hallamos un ejemplo, único por su comicidad, de gran interés para los estudios sobre la música griega arcaica (Pianko,

---

cidencia, o no, con la norma jurídica de la *pólis*–, en un rango que va desde la estigmatización a causa de una particular –“anormal”– apariencia física o hábitos extravagantes, hasta cargos que recibían efectivamente una condena jurídica”.

9 Tomamos la expresión “rivales de Aristófanes” de trabajos como los de Handley (1982), Heath (1990) o Harvey y Wilkins (2000), *inter multa alia*.

10 Transmitido en Pseudo-Plutarco, *Moralía* (Sobre la música) 1141c-1142c; *cfr.* Storey (2011: 498-501). Acerca de la obra, puede consultarse Süß (1967: 26-31). Se conocen de Ferécates fragmentos de unas 17 o 18 obras, y contamos con 19 títulos.

1963: 56-62).<sup>11</sup> La importancia temática del pasaje se debe a que en él se identifica con claridad un diálogo entre dos personajes femeninos abstractos, *Mousiké* y *Dikaíosýne*, capaces de poner en juego mediante la alegoría el plano de la *tékhnē* musical y el de la justicia. Desde los propios nombres de las dos mujeres que hablan se reconoce una lógica de la personificación que, como sabemos, en muchos casos se produce en la comedia mediante abstracciones de conceptos sexualmente condicionados. Se trata de un dispositivo literario que reposa en un espíritu de época: recordemos que Ferécrates debió haber sido contemporáneo a Aristófanes,<sup>12</sup> en cuyas obras ya era frecuente la presencia de roles femeninos que corporizan nociones abstractas, tales como *Diállagē* (Reconciliación) en *Lisístrata* o *Eiréne* en *Paz*.<sup>13</sup>

En palabras de Ferécrates, sin embargo, la Música no es un personaje mudo sino que, de modo expreso, se queja en primera persona de cómo la tratan los compositores e intérpretes contemporáneos, que la manipulan como a una amante circunstancial.<sup>14</sup> Esta representación de la Música personificada como una prostituta de alto nivel, que toma

---

11 Una interesante aproximación genérica a la música griega antigua y sus tecnicismos es provista por Hagel (2010).

12 Acerca de los pocos datos que podemos inferir de la vida de Ferécrates, *cfr.* Olson (2007: 413-414). Si se sigue la hipótesis de Olson (2010: 49-50) de que Ferécrates murió como víctima de la guerra hacia 410 a. C., es factible admitir que su *floruit* pudo haber coincidido con la actividad dramática de Aristófanes.

13 Hall (2000: 407-418) ha analizado estas figuras metapoéticas en la comedia antigua. Sobre la personificación femenina del arte y de la comedia en estos autores, *cfr.* también Sommerstein (2005). Retomando el análisis literario de las metáforas y alegorías realizado por Newiger (1957) –que sigue siendo el principal estudio sobre el tema– ya Komornicka (1964: 176) había hecho un relevamiento de aquellas personificaciones de nociones abstractas en Aristófanes.

14 Restani (1983). En una sociedad falocéntrica, como es la Atenas descrita por Keuls (1985: 1-2), no sorprende que los compositores/poetas refuercen su masculinidad a partir del control de un objeto artístico/literario feminizado. La comedia antigua, interesantemente, otorga voz a estas “mujeres” que se quejan frente a sus “agentes”.

un *erastés* por vez,<sup>15</sup> no debe sorprender si tenemos en cuenta que Ferécrates ha sido considerado en la tradición de la comedia antigua como el creador de la comedia de cortesanas.<sup>16</sup> Sin embargo, cabe indicar que *Mousiké* se construye desde un lenguaje articulado, en tanto se presenta como una experta en la retórica forense:

ΜΟ. λέξω μὲν οὐκ ἄκουσα, σοί τε γὰρ κλύειν  
ἐμοί τε λέξαι θυμὸς ἡδονὴν ἔχει. νν. 1-2.

Música: Te lo voy a decir con gusto,<sup>17</sup> pues tu corazón obtiene placer al escuchar, y el mío al hablar.<sup>18</sup>

Sus primeras palabras, en las que persuade a su interlocutora (la Justicia) con una *captatio* que las coloca a ambas en un mismo ámbito de interés (el hablar y el escuchar), desencadena un relato construido sobre una suerte de *crecendo* de violencia. En efecto, los distintos compositores –nos enteramos– se han portado mal y sin embargo ella los disculpa de modo escalonado:

ἐμοί γὰρ ἤρξε τῶν κακῶν Μελανιπίδης,  
ἐν τοῖσι πρῶτος ὃς λαβῶν ἀνήκέ με  
χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα.  
ἀλλ' οὖν ὅμως οὗτος μὲν ἦν ἀποχρῶν ἀνήρ  
ἔμοιγε <> πρὸς τὰ νῦν κακά.  
Κινησίας δὲ <μ> ὁ κατάρατος Ἀττικός,  
ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς  
ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως  
τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν,

15 Storey (2014: 109) la describe precisamente como una "high-class *hetaira*".

16 Al respecto, ver Souto Delibes (2002: 173-191) y Sells (2013: 96-97).

17 Se trata de una litote: "no sin quererlo" (Olson, 2007: 183).

18 La edición del texto griego corresponde a Storey (2011: 498-501).

ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ.  
 ἀλλ' οὖν ἀνεκτὸς οὗτος ἦν ὅμως ἔμοί.  
 Φρῦνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλὼν τινα,  
 κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορεν,  
 ἐν ἑπτὰ χορδαῖς δάδεχ' ἀρμονίας ἔχων.  
 ἀλλ' οὖν ἔμοιγε χούτος ἦν ἀποχρῶν ἀνήρ·  
 εἰ γάρ τι καῖξήμαρτεν, αὐθις ἀνέλαβεν. νν. 3-20

El que dio comienzo a mis problemas fue Melanípides, el primero de ellos que me agarró, y me soltó y me hizo más floja por doce cuerdas. Pero de todos modos, fue un hombre decente para mí, comparado con mis males actuales. Cinesias, el maldito ateniese, al poner modulaciones fuera de armonía en sus estrofas, me destruyó tan completamente que en la composición de sus ditirambos, como (reflejado) en un espejo, su diestra parece su zurda. Pero ciertamente él de todos modos fue tolerable para mí. Luego Frinis, al empujar de algún modo un remolino propio, me destruyó toda torciéndome y dándome vueltas con sus doce armonías en siete cuerdas. Pero ciertamente este también estuvo decente conmigo, pues si se equivocó, después lo arregló.

Frente a cada conducta dañosa, ella introduce un elemento adversativo (ἀλλὰ) que relativiza su interpretación de los hechos en los vv. 6, 13 y 17. Melanípides, por ejemplo, músico del que se conservan solamente diez fragmentos, la hizo χαλαρώτεραν, “más floja”, aplicando un adjetivo en grado comparativo que se vincula con un modo musical débil y afeminado.<sup>19</sup> El pasaje de Ferécrates consigue unir de modo

19 Cfr. Pl. *Rep.* 398e; ver asimismo Liddell, Scott y Jones (1996: 1970, s.v. χαλαρός). Este adjetivo claramente está impregnado de un doble sentido, como indica Henderson (1975: 177) al afirmar que se

magistral la imaginería musical y la erótica (*cf.* Csapo y Slater, 1994: 336-338, n° 267), mediante la crítica a un presente en el que no se respetan las normas acordadas: a diferencia de lo que ocurría en otros tiempos, la Música se declara manipulada, golpeada y abusada por quienes la “tocan”.

Se ha señalado al respecto que la emancipación de la Música de sus estructuras y formas constreñidas es asimilada –tratándose de una transgresión del *nómos* esperable– al hecho de soltarse ante las manos del primer amante (Olson, 2007: 183). Así, la Música se ve afectada y sucumbe cuando Melanípides le pone una mano encima. Del mismo modo, ocurre que también Cinesias el ateniense se ocupa de desestabilizarla: al transformar las armonías y desarticularlas (ἐξαρμονίους καμπάς), la Música es objeto de una violencia inusitada que la quiebra.

Recordemos que los griegos distinguían una serie de modos (*nómoi*) o escalas musicales, a los que les adjudicaban ciertas características éticas.<sup>20</sup> La armonía, entendida como orden de tonos (West, 1992: 177-179), constituía una proyección del modo musical en un sistema de escalas más amplio,<sup>21</sup> y en este sentido el apartamiento de los *nómoi* supone un quebrantamiento, una destrucción (ἀπολώλεχ’, 10; διέφθορεν, 15) de las reglas concebidas para el ejercicio rítmico de los sonidos.<sup>22</sup> La música es inexorablemente sometida a una compleja desarticulación en diferentes niveles superpuestos.

---

trata de “a sexual pun on the meaning 'unstrung', used of musical instrument”. Señala, además, que esta connotación obscena se refuerza con el verbo ἀνῆκε del verso anterior. Acerca de la importancia de reconocer un vocabulario erótico en griego antiguo, *cf.* Komornicka (1981: 55-83).

20 Según Cavallero *et al.* (2008: 251, *ad loc.*), se recomendaba que los soldados escucharan el modo dorio, que era recto, fuerte y viril. El modo frigio, en cambio, era emocional, mientras que el lidio era considerado lascivo.

21 Sobre las distintas zonas en las que había “armonías especializadas”, en particular dentro del contexto del ditirambo, ver Griffith (2007: 20).

22 Existía una terminología musical específica en la Atenas clásica, que en este caso se ve subvertida por los dobles sentidos; *cf.* Düring (1945: 176-197).

Tenemos algo más de información sobre Frinis de Mitilene, el tercer intérprete que describe el pasaje de Ferécates. Citaredo de comienzos del siglo V a. C., según los escolios aristofánicos (a R, V y E) ganó el premio en las Panateneas durante el arcontado de Calias (en 456-455 a. C.). De acuerdo con Timoteo (Page, 1962: n° 802.3), se trataba de un *ἰωνοκάμπτας* (un “modulador de versos al estilo jonio”); esta novedad, que implica la generación de un cambio en las normas musicales asentadas, fue una de las particularidades de Frinis. Un pasaje de Pseudo-Plutarco dice que, por ejemplo, fue el primero en usar modulaciones y cambios de ritmo (οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ὅθμοις ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν) (*Moralia* [Sobre la música] 1133b). Con todo, el plano amateur se cruza de nuevo con el léxico de la musicalidad: la cantidad de doce armonías en siete cuerdas apunta, en su exageración, a la promiscuidad, especialmente si tenemos en cuenta que el sustantivo *χορδή* –que podemos traducir por “cuerda”– equivale también a “tripa” o “morcilla”.<sup>23</sup>

El campo semántico de lo torcido es nuevamente relevante, en la medida en que Frinis la hace torcer y le da vueltas: *κάμπτων καὶ στρέφων* (v. 17). El abuso de *Mousiké* excede el plano de la interpretación de melodías para involucrar también el impacto físico que sufre por parte de un amante

23 Cfr. *Ach.* v. 1119, *Nu.* v.445 y los dos sentidos en *Ra.* 339 (cfr. Liddell, Scott y Jones, 1996: 1998, s. v.). Acerca del sentido erótico de la expresión, cfr. Pöhlmann (2011: 117-126), para quien las doce “cuerdas” pueden ser explicadas como una alusión a las elaboradas prácticas sexuales que el propio Aristófanes menciona en *Ra.* vv.1327-1328 cuando Esquilo critica a Eurípides: *τοιαυτὴ μένοι σύ ποιῶν / τολμᾷς τὰ μὲν μέλη ψέγειν, / ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον / Κυρήνης μελοποιῶν; / τὰ μὲν μέλη σου ταῦτα· βούλομαι δ’ ἔτι / τὸν τῶν μονωδιῶν διεξελεθεῖν τρόπον.* (“¿Y vos, haciendo estas cosas, te atreves a censurar mis cantos, vos que componéis cantos a partir del sistema de doce de Cirene? Estos son tus cantos, y quiero ahora recorrer la forma de tus monodias”). Dover (1993: 357, *ad loc.*) sostiene que la referencia al *δωδεκαμήχανον* puede estar vinculada con una “copulatory technique” que aparece atestiguada en obras de la época helenística. Es evidente que música y sexo aparecen aquí imbricados en la superposición de significados.

que la fuerza a variadas “piruetas” sexuales (Olson, 2007: 184); el verbo ἐμβάλλω incluso hace más vívida la metáfora fálica y coloca al personaje (tanto en su condición de arte como de mujer) en un rol de víctima de la ruptura de las reglas esperadas en los planos musical y carnal.

Todo es, sin embargo, peor cuando se describe al último de los “ejecutores” de la muchacha:

ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὦ φιλάττη, κατορώρουχε  
καὶ διακέκναικ' αἰσχιστα.  
[ΔΙ.] ποῖος οὔτοσὶ  
ὁ Τιμόθεος; [ΜΟ.] Μιλήσιός τις πυρρῖας  
κακά μοι παρέσχευ οὔτος, ἅπαντας οὖς λέγω  
παρελήλυθεν, ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκίας.  
κἂν ἐντύχη πού μοι βαδιζούση μόνη,  
ἀπέδυσε κἀνέδυσε χορδαῖς δώδεκα.  
ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους, τ' ἀνοσίους  
καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὄλην  
καμπῶν με κατεμέστωσε. νν. 21-28

Pero Timoteo, querida, me tiene enterrada y me ha deshecho del modo más vergonzoso. (Justicia) –¿Y cómo es este Timoteo? (Música) –Es un pelirrojo, milesio. Me proporcionó males y ha superado a todos los otros que menciono, conduciéndome a través de monstruosos hormigueros.<sup>24</sup> Y si me encuentra en algún lugar cuando estoy caminando sola, me desnuda y deshace con doce cuerdas... [sobre Filóxeno] discordantes y sobregudos impíos y ruiditos, y como los repollos me llena toda de modulaciones/orugas.

24 “Cette métaphore était très claire pour un Grec: il pensait aussitôt aux allées et venues confuses des fourmis à la sortie de leur nid ou dans les galeries tortueuses de la fourmilière” (Taillardat, 1962: 457, n. 784). En *Th.* v. 100, Aristófanes presenta los cantos de Agatón como “galerías de hormigas” (μύρμηκος ἀτραπούς).

Timoteo, el peor de todos ellos, deja a la pobre mujer desprotegida ante doce cuerdas, privándola de todo poder. No en vano este compositor es descrito por la *Suda* como el poeta que llevó la música (nuevamente en un comparativo) hacia lo más suave, lo más débil (μαλακότερον) (Csapo y Slater, 1994: 339, n° 271). El plano de lo monstruoso, signado otra vez por la hipérbole del número doce, aparece en la referencia final a los hormigueros y al juego de palabras que, mediante el genitivo final (καμπῶν), confunde voluntariamente en el pasaje las *kampai* (“modulaciones”) y las *kámpai* (“orugas”). La afectación musical que se describe ante la Justicia (*Dikaiosýne*), ya relacionada con el sexo forzado, es asimilada ahora al plano de lo animal, construyendo una plétora de intervenciones que transgreden en conjunto el plano de lo normativo.

En definitiva, el pasaje evidentemente traduce de principio a fin un doble sentido, en el que los términos referidos a las inflexiones o torceduras, propios de la manipulación musical, se ven resemantizados en clave erótica para dejar al descubierto las anomalías que acostumbran llevar a cabo las jóvenes generaciones. En efecto, las maniobras nuevas que se ejercen sobre las notas aparecen determinadas por el desfreno y la desmesura que representa la violación de *Mousiké*, solitaria, por parte de una sucesión de muchachos agresivos.

Un pasaje de la comedia *Nubes* de Aristófanes (vv. 961-976) puede ser útil para comprender de modo genérico los alcances de este juego de perversiones superpuestas y descontrol. Se trata de una serie de tetrámetros anapésticos que, como parte del *agón* entre los dos *Lógoi* que se enfrentan en la pieza,<sup>25</sup> expresan el inicio de la *rhêsis* del Argumento más Fuerte a favor de la antigua educación:

---

25 Los *Dissoi Lógoi* en la obra, seguramente inspirados en Protágoras, constituyen un elemento central para escenificar desde la *performance* el conflicto verbal (Revermann, 2006: 212). Sobre su importancia retórica, *cfr.* Gallego (2005-2006).

λέξω τοίνυν τήν ἀρχαίαν παιδείυσιν ὡς διέκειτο,  
ὄτ' ἐγὼ τὰ δίκαια λέγων ἦνθουν καὶ σωφροσύνη 'νενόμιστο.  
πρῶτον μὲν ἔδει παιδὸς φωνὴν γρύξαντος μῆδὲν ἄκουσαι  
εἶτα βαδίζειν ἐν ταῖσιν ὁδοῖς εὐτάκτως ἐς κιθαριστοῦ  
τοὺς καμῆτας γυμνοὺς ἀθρόους, κεὶ κριμνώδη κατανεΐφοι.  
εἶτ' αὖ προμαθεῖν ἄσμι' ἐδίδασκεν τῷ μηρῷ μὴ ξυνέχοντας,  
ἢ 'Παλλάδα περσέπολιν δεινὰν' ἢ 'τηλέπορόν τι βόαμα,'  
ἐντειναμένους τὴν ἄρμονίαν ἦν οἱ πατέρες παρεδῶκαν.  
εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ' ἢ κάμψειέν τινα καμπήν,  
οἷας οἱ νῦν, τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους,  
ἐπετριβετο τυπτόμενος πολλὰς ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων.  
ἐν παιδοτριβῶν δὲ καθίζοντας τὸν μηρὸν ἔδει προβαλέσθαι  
τοὺς παῖδας, ὅπως τοῖς ἔξωθεν μῆδὲν δεῖξειαν ἀτηνές·  
εἶτ' αὖ πάλιν αὐθις ἀνισταμένους συμψησαι καὶ προνοεῖσθαι  
εἰδῶλον τοῖσιν ἐρασταῖσιν τῆς ἥβης μὴ καταλείπειν.<sup>26</sup>

Voy a hablar entonces de la antigua educación, de cómo estaba establecida, cuando yo estaba floreciente, diciendo las cosas justas, y la prudencia era la costumbre. En primer lugar, no se debía escuchar ningún sonido de un niño que murmuraba; luego, era necesario que los compañeros de barrio marcharan bien ordenadamente por los caminos hacia lo del maestro de música, desnudos de capa, en un bloque cerrado, aunque nevaran copos gruesos como la harina. Después enseñaba a memorizar un canto sin apretar los muslos, o “terrible Palas destructora de ciudades” o “algún grito que llega de lejos”, ajustando la armonía de sonidos que los padres transmitieron. Y cada vez que alguno de ellos se hacía el payaso o torcía su voz en alguna inflexión, como las actuales, esas al estilo

---

26 La edición de Dover (1968), en la que nos basamos para el texto griego, elimina el v. 970 por considerarlo una interpolación. Esto explica que no coincida la numeración de versos con su cantidad.

de Frinis, de modulaciones molestas, era molido con muchos golpes por hacer desaparecer a las Musas. Y en lo del maestro de gimnasia era necesario que, cuando estaban sentados, los niños se cubrieran los muslos, de modo de no mostrar nada cruel (indecente) a los de afuera. Y después, cuando se levantaban de nuevo, era necesario que alisaran el suelo y se cuidaran de no dejar una huella de su juventud viril a los amantes.

No es momento aquí de advertir la estricta organización argumentativa del pasaje y su profunda cohesión retórica.<sup>27</sup> Cabe destacar, sin embargo, que ese orden estructurado se replica en un contenido que procura abogar por el respeto de ciertas reglas de comportamiento. Las formas verbales que indican la fijación, institución, disposición u orden previsto en tiempos pasados, –como διέκειτο ο ἐνενόμιστο– se cierran con la consagración de la *sophrosýne*, un término sin duda esencial para describir las virtudes políticas deseables (pero poco frecuentes) a fines del siglo V a. C. (McGlew, 2002: 128-130).

En el plano del contenido, el orden está determinado por una serie de expresiones léxicas que apuntan al campo del discurso militar, como la marcha de los jóvenes en “orden” (εὐτάκτως) en términos de disciplina marcial;<sup>28</sup> del mismo modo, el adjetivo ἀθρόος, “en filas cerradas”, también proviene del vocabulario castrense.<sup>29</sup>

Este léxico marcial se acompaña de las melodías que los niños aprendían del *kitharistés* o maestro de música,

---

27 Aspectos ya analizados por Murphy (1938: 104), para quien el conjunto de versos (963-983) es parte de una “prueba” formal (*pístis*) en términos judiciales.

28 Este adverbio reproduce la imagen de Esquilo en *Persas*, v. 391, o de Tucídides en 2.89 y 7.72, por ejemplo.

29 Según Bailly (2000: 37, s.v.), aparece también con igual sentido en Heródoto 6.112 o en Jenofonte (*Cyr.* 8.1.46).

signadas por la gravedad pomposa de un tono épico o esqui-leo (Riedinger, 1995: 77). Cantos como “Παλλάδα περσέπολιν δεινάν” o “τηλέπορόν τι βόαμα” introducen una referencia a los términos musicales.<sup>30</sup> De hecho, el pasaje de *Nubes* consagra una diferencia sustancial entre los verbos ἐντείνω (cuyo participio aparece en el v. 968) y κάμπτω (v. 969), antítesis que también se genera entre los sustantivos ἀρμονία (v. 968) y καμπή (v. 969).

En este caso, la rigidez de la tensión de la armonía (heredada de los padres)<sup>31</sup> que implica que la voz debe acompañar la melodía sin forzarla, en el modo severo del ritmo tradicional, contrasta con las innovaciones modernas (Barker, 1984: 236-238) que representan las floridas modulaciones, fluctuaciones (Csapo y Slater, 1994: 333) y las *courbes capricieuses* de las inflexiones de voz (Taillardat, 1962: 456, nº 784), comparadas con las de Frinis.<sup>32</sup> Estas “torceduras”, vistas negativamente en el pasaje (δυσκολοκάμπτους), y que pueden equivaler técnicamente a una μεταβολή (paso de una armonía a otra), son frecuentes en esta *avant-garde* musical (Zimmermann, 1993: 41) y encuentran eco en la voluntad que el protagonista Estrepsíades manifiesta a lo largo de la obra: *strepsodikêsai* (v. 434), “dar vuelta la justicia”.<sup>33</sup> En términos normativos –que son los que aquí interesan– recordemos además que la nueva educación sofística, precisamente, se va a alzar como aquella que subvierte las reglas

30 Csapo y Slater (1994: 339, nº 269, vv. 966-972). “(...) there was considerable interest in dithyrambic metre and music on the part of Old Comic poets such as Aristophanes and Pherecrates, an interest expressed in the level of analysis (Pherecrates fr. 155) and mimesis (*Thesmophoriazusae* 101-29)” (Dobrov, 2002: 185-186). *Cfr.* *Ach.* 16, *Pax* 829, *Av.* 1373-1409 (la escena de Cinesias).

31 “The phrase involves the idea of stretching out so as to keep the line straight and tight; the very reverse of κάμπτειν καμψήν in the next line” (Rogers, 1924: 352-353).

32 Acerca de la referencia a Frinis en este pasaje de *Nubes*, *cfr.* Andrisano (1988-1989: 189-200).

33 Pseudo-Plutarco, *Moralía* 1138c, usa el participio κεκλασμένος para hablar de las inflexiones de una melodía. Sobre las implicancias de la acción de “dar vuelta la justicia” y su importancia en la pieza, *cfr.* Fletcher (2012: 158-176).

establecidas (καθεστῶτες νόμοι, v. 1000) (Zimmermann, 1998: 110).

De modo semejante a lo que se ha visto respecto del fragmento de *Quirón*, la criticable inversión de lo recto representa en *Nubes* una constante a la hora de describir las nuevas tendencias revolucionarias en la educación musical. No sorprende entonces que una comparación a primera vista de los versos aristofánicos con nuestro pasaje de Ferécates permita también dar cuenta de cómo la dimensión antigua propia del orden y el control, propio del léxico castrense y de la pretensión del mantenimiento de la armonía musical, se reproduce al mismo tiempo en el plano sexual, en un *codice di comportamento* que plantea el argumento del discurso (Guidorizzi, 2002: 301). Así, los versos dejan entrever que los niños no debían apretar los muslos para jugar con sus genitales (τῶ μηρῶ μὴ ξυνέχοντας, v. 966) sino protegerlos (τὸν μηρὸν ἔδει προβαλέσθαι, v. 973), cuidando de no dejar marcas en la arena al levantarse.<sup>34</sup> Los versos de *Nubes* muestran de qué modo la antigua *paideía* procuraba preservar el cuerpo como una institución cerrada, masculina, sin espacios abiertos ni orificios: por ello se promovía entre los jóvenes la voz contenida, la desnudez cuidada y el estómago controlado (aspectos descriptos a partir del v. 981).<sup>35</sup>

---

34 Respecto de la insistencia en la eliminación de los rastros, Hewitt (1935) ha creído ver una parodia de los *symbola* pitagóricos. Se ha reconocido en estos versos, que describen las consecuencias negativas de dejar marcas de los órganos sexuales, una suerte de morboso énfasis en los vicios que precisamente se pretende combatir (Whitman, 1964: 123). Sin embargo, coincidimos con Pappageorgiou (2004) cuando analiza estas supuestas ambigüedades y concluye que no parece haber contradicción entre el mensaje moral y las referencias homoeróticas, en la medida en que las alusiones al sexo son compatibles con la insistencia normativa en la autocontención. Cabe recuperar aquí el hecho de la existencia de claras claves de conducta simposiaca que regulaban –desde construcciones como la que opone *erastai* y *erómenoí*– esos espacios sociales.

35 Así, el sistema educativo añorado por el Argumento más Fuerte ha sido asimilado por Vickers (1997: 49-50) a la *agogé*, es decir, al régimen estricto y austero por el que pasaban los jóvenes espartanos.

El orden arcaico, que respetaba los *nómoi* musicales y la armonía, encuentra sin embargo límites en las nuevas costumbres torcidas: el respeto por los tonos tradicionales acompañaba la preservación del cuerpo, mientras que la sofisticada contemporánea de los *rhétores* (que defenderá el *Lógos* más débil) es capaz de destruir lo instituido y dar por tierra con la política del autocontrol. Se sabe que, ya a fines del siglo V a. C., los oradores carismáticos y los demagogos que querían ser amantes del pueblo se despojaban de toda medida, procuraban abrir sus bocas (afectando su propia integridad física mediante la apertura de sus espacios) y emitir gritos desenfrenados promoviendo ideas injustas pero convincentes (Wohl, 2002: 82-85).

En definitiva, a la luz de las semejanzas con el testimonio aristofánico, el ejemplo de Ferécates parece dar cuenta de un *modus* cómico propio de la *arkhaía komoidía*: la protesta ante las nuevas modalidades artísticas, que reproduce otra serie de afectaciones normativas.<sup>36</sup> La presencia de un personaje femenino, que representa una manifestación artística ultrajada, deviene un dispositivo de considerable eficacia para explotar desde la violencia física los entretelones de una normatividad en decadencia.

## La comedia engañada: *Pytíne* de Cratino

Es conocido que el poeta Cratino puede haber integrado con Aristófanes y Éupolis la célebre triada de la *arkhaía komoidía*. También sus triunfos se han consignado: las fuentes indican que fue victorioso en las Grandes

---

36 Urios Aparisi (1996-1997: 75-86) ha demostrado que, a pesar de que en muchos casos la comediografía de Ferécates parece responder a ciertas características próximas a la comedia media, la cercanía con el corpus aristofánico no puede ser desdeñada.

Dionisias unas seis veces, desde mediados o fines de la década del 450 a. C., y tres veces en las Leneas, aproximadamente desde comienzos de la década del 430 a. C.<sup>37</sup> Sus obras quizás más conocidas fueron *Dionysaléxandros*, representada en 430 o 429 a. C., cuya hipótesis se ha conservado gracias a algunos fragmentos contenidos en un Papiro de Oxirrinco,<sup>38</sup> y *Pytíne* (la obra en la que nos centraremos) que obtuvo el premio a la mejor comedia en las festividades en las que, sabemos, participó Aristófanes con sus *Nubes*.<sup>39</sup>

Una rápida revisión de la crítica, antigua y reciente, sobre la comediografía griega permite advertir con claridad hasta qué punto la dimensión jurídico-institucional en el corpus de Cratino ha sido mayormente ignorada. Los escasos trabajos que, de modo aislado, se centran en alguna problemática normativa se han focalizado en gran parte en

---

37 Cfr. Silva (1997). Los pasajes relevantes de *Caballeros* (vv. 400 y 526) muestran la avanzada edad que debía tener Cratino al momento de poner sobre el escenario sus últimas piezas. Sabemos por los testimonios que en 425 a. C. obtuvo el segundo puesto tras *Acarnienses*, y que fue también segundo en las Leneas de 424 a. C. con su comedia *Sátiros*, antes de obtener la victoria (como veremos) al año siguiente (cfr. Mastromarco, 2007: 254-255, n. 77). Un buen planteo cronológico –de carácter genérico– acerca de las obras de Cratino puede hallarse en Vintró (1975); es útil para advertir su relación con los otros comediógrafos de la época.

38 Se cree que, en la trama de esta obra, Dioniso asumía el papel de Paris y trasladaba a Helena a Troya. Según la hipótesis, se trataba de una velada acusación contra Pericles y su discurso sobre la guerra. Con respecto a la fecha, Vickers (1997: 193-195) ha sostenido que fue compuesta tras la muerte del político, aunque todavía subsisten los debates en torno de su datación (ya descriptos en su momento por Rutherford, 1904). Sobre la obra en general, pueden leerse los trabajos de Croiset (1904), Körte (1904), Méautis (1934), Luppe (1986), Tatti (1986), Bakola (2005) o Wright (2006), cuyas lecturas en gran medida se superponen en los puntos principales. En cuanto a las hipótesis referidas a la pieza, cfr. Luppe (1966, 1980) y Ebert (1978). En general la crítica suele focalizarse en el trasfondo mítico-legendario del argumento y su relación con los intertextos del ciclo troyano (como sucede con Wright, 2007), aunque también se ha intentado ofrecer algunas reflexiones preliminares sobre sus implicancias jurídicas, tal como se percibe en Revermann (1997). Un buen estudio acerca de la problemática política en Cratino puede leerse en el viejo pero siempre útil libro de Pieters (1946: 66-131), que le dedica una extensa sección al tema.

39 En efecto, es la síntesis de *Nubes* de Aristófanes la que menciona que *Pytíne* sacó el primer premio en ese año, durante el arcontado de Isarco (Arg. A 6 Ar. Nu.).

dos fenómenos que resultan evidentes en los fragmentos conservados: en primer lugar, en el profuso juego intertextual con el propio Aristófanes, a veces leído como enfrentamiento político a la vez que literario;<sup>40</sup> en segundo lugar, en la actualización de los temas míticos para criticar con agudeza a los generales y magistrados contemporáneos que, con exclusividad, traen a colación el caso de las numerosas alusiones contra Pericles y su régimen, que suelen permanecer sutilmente ocultas bajo alegorías y disfraces míticos.<sup>41</sup>

A pesar del llamativo desinterés en su producción (motivado seguramente por la falta de obras completas susceptibles de un análisis global), y partiendo de la base de que la comedia en tanto género está anclada en su propia actualidad, es posible descubrir en las piezas de Cratino –como hemos hecho con el fragmento de Ferécates– un trabajo elaborado y constante con el sustrato normativo del auditorio. Resulta frecuente la operación humorística que realiza la comediografía de Cratino sobre la llamada enciclopedia de los espectadores; esto no debe resultar extraño si tomamos en consideración la lógica de la puesta en escena cómica y el fuerte impacto social de la crítica que instaura.<sup>42</sup> Precisamente, creemos que en ello se justifica examinar el basamento contencioso que surge de las tramas de sus comedias, en especial a partir de la presencia de cierto vocabulario semitécnico del derecho que permite concebir un perfil preciso del *nómos* y su tratamiento escénico.

---

40 Es habitual en la crítica hallar trabajos que explotan en Cratino las posibles intertextualidades con ciertas referencias preservadas en el corpus aristofánico precedente y posterior; *cfr.* Sidwell (1995), Clavo (1996-1997), Biles (2002) y Ruffell (2002).

41 *Cfr.* Ameling (1981) y Melero (1997). También se refiere al tema Sifakis (2006).

42 El propio Aristófanes –lo sabemos bien– recurre constantemente a la intervención del público al que configura como un actor adicional en sus diálogos, generando una participación interactiva que dispara la risa en cuanto los asistentes al teatro consiguen decodificar en el fondo de todo resorte de burla un conocimiento compartido.

A pesar de ser una de las obras más conocidas de la producción de Cratino, apenas contamos con unos pocos versos de la comedia *Pytíne*, distribuidos en escasos fragmentos. No nos interesa tanto aquí centrarnos en esos exiguos pasajes preservados (cuyo interés es relativo por no brindar *a priori* suficiente material para el análisis) sino más bien en el *argumentum* de la pieza. En efecto, las ediciones críticas que incluyen los fragmentos de Cratino suelen iniciar los textos vinculados a la comedia *Pytíne* con un escolio a *Caballeros* de Aristófanes (Σ Eq. 400a, Test. ii [K.-A]) que incluye una síntesis de su contenido:

ἐκεῖνος, καίτοι τοῦ ἀγωνίζεσθαι ἀποστάς καὶ συγγράφειν, πάλιν γράφει δρᾶμα, τὴν Πυτίνην, εἰς αὐτόν τε καὶ τὴν Μέθην, οἰκονομία τε κεκρημένον τοιαύτη. τὴν Κωμωδίαν ὁ Κρατῖνος ἐπλάσατο αὐτοῦ εἶναι γυναῖκα καὶ ἀφίστασθαι τοῦ συνοικεσίου τοῦ σὺν αὐτῷ θέλειν, καὶ κακώσεως αὐτῷ δίκην λαγχάνειν, φίλους δὲ παρατυχόντας τοῦ Κρατῖνου δεῖσθαι μηδὲν προπετὲς ποιῆσαι καὶ τῆς ἔχθρας ἀνερωτᾶν τὴν αἰτίαν, τὴν δὲ μέμφεσθαι αὐτῷ ὅτι μὴ κωμωδοίη μηκέτι, σχολάζοι δὲ τῇ Μέθῃ.

Y él, aunque había abandonado los certámenes y la escritura, escribe una nueva obra, *Pytíne* (“La petaca”), sobre él mismo y la Borrachera, que empleó el esquema siguiente. Cratino había hecho de la Comedia su esposa, y ella quería divorciarse de él e iniciarle una causa judicial por maltrato. Pero unos amigos de Cratino que pasaron de casualidad por ahí, pidiéndole que no hiciera nada apresurado, le preguntaron por la causa de la pelea, y ella dijo que le reprochaba que ya no escribiera comedias y que, en cambio, se dedicara a la Borrachera.<sup>43</sup>

43 Nos basamos para el texto griego en la edición de Kassel y Austin (1983), aunque hemos tenido en

Varios aspectos merecen una especial atención de acuerdo con nuestra lectura preocupada por consignar las aristas (anti-)normativas. En principio, resulta sugestivo relevar en el escolio las palabras iniciales, que dan cuenta de la situación del propio Cratino (ὁ Κρατῖνος) al momento de la puesta en escena de la comedia. En una aproximación entre la realidad extradramática y el contenido de la obra, se nos asegura que el comediógrafo había resuelto terminar su carrera de dramaturgo (τοῦ ἀγωνίζεσθαι ἀποστὰς καὶ συγγράφειν) y que, sin embargo, optó por participar de nuevo (πάλιν) en los festivales para representar, aparentemente, la que se considera su última obra. El carácter autobiográfico de la pieza, en la que el propio Cratino se habría constituido como protagonista –desconocemos si él mismo se desempeñó como actor del papel o si tan solo aparecía su figura como personaje–,<sup>44</sup> constituía en gran medida una fuente destacada de comicidad al promover la consolidación de un verdadero mecanismo metapoético y autorreferencial.<sup>45</sup>

Si bien no se trata del único pasaje en comedia en el que se plantea la asimilación del vínculo entre autor y obra como una relación amorosa,<sup>46</sup> lo cierto es que en este caso

---

cuenta también para la revisión del escolio aquellas ediciones incluidas en la bibliografía primaria citada al final del capítulo. Sin embargo, como se explicará más adelante, hemos tomado distancia de dicho texto en la incorporación de una mayúscula inicial en el sustantivo Μέθη ("Borrachera") porque sostenemos en nuestra lectura que resulta conveniente postular una segunda personificación, a la par de Κωμῳδία ("Comedia").

44 En *Moralia* (Quaest. Conv.) 2.1.12 Plutarco asegura que muchos comediógrafos optaban por relativizar la crudeza de sus críticas mediante algunas burlas sobre ellos mismos, dando el ejemplo de Aristófanes y su calvicie, por un lado, y el de Cratino con su *Pytine*.

45 En su estudio reciente sobre este autor, Bakola (2010) subraya en esta autorreferencialidad un recurso privilegiado que puede rastreadse a lo largo de su producción. Al examinar los vv. 526-536 de *Caballeros*, en los que Aristófanes hace una extensa referencia a Cratino, su borrachera y su vejez, Clavo (1996-1997) propone pensar en un enfrentamiento poético entre ambos autores que involucraba, además de cuestiones literarias, un juego basado en aspectos biográficos.

46 Recordemos, por ejemplo, que en *Caballeros* (vv. 516-517), Aristófanes justifica no haber presentado obras bajo su propio nombre hasta ese momento por considerar que, a pesar de que

la metáfora conyugal se ve atravesada por una matriz legal que resulta interesante por sus particularidades. En efecto, el fragmento indica que, según su contenido, la Comedia –personificada– le iniciaba al propio autor una acción judicial (*dike*) por falta de cumplimiento de sus obligaciones maritales y por su excesivo consumo de alcohol. El único verso del fragmento 194 K.-A. parece complementar la hipótesis al descubrirse esta situación desde la primera persona: γυνή δ' ἐκείνου πρότερον ἦ, νῦν δ' οὐκέτι (“Yo era su mujer, pero ya no más”).

Mediante la referencia a la voluntad de interrumpir la cohabitación (ἀφίστασθαι τοῦ συνοικεσίου) por parte de la Comedia, el texto recurre a una imáginería del divorcio como institución jurídica.<sup>47</sup> Lo que se plantea es, precisamente, la voluntad de la mujer de solicitar la interrupción del vínculo, pero aquí el énfasis parece recaer no tanto en

---

muchos varones solicitan a la Musa Cómica, esta solamente responde y “concede favores” a pocos (πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χάρισσθαι, *Eq.* 517).

- 47 Para consumar un divorcio, la posibilidad más habitual en el derecho ático consistía en la llamada *apópepsis*: el marido directamente echaba a su esposa y la devolvía a su familia, quedándose disuelto el vínculo sin mayores formalidades. En ciertas ocasiones, era el padre de la cónyuge quien tenía derecho a apartarla de su esposo (*aphairesis*) bajo ciertas condiciones, aunque tal vez eso solo fuera permitido cuando no existían hijos del matrimonio. Por último, la mujer misma también estaba legitimada en ciertas circunstancias para divorciarse (lo que se conocía como *apóleipsis*), aunque las dificultades aquí eran mayores. Como corolario del principio general de que la mujer era incapaz de realizar por sí actos jurídicos, se requería que el divorcio fuera pedido ante un arconte y por escrito (respecto del varón, recordemos que bastaba con que se alejara del *oikos*). Esta acción femenina evidentemente requería la presencia de un hombre que la llevara a cabo, y se considera que –como el *kýrios* originario recuperaba la tutela inmediatamente tras la separación de los cónyuges– debía ser este el encargado de llevar adelante los trámites. No obstante, hay considerables dudas respecto del carácter constitutivo o declarativo de esa inscripción. Se duda también respecto de si esta tramitación constituía una simple formalidad o si en cambio daba lugar a una intervención del marido, quien podía oponerse al divorcio y exigir la continuación del matrimonio. Pareciera que en realidad el arconte debía citar al esposo y solo concedía el divorcio si este no presentaba objeciones a la petición de la mujer. Sobre el tema, además de los pasajes relevantes de los libros genéricos en materia de derecho ateniense, ver Borges Belchior da Fonseca (1987), Cohn-Haft (1995) y Buis (2003).

el hecho de la separación judicial y la ruptura en sí de la relación matrimonial sino, más bien, en la revelación de los motivos que justifican el accionar de la justicia.

La causa de la decisión de *Komoidía* es evidente, como ella declara ante los amigos de Cratino: el inicio de su tramitación judicial se explica en la frase *κακώσεως αὐτῶ δίκην λαγχάνειν*, que muestra con claridad que la imputación realizada en contra del comediógrafo es la de maltrato (*káko-sis*). En su estudio sobre la producción de Cratino, Bakola (2010: 276-277) ha señalado que, de las únicas tres categorías de *kakóseis* que describe Aristóteles en su *Constitución de los Atenienses* (el maltrato contra padres, contra huérfanos y contra *epikleroi*),<sup>48</sup> solamente la tercera pareciera ser adecuada en este contexto. Si compartimos esta interpretación, se desprende de ello que la Comedia –personificada tal como ocurría con *Mousiké* en Ferécrites– debía ser percibida en la obra como una heredera universal que estaba casada con el propio poeta. Se torna patente entonces la gran trascendencia del *gámos* conseguido por el autor, especialmente si tenemos en cuenta que en el contexto de la Atenas clásica las *epikleroi* eran mujeres deseables por ser capaces de transmitir a sus maridos las riquezas familiares.<sup>49</sup>

Lo que la síntesis de la trama estaría sugiriendo es que, como razón para acudir a los tribunales, la Comedia alega haber sido víctima de una *γραφῆ* (o bien una *εισαγγελία*) *κακώσεως ἐπικλήρων*, acción por maltrato a una heredera bien documentada en las fuentes clásicas (*cf.* Harrison, 1968: 117-119). En ese caso (a menos que se trate, claro, de un empleo no técnico sino meramente genérico del término), no correspondería en el pasaje –desde un punto de vista jurídico estricto– la alusión a una *δίκη* (que indica una acción

48 Arist. *Ath. Pol.* 56.6.

49 Sobre la institución del epiclerado en Atenas, *cf.* Karabélias (2003).

privada) sino más bien a una γραφή, que es el procedimiento público que podía instruir cualquier interesado en beneficio de la víctima. Y sin embargo, a pesar de la imprecisión, se genera una comicidad fundada en la distorsión de un procedimiento judicial iniciado por la obra contra su creador. *Komoidía* es un personaje risible porque, siendo mujer, se queja del maltrato recibido, de la falta de “normas”, por parte de Cratino.

Pero, ¿en qué consistió la ofensa, entonces, de acuerdo con lo que planteaba *Pytíne*? Por el tenor del pasaje, creemos posible traer a colación la legislación soloniana que determinaba que el hombre que recibía en matrimonio una *epíkleros* debía tener relaciones sexuales con ella al menos tres veces por mes, tal como se infiere a partir de un pasaje de Plutarco: τρις ἐκάστου μηνὸς ἐντυγχάνειν πάντως τῇ ἐπικλήρῳ τὸν λαβόντα.<sup>50</sup> Sabemos que el incumplimiento de dicho deber marital podía acarrear una sanción<sup>51</sup> y el agravio habilitaba como consecuencia el reclamo del matrimonio por parte del pariente masculino varón más próximo de la heredera.

La presencia de la Borrachera (*Méthe*), como tercer personaje en discordia, permite generar una antinomia con la esposa rechazada<sup>52</sup> y entabla una oposición hacia el final del escolio entre las formas κωμωδοίη y σχολάζοι que instituye una diferencia irreconciliable entre la diversión que suministra *Méthe* y la actividad (que se puede concebir como más

---

50 Plu. *Sol.* 20.3.

51 Pollux (8.53); sobre los alcances de esta ley, *cfr.* MacDowell (1978: 96-97), quien sostiene que la finalidad de la norma era procurar que las herederas pudiesen contar con descendencia masculina para asegurar la transmisión de los bienes.

52 A pesar de los debates existentes al respecto, sería posible pensar en la personificación de la Borrachera en la obra, especialmente si tenemos en cuenta los fragmentos 193 (que hace referencia a “otra mujer”, πρὸς ἑτέραν γυναικα) y 195, así como las explicaciones al respecto de Luppe (2000: 17) y Ruffell (2002: 156).

seria) de escribir comedias. Creemos interesante revelar aquí un elemento central en la construcción metafórica de la relación matrimonial, que juega simultáneamente con el factor etario y con la condición jurídica de las *epikleroi*: tratándose de un anciano, la unión legal de Cratino con su mujer no permite asegurar la descendencia mediante el acto sexual, de modo que se pone en jaque la reproducción de nuevas obras. Según el fragmento 193 K.-A., quizás en boca de *Komoidía*, el personaje comenzó a prestar atención a otra mujer (πρὸς ἑτέραν γυναῖκ' ἔχων) transformándose en alguien diferente debido en parte a su vejez (ἄμα μὲν τὸ γῆρας [...] οὐδεποτ' αὐτοῦ πρότερον).

La comparación con otros textos proporciona un sustento adicional al contenido del pasaje. Aristófanes, por caso, nos aclara en un fragmento (fr. 616 K.-A.) que “un hombre anciano es vergonzoso para una joven esposa” (αἰσχρὸν νέα γυναικὶ προσβύτης ἀνήρ),<sup>53</sup> mientras que el orador Iseo (2.7-8) nos dará a conocer que el repudio de una mujer por parte de su marido anciano (Meneclés) encontraba justificación en la imposibilidad de procrear. Según el texto, el mismo esposo, reconociendo su esterilidad, se hace responsable de la falta de descendencia frente a su joven mujer y explica su voluntad de disolver el matrimonio –acordada con sus cuñados– en el deseo de que su cónyuge pueda contraer nuevas nupcias y hallar un lecho fértil.

En el caso del género cómico que nos ocupa, digamos que, en vez de un ejemplo de común acuerdo como el que plantea Iseo, Cratino opta por la configuración de un altercado y de una disputa conyugal, enfrentamiento apropiado para consolidar con la afectación del *nómos* familiar el carácter agonístico propio del espectáculo dramático. Por

---

53 Sobre la importancia de este testimonio en el contexto de los fragmentos cómicos referidos a las mujeres, ver Melero (2007: 194).

lo que podemos colegir, la polémica judicial debía constituir un eje central en la obra; sin embargo, el escolio nada dice respecto de la realización escénica del juicio o, si ese fue el caso, del resultado de la sentencia. Se ha supuesto, no obstante, que en el contexto de la controversia el propio comediógrafo tuvo que haber planteado un eficaz discurso de defensa ante las imputaciones de la Comedia, basado probablemente en los efectos positivos del vino (en cuanto obsequio de Dioniso, dios del teatro) a la hora de fomentar la creatividad poética (Beta, 2009: 243).

Es habitual en la *arkhaía komoidía* que el poeta utilice el espacio escénico para justificar su modo de producción literaria, defender su estilo y su obra frente al público y los jueces del certamen; en este sentido *Pytíne* podría haber seguido los patrones habituales. Algunos fragmentos preservados de la obra pueden resultar significativos desde esta perspectiva y, en nuestra opinión, bien podría sostenerse que han formado parte del alegato en favor del acusado.<sup>54</sup> Hallamos, por ejemplo, en el fragmento 200 K.-A. un primer reconocimiento en primera persona de los efectos negativos de la conducta realizada: ἀτὰρ ἐννοοῦμαι δῆτα τὰς μοχθηρίας / τῆς ἠλιθιότητος τῆς ἐμῆς (“Pero ahora de verdad comprendo mis padecimientos a causa de mi estupidez”). Sin embargo, nada es tan lineal y, frente a esta limitación mental del propio hablante, otros dos pasajes logran en cambio demostrar la utilidad del consumo de vino. El fragmento 198 K.-A. deja en claro que la borrachera produce una inundación intelectual, como si fomentara un torrente de discursos y pensamientos (ἦν γὰρ μεθυσθῶ, πάντα ταῦτι καταπάσω / βουλευματίων καὶ γνωμιδίων καὶ νοιδίων, vv. 99-100). Por su parte, en forma de máxima o *gnóme* (un recurso habitual en los tribunales para persuadir

---

54 Es recomendable la traducción de los fragmentos que realiza Beta (2009: 244-249); en castellano se destaca el texto que ofrecen Caballero, Frenkel *et al.* (2008: 335-337).

al jurado), el fragmento 203 K.-A. indica que “bebiendo agua no se podría dar a luz nada sabio” (ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἄν τέκοις σοφόν).<sup>55</sup> Poniendo en contacto esta afirmación retórica con el texto del escolio que examinamos, podríamos destacar el juego interesante que se formula, desde lo lingüístico, con los campos semánticos de la producción literaria y las relaciones familiares: en una obra centrada alrededor de la falta de efectividad sexual, el argumento en boca de Cratino para sustentar su postura se vincula con su capacidad plena para “parir” obras sabias. La metáfora de la paternidad de las obras (en un ámbito literario en el que son frecuentes las acusaciones de plagio entre los comediógrafos) es constante en el género, y se presenta en gran medida a partir de las apariciones del verbo τίκτω.<sup>56</sup>

Basta aquí recuperar una vez más el texto de *Nubes* (ahora con diferentes versos) a efectos nuevamente comparativos: en la primera parábasis de la obra –que, como dijimos, fue presentada en el mismo concurso teatral que *Pytine*–<sup>57</sup> Aristófanes hace una referencia a los personajes de su primera obra (*Comensales*) y alega que tuvo que exponer su comedia por ser él muy joven para darla a luz: καὶ γὰρ, παρθένος γὰρ ἔτ’ ἦν, κούκ ἐξῆν πῶ μοι τεκεῖν, / ἐξέθηκα, παῖς δ’ ἕτερα τις λαβοῦσ’

55 Dado que se trata de anapestos es muy posible que este verso haya formado parte de la parábasis, momento estructural de la pieza en que el coro quebraba la acción dramática para dirigirse al público en nombre del comediógrafo. Es posible hallar aquí la respuesta a la acusación que Aristófanes le hiciera el año anterior en *Caballeros* (526-536), donde lo describía como un borracho.

56 Acerca del juego en torno de la metáfora referida a la “birth-of-poetry”, *cf.* Leitaο (2012: 127). Hemos explorado la plurivalencia de sentidos del verbo τίκτω (para indicar el parto biológico y la reproducción de los intereses) al referirnos a los pasajes cómicos vinculados con la madre de Hipérbolo en Buis (2011).

57 La primera versión corresponde al año 423 a. C. y fue presentada en el festival de las Grandes Dionisias. El texto que poseemos corresponde a una segunda versión de la obra, revisada posiblemente hacia 419 o 418 a. C. Kopff (1990: 318-329) propuso una datación posterior a 414 a. C., pero fue refutado por Storey (1993). Se debate acerca de la continuidad entre ambos textos, e incluso acerca de si la última versión fue efectivamente llevada a escena.

ἀνείλετο, / ὑμεῖς δ' ἐξεθρέψατε γενναίως κᾱπαιδεύσατε (“Y yo, pues todavía era virgen y no me era posible parir, la expuse y, tomándola, la recogió otra niña y ustedes la criaron y educaron noblemente”).<sup>58</sup> Cabe relevar la interesante asimilación del poeta a una joven doncella, incapaz de procrear, que resulta víctima de sus circunstancias y, como había dicho versos antes, de las acciones de “hombres vulgares” (ἀνδρῶν φορτικῶν, v. 524). Frente al auditorio, la apelación a la metáfora de la violencia sexual se convierte en un eficaz argumento, semejante al que los acusados formulaban en los tribunales haciendo referencia a su familia y a sus pequeños hijos para generar compasión entre los jueces.<sup>59</sup> En el caso de Cratino, pues, la referencia al parto mediante el verbo τίκτω puede ser leída, entonces, como una estrategia discursiva reiterada para referirse a la producción dramática, que se potencia en la pieza al ponerse en directa relación con el debate en torno de las dificultades sexuales del matrimonio con *Komoidía*.

No sería erróneo, para reforzar los nexos entre sexo y producción artística, traer aquí a colación el pasaje aristofánico de los vv. 93-95 de *Ranas*. Allí Dioniso, dios del teatro, afirma que los poetas “estropeadores del arte” (λωβηταὶ τέχνης), si llegan a conseguir un único coro, “después de mear una sola vez sobre Tragedia [...] desaparecen enseguida” (ἄ φροῦδα θᾶπτον [...] ἄπαξ προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ). En cambio, para él, no se hallaría ya un poeta fecundo (γόνιμον [...] ποιητήν), aunque se lo buscara, que pudiera proferir un discurso noble (ῥῆμα γενναῖον). El fracaso de los autores modernos, que solo logran una relación esporádica con la poesía (descripta

58 Se ha interpretado esta imagen como referencia a la imposibilidad de que el propio poeta pudiera presentar la obra bajo su nombre debido a su excesiva juventud; se nos indica que fue aparentemente Calístrato quien la puso en escena como productor (*didaskalos*).

59 Un buen análisis retórico de esta intervención del coro en *Nubes*, que presta atención a la relación con la “compasión” judicial hacia los familiares de los denunciados (*cf.* Pl. *Ap.* 34c), puede hallarse en Rivers (1985: 175-177).

en términos de un *touch-and-go*) y están signados por una suerte de impotencia, se opone en el pasaje a lo que debería ser un dramaturgo “fértil”, capaz de reproducirse con la Tragedia, consolidando una relación duradera que permita engendrar obras de prosapia.<sup>60</sup>

En un género como la comedia *arkhaía*, que insiste con la puesta en escena pública de problemáticas muchas veces referidas al universo de lo privado, la traslación al plano jurídico de una disfunción amatoria y de un desencuentro intramatrimonial potencia el efecto burlesco de la comedia. En definitiva, desde una perspectiva normativa la representación en *Pytíne* de una pareja desavenida, mediante acusaciones y defensas judiciales que apuntan simultáneamente a problemas de promiscuidad y de impotencia,<sup>61</sup> recupera un nexo habitual en la comediografía, que es el referido a la familia y a las normas que han de regularla.<sup>62</sup>

## El triunfo (cómico) de *Dysnomía*

Los ejemplos señalados durante este trabajo dejan entrever que el arte, feminizado y maltratado por los modernos

---

60 Dover (1993: 202, s. v.). La identificación también se produce en Aristófanes respecto de la Comedia, que –como hemos visto– era considerada una suerte de *femme fatale* en *Eq.* 516-517.

61 Bakola (2010: 283-284) explica muy bien que ambas interpretaciones no se contraponen necesariamente.

62 Es interesante sumar al debate dos representaciones tardías que, como sostiene Marshall (2012), están inspiradas en el trío sexual de *Pytíne* y demuestran el conocimiento que de la pieza se tenía siglos después de su composición. Por un lado, la obra *Dos Veces Acusado* (*Δις κατηγορούμενος*) de Luciano (siglo II d. C.), en el que el personaje central –un compositor de discursos sirio, *alter ego* del propio autor– está casado con Retórica pero tiene relaciones con Diálogo, un varón barbudo; los *partenaires* le iniciarán sendas causas judiciales. En segundo lugar, el célebre Mosaico de la Casa de Menandro en Dafne (siglo III d. C.) en el que aparecen tres personajes en situación de banquete: el propio comediógrafo, a la derecha, su compañera Glicera en el medio y, a la izquierda, la figura femenina de *Komoidía*.

–como modo de crítica de una coyuntura decadente– constituyó un *tópos* literario de la comediografía política de fines del siglo V a. C.<sup>63</sup> Solo en este contexto, entonces, podría resolverse la posible interpretación del fragmento 466 K.-A. correspondiente a la comedia perdida *Poiesis* de Aristófanes, en el que una mujer pretendida por muchos varones (γυναῖκα δὴ ζητοῦντες ἐνθάδ' ἤ[κομεν, v. 4) –¿la Poesía del título?– parece haber sido injuriada (ἀδικουμι, v. 14; ἀδικουμένη, v. 16) y se refugia junto al propio comediógrafo (ἤν φασι εἶναι παρὰ σέ; “la que dicen que está junto a vos”, v. 5).<sup>64</sup>

Respecto de Ferécrites, precisamente, es posible concluir que las palabras que *Mousiké* pronuncia frente a *Dikaiosýne* cobran una nueva dimensión que puede apreciarse desde la lógica de la normatividad. En efecto, el pasaje consigue mostrar que las modulaciones tónicas desavenidas, las piroetas sexuales y la comisión de actos viciados se vuelven, precisamente ante la Justicia personificada, ejemplos concretos de las sinuosas y aberrantes deformaciones político-jurídicas que el género denuncia. Se trata, por cierto, de infracciones o desvíos de aquellas prescripciones (cor)rectas que debían caracterizar –al mismo tiempo– el ámbito cívico de las normas familiares tradicionales, la adecuada contención de toda producción artística y los parámetros propios de un género como la comedia sujeto a *nómoi* estandarizados.

En cuanto a Cratino, el argumento reconstruido de *Pytíne* contribuye también a dar cuenta de las sofisticadas

---

63 En su edición sobre Boecio, Relihan (2001: xiv, n. 11) analiza este recurso y señala que el ultraje del arte ha tenido incluso fortuna en su transmisión a autores posteriores, fundamentalmente a través de su paso por la sátira menipea.

64 Se toma aquí la edición de Henderson (2007: 331-332), quien interpreta al comentar el testimonio que “the ‘making of poetry’ was evidently personified as a female”. Es llamativa la insistencia en los participios del verbo ἀδικέω, de fuertes resonancias jurídicas, para describir el acto delictivo que sufre *Poiesis*.

modalidades de afirmación de una poética de lo normativo, en la medida en que los personajes –agentes propios de la dimensión poética (autor/obra)– son asimilados a verdaderos litigantes en un juicio público por maltrato. Mediante la consolidación de un plano performativo –como hemos querido sugerir– el escolio que describe la trama deja entrever un juicio en el que, frente a actos “anómalos” atribuidos al propio Cratino, tanto el autor-protagonista como su esposa *Komoidía* intervienen decididamente. La acusación de *kákosis* por parte de la Comedia permite mostrar la riqueza de la puesta dramática para la reflexión social sobre problemas familiares. Asimismo, los alegatos de defensa del anciano –que los fragmentos parecen incorporar– apelan a justificar en derecho la consumición de alcohol como recurso fructífero para el alumbramiento literario y, en ese sentido, descubren el constante anclaje metapoético del discurso cómico.

Si el mal autor es el mal esposo y los quiebres normativos abarcan al mismo tiempo (y con idéntica eficacia) la producción dramática y la institución matrimonial, la interacción sexual con la amante Borrachera en Cratino es signo de vitalidad poética, metáfora de la posibilidad de parir nuevas obras y nuevas ideas. Así como la falta de fertilidad y la ausencia de potencia literaria son vislumbradas como experiencias indeseables, el comediógrafo logra recuperar el orden literario en la ruptura del orden familiar. Es cuestión, en todo caso, de encontrar en la afectación de los *nómoi* (en la *dys-nomía*) el motor del propio esfuerzo literario, puesto que la reproducción de normas sociales dislocadas o de patrones resquebrajados refleja bien la crítica de las instituciones torcidas que pueblan Atenas.

Estamos ya muy lejos del momento de consolidación de la *pólis*, en que Solón colocaba a una *Eunomía* personificada como paradigma de salvación social, opuesta a una

*Dysnomía* que solo proporcionaba males.<sup>65</sup> Ahora la crisis política de la democracia ateniense de fines del siglo V a. C. ha dejado lugar a la voz de un género como la comedia que –precisamente– consigue invertir los fundamentos de la denuncia política mediante otro tipo de personificaciones.

A pesar de sus diferencias,<sup>66</sup> Ferécates y Cratino acompañan a Aristófanes en su estrategia compositiva y devienen ejemplos más que claros de una nueva actitud poética. Sustentan la nueva consagración de un orden a partir de la mostración del más completo desorden corporizado en los lamentos de *Mousiké* o *Komoidía*. Las piezas de arte, como esposas o heteras, se quejan de los hombres que las cortejan y acosan, violándolas o ignorándolas, tomando sus cuerpos o abandonándolos por otros más apetecibles. Y recurren en ambos casos a la Justicia para recuperar lo que les corresponde. En una coyuntura crítica, los comediógrafos se valen de estas mujeres-abstracciones para darles voz y legitimidad. Dando lugar a sus palabras de denuncia se abren espacios para comprender los vicios que afectan el orden erótico-familiar, jurídico y artístico. Los compositores no ignoran estas manipulaciones normativas. Todo lo contrario.

Mediante la subversión generalizada, entonces, se trata ni más ni menos que de recurrir poéticamente a la *dysnomía*, en todos sus niveles posibles, para dejar al descubierto los problemas inherentes a una sociedad cada vez menos comprometida con la integridad de sus viejos preceptos.

---

65 Sobre este concepto, *cf.* Andrewes (1938: 89-102). Zecchin de Fassano (2010: 99-112) ha trabajado la importancia de esta personificación, símbolo del “buen gobierno”, y su intertextualidad dialógica con el texto odiseico. Sobre la justicia en Solón, *cf.* Vlastos (1946: 65-83) y, más recientemente, Almeida (2003).

66 Mostrando sus divergencias pero a la vez su naturaleza complementaria dentro de un género polivalente, Storey (2014: 110) sostiene: “A more representative triad for Old Comedy would perhaps have been Cratinus (myth + politics), Pherecrates (myth + domestic comedy), and Aristophanes (politics + tragedy)”.

## Ediciones, traducciones y comentarios

- Austin, C. (1973). *Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta*. Berlín/Nueva York, De Gruyter.
- Bernardakis, G. N. (1895). *Plutarch. Moralia*. Leipzig, B. G. Teubner.
- Beta, S. (2009). *I comici greci, Testo greco a fronte*. Milán, BUR.
- Cavallero, P. A., Frenkel, D., Fernández, C., Coscolla, M. J., Buzón, R. (2008). *Nubes de Aristófanes*. Edición bilingüe con introducción, notas y apéndice. Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Coulon, V. (1923). *Aristophane: Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées*, tomo I. Coulon, V. (ed.), Van Daele, H. (trad.). Collection des Universités de France. París, Les Belles-Lettres.
- Dover, K. J. (1968). *Aristophanes. Clouds*. Dover, K. J. (ed., introd. y coment.). Oxford, Clarendon Press.
- . (1993). *Aristophanes. Frogs*. Dover, K. J. (ed., introd. y coment.). Oxford, Clarendon Press.
- Edmonds, J. M. (1957). *The Fragments of Attic Comedy after Meinecke, Bergk, and Kock*, augmented, newly edited with their Contexts, annotated and completely translated into English Verse. Leiden, E. J. Brill.
- Forster, E. S. (1962). *Isaeus*. Seymour Forster, E. (trad. al inglés). Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.
- Graves, C. E. (1898). *The Clouds of Aristophanes*. Graves, C. E. (ed., introd. y notas). Cambridge, University Press.
- Guidorizzi, G. (2002). *Aristofane. Le Nuvole*. Del Corno, D. (introd. y trad.). Milán, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori.
- Hall, F. W., Geldart, W. M. (1907). *Aristophanes. Comoediae* (Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis), tomo I: *Acharnenses Equites Nubes Vespas Pacem Aves continens*. Oxford, Clarendon Press.
- Henderson, J. (2007). *Aristophanes. Fragments*. Henderson, J. (ed. y trad.). Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.

- Kassel, R., Austin, C. (1983). *Poetae Comici Graeci*, vol. IV: "Aristophon-Crobylus". Berlín/Nueva York, De Gruyter.
- Kassel, R., Austin, C. (1989). *Poetae Comici Graeci*, vol. VII: "Menecrates-Xenophon". Berlín/Nueva York, De Gruyter.
- Kenyon, F. G. (1920). *Aristotle*. Athenaion Politeia. Oxford, Clarendon Press.
- Luppe, W. (1963). "Fragmente des Kratinos. Texte und Kommentar." Tesis Doctoral. Halle-Wittenberg, Martin-Luthers-Universität.
- Mastromarco, G. (2007). *Aristofane. Commedie*, vol. I. Turín, UTET.
- Olson, S. D. (2002). *Aristophanes' Acharnians*. Douglas Olson, S. (ed., introd. y coment.). Oxford, Clarendon Press.
- . (2007). *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*. Douglas Olson, S. (ed., introd. y coment.). Oxford, University Press.
- Page, D. L. (1962). *Poetae Melici Graeci*. Oxford, Clarendon Press.
- Perrin, B. (1916). *Plutarch's Lives*. Perrin, B. (trad. al inglés). Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.
- Relihan, J. C. (2001). *Boethius. Consolation of Philosophy*. Relihan, J. C. (trad., introd. y notas). Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing.
- Riedinger, J.-C. (1995). *Aristophane. Les Nuées, vers 476-986*. París, Hatier.
- Rogers, B. B. (1924). *Aristophanes. The Acharnians. The Clouds. The Knights. The Wasps*. Rogers, B. B. (trad. al inglés). Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.
- Runkel, M. M. (1827). *Cratini veteris comici Graeci fragmenta*. Leipzig, C. H. F. Hartmann.
- Sommerstein, A. H. (1991 [1982]). *The Comedies of Aristophanes*, vol. 3. Clouds. Sommerstein, A. H. (ed., trad. y notas). Warminster, Aris & Phillips.
- Storey, I. C. (2011). *Fragments of Old Comedy*, vol. II "Diopieithes to Pherecrates". Storey, I. C. (ed. y trad.). Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.

## Bibliografía

- Almeida, J. A. (2003). *Justice as an Aspect of the Polis Idea in Solon's Political Poems. A Reading of the Fragments in Light of the Researches of New Classical Archaeology* [Mnemosyne Suppl. 243]. Leiden/Boston, E. J. Brill.
- Ameling, W. (1981). "Komödie und Politik zwischen Kratinos und Aristophanes. Das Beispiel Perikles". En *QC* 3, 383-424.
- Andrewes, A. (1938). "Eunomia". En *CQ* 32 2, 89-102.
- Andrisano, A. (1988-1989). "Aristoph. *Nub.* 969 sgg. (Frinide e le Muse)". En *MCr* 23-24, 189-200.
- Bakola, E. (2005). "Old Comedy Disguised as Satyr Play: A New Reading of Cratinus' *Dionysalexandros* (P. Oxy. 663)". En *ZPE* 154, 46-58.
- (2010). *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford/Nueva York, Oxford University Press.
- Barker, A. (1984). *Greek Musical Writings*, vol. I. Cambridge, University Press.
- Biles, Z. P. (2002). "Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes". En *AJPh* 123 2, 169-204.
- Borges Belchior da Fonseca, Í. (1987). "O divórcio no direito ático". En *Cultura Clássica em debate. Estudos de Arqueologia, História, Filosofia, Literatura e Lingüística greco-romana*, Belo Horizonte, 103-111.
- Borthwick, E. K. (1968). "Notes on the Plutarch *De musica* and the *Cheiron* of Pherecrates". En *Hermes* 96, 60-73.
- Brandom, R. (1994). *Making it Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Buis, E. J. (2003). "Matrimonios en crisis y respuestas legales: el divorcio unilateral o de común acuerdo en el derecho ateniense". En *Faventia* 25 1, 9-29.
- (2011). "Los partos monstruosos de Doco: maternidad, usura y demagogia en los testimonios cómicos de Aristófanes y sus rivales". En Domínguez, N., Caballero de Del Sastre, E., Martín, A. L., Palacios, J., Rodríguez Cidre, E., Suárez, M. (comps.). *Miradas y saberes de lo monstruoso*, pp. 125-148. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- (2014). "Law and Greek Comedy". En Fontaine, M., Scafuro, A. C. (eds.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, pp. 321-339. Oxford, University Press.
- (2015). *La súplica de Eris. Derecho internacional, discurso normativo y restricciones de la guerra en la antigua Grecia*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Clavo, M. (1996-1997). "Cratino y la comedia en la parábasis de los 'Caballeros'". En *Itaca* 12-13, 19-40.
- Cohn-Haft, L. (1995). "Divorce in Classical Athens". En *JHS* 115, 1-14.
- Croiset, M. (1904). "Le *Dionysalexandros* de Cratine". En *REG* 16, 297-310.
- Csapo, E., Slater, W. J. (1994). *The Context of Athenian Drama*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Cuneo, T. (2007). *The Normative Web. An Argument for Moral Realism*. Oxford, University Press.
- Darbo-Peschanski, C. (2010). "Questions sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine". En *Mètis* 8, 7-20.
- Diller, H. (1978). "Zum Umgang des Aristophanes mit der Sprache-Erläutert an den 'Acharnern'". En *Hermes* 106, 509-518.
- Dobrov, G. W. (2002). "Μάγειρος ποιητής: Language and Character in Antiphanes". En Willi, A. (ed.). *The Language of Greek Comedy*, pp. 169-190. Oxford, University Press.
- Dobrov, G. W., Urios-Aparisi, E. (1995). "The Maculate Music: Gender, Genre and the Chiron of Pherecrates". En Dobrov, G. W. (ed.). *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, pp. 139-174. Atlanta, Scholars Press.
- Düring I. (1945). "Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature". En *Eranos* 43, 176-197.
- Ebert, J. (1978). "Das Parisurteil in der Hypothese zum *Dionysalexandros* des Kratinos". En *Philologus* 122, 177-182.
- Edmunds, L. (1980). "Aristophanes' *Akharnians*". En Henderson, J. (ed.). *Aristophanes: Essays in Interpretation* [Yale Classical Studies, 26], pp. 1-41. Cambridge, University Press.
- Ellickson, R. C. (1991). *Order Without Law: How Neighbors Settle Disputes*. Cambridge (MA), Harvard University Press.

- Ernst, W. (2006). "The Normal and the Abnormal. Reflections on norms and normativity". En Ernst, W. (ed.). *Histories of the Normal and the Abnormal. Social and Cultural Histories of Norms and Normativity*, pp. 1-25. Londres/Nueva York, Routledge.
- Esfeld, M. (2001). "La normativité sociale du contenu conceptuel". En *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen: La normativité* 37, 215-231.
- Farioli, M. (2000). "Mito e satira politica nei 'Chironi' di Cratino". En *RFIC* 128 4, 406-431.
- Fernández, C. N. (2013). "Transgresiones, delitos y castigos en el imaginario jurídico-social de la comedia griega antigua". En *Aletria* 23 1, 34-43.
- Fletcher, J. (2012). "Twisted justice in Aristophanes' *Clouds*". En *Performing Oaths in Classical Greek Drama*, pp. 158-176. Cambridge, University Press.
- Frisone, F. (2011). "Construction of Consensus: Norms and Change in Greek Funerary Rituals". En Chaniotis, A. (ed.). *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Reception*, pp. 179-201. Stuttgart, Franz Steiner.
- Gallego, J. (2005-2006). "Los *dissoi lógoi* en las *Nubes* de Aristófanes. Esquema formal y punto de detención de la proliferación discursiva". En *Circe* 10, 177-193.
- Garner, R. (1987). *Law and Society in Classical Athens*. Nueva York, St. Martin's Press.
- Griffith, M. (2007). "Telling the Tale: A Performing Tradition from Homer to Pantomime". En McDonald, M., Walton, J. M. (eds.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, pp. 13-35. Cambridge, University Press.
- Hagel, S. (2010). *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge, University Press.
- Hall, E. (1995). "Lawcourt Dramas: the Power of Performance in Greek Forensic Oratory". En *BICS* 40, 39-58.
- . (2000). "Female Figures and Metapoetry in Old Comedy". En Harvey, D., Wilkins, J. (eds.). *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, pp. 407-418. Londres, Duckworth/The Classical Press of Wales.
- Handley, E. W. (1982). "Aristophanes' Rivals". En *PCA* 79, 23-25.
- Harrison, A. R. W. (1968). *The Law of Athens*, vol. I: "The Family and Property". Londres/Indianapolis, Hackett Publishing.

- Harvey, D., Wilkins, J. (2000) (eds.). *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*. Londres, Duckworth/The Classical Press of Wales.
- Heath, M. (1990). "Aristophanes and his Rivals". En *G&R* 37, 143-158.
- Henderson, J. (1975). *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. Oxford, University Press.
- Hewitt, J. W. (1935). "The Image in the Sand". En *CPh* 30 1, 10-22.
- Hubbard, T. (1991). *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- Karabélias, E. (2003). *L'épiclérat attique. Recherches sur la condition juridique de la fille épicière athénienne*. Atenas, Académie d'Athènes.
- Karayiannis, A., Hatzis, A. N. (2012). "Morality, Social Norms and the Rule of Law as Transaction Cost-Saving Devices: The Case of Ancient Athens". En *European Journal of Law and Economics* 33 3, 621-643.
- Keuls, E. (1985). *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*. Nueva York, Harper & Row.
- Komornicka, A. M. (1964). *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*. Varsovia/Wroclaw, Zaklad Narodowy.
- (1981). "Sur le langage érotique de l'ancienne comédie attique". En *QUCC* N. S. 9, 55-83.
- Kopff, E. (1990). "The Date of Aristophanes *Nubes II*". En *AJPh* 111 3, 318-329.
- Korsgaard, Ch. (1996). *The Sources of Normativity*. Cambridge, University Press.
- Körte, A. (1904). "Die Hypothesis zu Kratinos *Dionysalexandros*". En *Hermes* 38, 481-498.
- Lanni, A. (2009). "Social Norms in the Courts of Ancient Athens". En *Journal of Legal Analysis* 1 2, 691-736.
- Leitao, D. D. (2012) *The Pregnant Male as Myth and Metaphor in Classical Greek Literature*. Cambridge, University Press.
- Lerza, P. (1982). "Alcune proposte per il *Dionysalexandros* di Cratino". En *SIFC* 54, 186-193.

- Luppe, W. (1966). "Die Hypothesis zu Kratinos *Dionysalexandros*". En *Philologus* 110, 169-193.
- . (1980). "Nochmal zum 'Paris-Urteil' bei Kratinos". En *Philologus* 124, 154-158.
- . (1986). "Zu drei Fragmenten aus Kratinos *Dionysalexandros*". En *Philologus* 130, 141-142.
- . (2000). "The Rivalry between Aristophanes and Kratinos". En Harvey, D., Wilkins, J. (eds.). *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, pp. 15-20. Londres, Duckworth/The Classical Press of Wales.
- MacDowell, D. M. (1978). *The Law in Classical Athens*. Ithaca, Cornell University Press.
- Marshall, C. W. (2012). "Cratinus, Menander and the Daphne Mosaic". En Marshall, C. W., Kovacs, G. (eds.). *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*. Bristol, Bristol Classical Press, 187-196.
- McGlew, J. F. (2002). *Citizens on Stage. Comedy and Political Culture in the Athenian Democracy*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Méautis G. (1934). "Le *Dionysalexandros* de Cratinos". En *REA* 36, 462-466.
- Melero, A. (1997). "Mito y Política en la comedia de Cratino". En López Eire, A. (ed.). *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua. Actas del I Congreso Internacional*, pp. 117-132. Salamanca, Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica.
- . (2007). "Aspectos de la mujer en los fragmentos cómicos". En Bañuls, J. V., De Martino, F., Morenilla, C. (eds.). *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, vol. II, pp. 173-198. (Universitat de València, 3-5 de mayo de 2006). Bari, Levante.
- Meyer, E. A. (2004). *Legitimacy and Law in the Roman World. Tabulae in Roman Belief and Practice*. Cambridge, University Press.
- Murphy, C. T. (1938). "Aristophanes and the Art of Rhetoric". En *HSCPh* 49, 52-67.
- Newiger, H.-J. (1957). *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes* [Zetemata, 16]. Munich, C. H. Beck.
- Noussia, M. (2003). "The Language of Tyranny in Cratinus, *PGC* 258". En *PCPhS* 49, 74-88.

- Ober, J., Strauss, B. (1990). "Drama, Political Rhetoric and the Discourse of Athenian Democracy". En Winkler, J. J., Zeitlin, F. I. (eds.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, pp. 237-270. Princeton (NJ), University Press.
- Olson, S. D. (2010). "The Comic Poet Pherecrates, a War-Casualty of the Late 410s BC". En *JHS* 130, 49-50.
- Papageorgiou, N. (2004). "Ambiguities in *Kreitton Logos?*". En *Mnemosyne* 57/3, 284-294.
- Perdrizet, P. (1905). "Hypothèse sur la première partie de *Dionysalexandros?*". En *REA* 6, 109-115.
- Pianko, G. (1963). "Un comico contributo alla storia della musica greca: *Chirone* di Ferecrate". En *Eos* 53, 56-62.
- Pieters, J. Th. M. F. (1946). *Cratinus. Bijdrage tot de geschiedenis der vroeg-attische comédie*. Leiden, E. J. Brill.
- Pöhlmann, E. (2011). "Twelve Chordai and the Strobilos of Phrynys in the *Chiron* of Pherecrates (PCG fr. 155)". En *QUCC* 99 3, 117-134.
- Restani, D. (1983). "Il *Chirone* di Ferecrate e la 'nuova' musica greca". En *Rivista italiana di musicologia* 18, 139-192.
- Revermann, M. (1997). "Cratinus' Διονυσιάλεξανδρος and the Head of Pericles". En *JHS* 117, 197-200.
- . (2006). *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford, University Press.
- Rivers, J. E. (1985). "Rhetoric and Irony in Aristophanes' *Clouds*, 518-562". En Calder, W. M., Goldsmith, U. K., Kenevan, Ph. B. (eds.). *Hypatia. Essays in Classics, Comparative Literature, and Philosophy Presented to Hazel E. Barnes on her Seventieth Birthday*, pp. 169-185. Boulder, Colorado Associated University Press.
- Ruffell, I. (2002). "A total write-off: Aristophanes, Cratinus, and the Rhetoric of Comic Competition". En *CQ* 1 N. S., 138-163.
- Rutherford, W. G. (1904). "The date of the *Dionysalexandros?*". En *CR* 17, 440.
- Sells, D. (2013). "Slaves in the Fragments of Old Comedy". En Akrigg, B., Tordoff, R. (eds.). *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, pp. 91-110. Cambridge, University Press.

- Sidwell, K. (1995). "Poetic Rivalry and the Caricature of Comic Poets: Cratinus' *Pytine* and Aristophanes' *Wasps*". En *BICS* 40, 56-80.
- Sifakis, G. M. (2006). "From Mythological Poetry to Political Satire: Some Stages in the Evolution of Old Comedy". En *C&M* 57, 19-48.
- Silva, M. de F. (1997). "Cratino: a sombra de um grande poeta". En *Humanitas* 49, 3-23.
- Sommerstein, A. H. (2005). "A Lover of his Art: The Art-Form as Wife and Mistress in Greek Poetic Imagery". En Stafford, E., Herrin, J. (eds.). *Personification in the Greek World*, pp. 161-171. Aldershot/Burlington, Ashgate.
- Souto Delibes, F. (2002). "El rol de la prostituta en la comedia: de Ferécates a Menandro". En *Cuadernos de Filología Clásica* 12, 173-191.
- Steup, M. (2001) (ed.). *Knowledge, Truth, and Duty*. Oxford, University Press.
- Stocker, M. (1990). *Plural and Conflicting Values*. Oxford, University Press.
- Storey, I. C. (1993). "The Dates of Aristophanes' *Clouds II* and Eupolis' *Baptai*, a Reply to E. C. Kopff". En *AJPh* 114 (1), 71-84.
- . (2014). "The First Poets of Old Comedy". En Fontaine, M., Scafuro, A. C. (eds.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, pp. 95-112. Oxford, University Press.
- Süss, W. (1967). "Über den *Chiron* des Pherekrates". En *RhM* 110, 26-31.
- Taillardat, J. (1962). *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*. Paris, Les Belles Lettres.
- Tatti, A. (1986). "Le *Dionysalexandros* de Cratinos". En *Métis* 1, 325-332.
- Todd, S. C. (2005). "Law, Theatre, Rhetoric and Democracy in Classical Athens". En *European Review of History* 12 (1), 63-79.
- Urios Aparisi, E. (1996-1997). "Old Comedy Pherecrates Way". En *Itaca* 12-13, 75-86.
- Vickers, M. (1997). *Pericles on Stage: Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*. Austin, University of Texas Press.
- Vintró, E. (1975). "Cratino. Comedia y política en el siglo V". En *BIEH* 9, 45-66.
- Vlastos, G. (1946). "Solonian Justice". En *CPh* 41 2, 65-83.

- West, M. L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford, University Press.
- Whitman, C. H. (1964). *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Wiles, D. (2000). *Greek Theater Performance: An Introduction*. Cambridge, University Press.
- Wohl, V. (2002). *Love Among the Ruins: The Erotics of Democracy in Classical Athens*. Princeton, University Press.
- Wright, M. (2006). "POxy. 863: A Fragment of Cratinus' *Dionysalexandros*?". En *CQ* 56 2, 593-595.
- (2007). "Comedy and the Trojan war". En *CQ* 57 2, 412-431.
- Yorke, E. (1929). "Aristophanes, *Clouds* ll. 994-995". En *CR* 43, 117-118.
- Zecchin de Fassano, G. C. (2010). "El concepto de *Eunomia*: ¿*Odisea en Solón*?". En *Synthesis* 17, 99-112.
- Zimmermann, B. (1993). "Comedy's Criticism of Music". En Slater, N. W., Zimmermann, B. (eds.). *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie* [Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, 2], pp. 39-50. Stuttgart, M&P.
- (1998) "Aristofane e la crisi dell'educazione ateniese". En López Férez, J. A. (ed.). *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, pp. 101-112. Madrid, Ediciones Clásicas.

## ***Instrumenta studiorum***

- Bailly, A. (2000 [1894]). *Dictionnaire Grec Français*. Rédigé avec le concours de Egger, E. Séchan. L., Chantraine, P. (revisión). París, Hachette.
- Liddell, H. G., Scott, R., Jones, H. S. (1996 [1843]). *A Greek-English Lexicon*. Liddell, H. G., Scott, R. (comps.). Revisado y aumentado por Jones, H. S. Oxford, Clarendon Press.