

**RETÓRICA DE LA CORPORALIDAD: REPRESENTACIÓN Y  
APREHENSIÓN DE LOS CUERPOS EN *PLUTO* DE ARISTÓFANES**

**PHYSICALITY RHETORIC: REPRESENTATION AND APPREHENSION  
OF BODIES IN ARISTOPHANES' *PLUTUS***

**CLAUDIA N. FERNÁNDEZ**

[claudia.fernandez@conicet.gov.ar](mailto:claudia.fernandez@conicet.gov.ar)

Universidad Nacional de La Plata / CONICET (Argentina)

<https://orcid.org/0000-0001-6693-5202>

Texto recibido em / Text submitted on: 14/01/2021

Texto aprobado em / Text approved on: 04/05/2021

**Resumen**

En *Pluto*, la última comedia conservada de Aristófanes, los cuerpos ocupan el primer plano: están sustancialmente integrados al desenvolvimiento de la trama. El cuerpo ciego del dios de la riqueza, por ejemplo, es la causa de los males que aquejan a Atenas (los únicos ricos son los perversos) y también la solución del problema (a través de la curación de ese cuerpo enfermo). Este trabajo se propone ahondar en los modos, usos y regulaciones de la representación y aprehensión de los cuerpos en esta comedia, esencialmente en lo que respecta a la amenaza que significan la enfermedad y la vejez en ellos, así como explorar las experiencias sensoriales y afectivas que transitan en la relación con el mundo que los rodea.

**Palabras clave:** Aristófanes, *Pluto*, cuerpo, enfermedad, vejez, afectos.

**Abstract**

In *Plutus*, Aristophanes' last extant comedy, bodies are at the limelight, insofar as they are substantially integrated into the development of the plot. The blind body of the god of wealth, for example, is the cause of the evils of Athens (the only rich are the wicked) and also the solution to the problem (through the

cure of that sick body). The purpose of this paper is to examine the modes, uses and regulations of the representation and apprehension of bodies in this comedy, essentially with regard to the threat posed by disease and old age in them, as well as exploring the sensory and affective experiences that they undergo through the relationship with the world around them.

**Keywords:** Aristophanes, *Plutus*, body, disease, old age, affections.

La comedia griega antigua es un tipo de drama que celebra el carácter físico del mundo material<sup>1</sup>, por lo que no es de extrañar su especial interés por el cuerpo<sup>2</sup>. Desde el punto de vista del espectáculo teatral, el cuerpo cómico es él mismo un cuerpo artificial –un disfraz– destinado a producir el hipertrofismo característico de los actores cómicos, una baliza que direcciona nuestra atención: abdómenes abultados, traseros con relleno –desproporcionado falo de cuero para las figuras masculinas–, y máscara de grandes aberturas para ojos y boca, con quijada prominente<sup>3</sup>. Esta imagen, cuyo testimonio debemos casi exclusivamente a las pinturas de vasos que representan escenas de comedia –el diálogo cómico no la registra– ha recibido disímiles interpretaciones por parte de la crítica<sup>4</sup>. Para Winkler 1990, por ejemplo, estos cuerpos están en las antípodas del ideal de masculinidad ciudadano

---

<sup>1</sup> Cf. Carey 2017: 49: “Old Comedy has a passion for the physical”; o Wilkins 2000: 1: “Comedy is a particularly materialist form of drama (...).”

<sup>2</sup> Este interés por la corporalidad ha sido considerado una señal de identidad del género; cf. Andrisano 2006: 25: “La commedia greca, dunque, gioca, a fronte della tragedia, in modo più vario e sofisticato con i corpi dei personaggi (...)”

<sup>3</sup> De acuerdo con el testimonio de Pólux (2.235) esta parte del disfraz recibía el nombre de *somation*. El *somation* masculino escondía el cuerpo del comediante de la cabeza a los tobillos y, paradójicamente, dejaba al descubierto los genitales del personaje que encarnaba (Compton-Engle 2015: 25). Ha sido debatida la presencia o ausencia de un falo de cuero en estas figuras masculinas; cf. Stone 1981: 72 ss. sobre la disputa entre Beare y Webster sobre el tema. En cuanto a las máscaras, habrían reproducido un rostro uniforme y universal (Wiles 2008); a lo sumo podían informar edad y sexo (Marshall 1999); Varakis 2010 advierte que formaban un todo con el cuerpo a la vista de los espectadores. Para Worman 2008, la boca abierta de la máscara simbolizaba el apetito voraz y el discurso abusivo típico de la comedia. Sobre la posible relación de estos cuerpos cómicos con los de los danzarines de vientres prominentes de vasos corintios (s. VII y VI a.C.), cf. Seeberg 1995; Rusten 2006; Smith 2007; Green 2007.

<sup>4</sup> Nos referimos a las pinturas provenientes de la Magna Grecia (s. IV a.C.). Gracias a los trabajos de Csapo 1986; Taplin 1987, 1991, 1993, 2007; Green 1994, 2012, sabemos hoy que representaban escenas de comedia antigua, algunas identificadas con obras de Aristófanes –y no de *phlyakes* como en un principio se supuso–. Cf. también Foley (2000); Piqueux (2006).

encarnado en los cuerpos de los personajes trágicos; Foley 2000, en cambio, destaca su artificio metateatral y finalidad paródica. Unos veinte años antes, Carrière 1979, en clave bajtiniana, los consideraba cuerpos grotescos, abiertos al mundo a través de orificios que posibilitan satisfacer sus deseos de comer, beber, excretar o tener sexo. Más recientemente, Ruffell 2015 ha retomado el asunto para poner el foco en el rol contradictorio y paradójico del cuerpo cómico: un dispositivo que abre las posibilidades del mundo ficcional del género, reforzando su autonomía a través de la distorsión del mundo real, pero aferrándolo al mismo tiempo a la materialidad y lo físico. Vuelto norma, rápidamente habrían dejado de ser cómicos.

Estas siluetas deformadas –anti-heroicas y anti-realistas– de los actores de comedia interactúan con el lenguaje y con el espacio en cada obra en particular y forman parte de un conglomerado de significados no siempre predecibles. En esa dirección, nos proponemos ahondar acerca de los modos, usos y regulaciones de la (re)presentación –y aprehensión– de los cuerpos en *Pluto*, la última comedia conservada de Aristófanes, cuya trama argumental se teje precisamente en y con los cuerpos de sus personajes<sup>5</sup>. Un cuerpo es, en esta obra, causa primera de los males que apremian a los personajes (la minusvalía física del dios de la riqueza ocasiona la pobreza de los honestos), pero también el instrumento para remediarlos (a través de la curación de ese mismo cuerpo enfermo), y meta final de la utopía (la abundancia de bienes para unos cuerpos ávidos de ser satisfechos). De los cuerpos depende entonces la noble misión de poner fin a la injusta distribución de la riqueza en la faz de la tierra<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> *Pluto* es la última comedia conservada de Aristófanes (388 a.C.). Ciertas peculiaridades compositivas –como la reducción de las partes corales, las obscenidades y la invectiva personal, así como el desinterés por lo estrictamente político a cambio de lo social– han dado pie para considerarla un ejemplo de comedia media. En los últimos años ha sido con justicia reivindicada de ciertos juicios negativos que había recibido por parte de la crítica, muchas veces fundamentados en cuestiones externas a su calidad artística, como la avanzada edad del autor o la decadencia política y económica de la Atenas finisecular. Veinte años antes Aristófanes había producido otra comedia con el mismo nombre (fr. 458-459 KA), pero es imposible determinar hasta qué punto la versión que nos ha llegado es una reescritura de la primera, ni siquiera saber si ese primer *Pluto* también tenía alguna enfermedad de la vista –aunque el escolio al v. 115 así lo señala–; cf. al respecto MacDowell 1995: 324-7; Sommerstein 2001: 28-33. Salvo indicación contraria, seguimos en este trabajo la edición de Sommerstein 2001; las traducciones al castellano son nuestras.

<sup>6</sup> Durante las últimas décadas, el estudio del cuerpo en la Antigüedad ha tenido un sostenido desarrollo, muy especialmente en lo que respecta a su relación con la política y la

La supremacía de la corporalidad en *Pluto* se debe en gran medida al hecho de que dos conceptos abstractos, dos entidades no humanas, acaban teniendo un cuerpo con características físicas bien definidas. Nos referimos a la riqueza y a la pobreza, hechos carne en una pareja de ancianos, Pluto (Riqueza) y Penía (Pobreza) respectivamente<sup>7</sup>. Gusta la comedia antigua –y no solo la aristofánica– de volver concreto lo abstracto, para lo cual echa mano del recurso de la personificación, es decir, genera una representación visual –y hasta una personalidad subjetiva–, para facilitar la comprensión de ciertos aspectos, sobre todo temáticos. En el caso particular del personaje de Pluto, su personificación no es meramente un recurso retórico, sino que amalgama, no sin contradicciones, varios aspectos: un *daimon* (que tiene el poder de enriquecer), un concepto (la riqueza) y un objeto (los bienes materiales que la representan)<sup>8</sup>. En rigor, la de Pluto ni siquiera es una personificación de invención aristofánica. Ya desde muy temprano, en la *Teogonía* (969-74) de Hesíodo y el *Himno homérico a Deméter* (486-89), queda sellada su existencia literaria que lo describe como una divinidad preolímpica itinerante, un numen tutelar que va enriqueciendo, en su desplazamiento, a los mortales<sup>9</sup>. Los griegos usaban la expresión “estar con Riqueza” para referirse a una vida próspera, plena de bonanza, una frase

---

sociedad de su tiempo. Para un panorama general de estos estudios, cf. Gherchanoc 2015. Particularmente interesantes, entre otros, resultan Montserrat 1998; Porter 1999; Cairns 2005; Prost & Wilgaux 2006; Bodiou, Frère & Mehl 2006; Fögen & Lee 2009.

<sup>7</sup> Cf. Carey 2017: 63-4: “Personification is used to articulate thematic elements present in plot, script and character. And the visual representation is used to reinforce those thematic considerations”. En Aristófanes sobran los ejemplos: *Demos* (*Eq.*), *Pólemo*, *Eirene* y *Torbellino* (*Pax*); *Basileia* (*Av.*), los dos *Logoi* (*Nu.*). Sobre el tema se han ocupado Newiger 1957; Komornicka 1964; Zimmermann 2012.

<sup>8</sup> Según Newiger 1957, Pluto, en tanto personaje alegórico, sufriría los efectos de una “objetivación”: es tópico de discusión en el agón y al final deviene objeto teatral, transportado al *opisthodomos*. Barrenechea 2018: 14 se pregunta cómo saber cuándo una personificación es creada por un propósito dramático o retórico y cuándo es una divinidad real: “We mark a distinction between a religious phenomenon and a literary device that does not exist in ancient thought.”

<sup>9</sup> Como hijo de Deméter se vincula con la abundancia agrícola y se le concede la responsabilidad de dispensar la prosperidad a los mortales. En una plegaria de las mujeres de *Tesmoforiantes* (297) Pluto es nombrado junto a otras divinidades, en la que sería la única evidencia de su culto. Sabemos de la existencia de comedias de otros autores con el mismo título, o similar, anteriores al 388: *Elpis* o *Ploutos* de Epicarmo, *Ploutoi* de Cratino, *Ploutos* de Arquipo. Ninguna registra la curación de un Pluto ciego. Cf. Totaro 2016, el estudio más completo sobre el tema.

metafórica que esta comedia toma al pie de la letra y hace realidad<sup>10</sup>; de ahí la necesidad de que Pluto ingrese a la casa de Crémilo, el protagonista, para enriquecer a su familia<sup>11</sup>.

Contra todo pronóstico, sin embargo, no bastará con tener a Pluto para ser rico, porque el dios está ciego (13), impedido entonces de reconocer a quiénes beneficiar, y privado también de su potencial para enriquecer (347; 399). Tampoco aquí ha innovado Aristófanes, pues ciego lo han descripto Hiponacte (29 D) y Timocreón (5 D)<sup>12</sup>; solo que en la comedia la ceguera está completamente integrada en la trama, aportando las razones de la situación social que denuncia, esto es, que la pobreza no alcanza a los buenos (28-31)<sup>13</sup>. Un cuerpo ciego es un cuerpo enfermo, y precisamente con un tecnicismo médico se nombra el tipo de mal que lo afecta: *ophthalmía* (“enfermedad de los ojos”, 115)<sup>14</sup>. En una época en que la medicina científica atribuía las enfermedades a causas naturales, prefiere la comedia, empero, mantenerse fiel a la imaginación popular tradicional responsabilizando a los dioses de la afección que lo aqueja. El corpus de la mitología ofrece un conjunto variado de historias en las que la ceguera es concebida como un castigo para transgresiones de todo tipo –baste recordar el aciago destino de figuras como Fineo, Tiresias o Licurgo–. A partir de estos modelos, Aristófanes inventa su propio mito, un logos para justificar la ceguera de Pluto. Se vale de dos mitemas bien conocidos por todos: la envidia de Zeus a todos los hombres (ἀνθρώποις φθονῶν, 87) –su odio en especial a los buenos (τοῖσι χρηστοῖσι φθονεῖ, 92)– y el temor ante la posibilidad de que

<sup>10</sup> Expresaba la misma idea la expresión “Fuera con *Bulimus*, dentro con Pluto y Salud”, con que se expulsaba a los sirvientes de la casa en un ritual de Queronea; cf. Bowie 1993: 270.

<sup>11</sup> Cf. 230-4: “Y tú, Pluto, el más poderoso de todos los dioses, ingresa aquí conmigo, adentro. Que esta es la casa que hoy tienes que llenar de riquezas, honesta o deshonestamente.”

<sup>12</sup> Que la ceguera de Pluto era un rumor conocido por todos se deduce de la pregunta de Blepsidemo: “¿Es que está realmente (ὄντως) ciego?” (403). La ceguera termina por convertirse en un *topos* literario (cf. Menandro fr. 74 KA, Antífanos fr. 259 KA), y un motivo del arte figurativa; otros ejemplos en Newiger 1957: 165-73; Olson 1990: 226 n.13; Sfyroeras 1995: 234; Fiorentini 2006; Totaro 2016.

<sup>13</sup> Afirma Crémilo (28-31): “A mí, siendo un hombre piadoso y decente (θεοσεβῆς καὶ δίκαιος), me iba mal y era pobre. (...) Otros, en cambio, se enriquecían: los políticos impíos, los delatores y demás malvados (ιερόσυλοι, ῥήτορες / καὶ συκοφάνται καὶ πονηροί).”

<sup>14</sup> Preservamos *ophthalmías*, testimoniado en escritos médicos, que es la lectura de los códices. Sommerstein 2001 adopta, en cambio, *symphorás* (“aflicción”) que proponen los escolios. En otro momento de la comedia se califica la ceguera simplemente como un daño o mal (τὸ κακόν, 86).

su reino termine, si pierde su hegemonía ante Pluto –cuanto menos se vería privado de los sacrificios que le hacen los honestos, que honrarían a cambio al dios de la riqueza (93-4; 137-8), como finalmente termina sucediendo en la pieza (1114-19; 1177-84)—<sup>15</sup>.

La hostilidad de Zeus opera de agente moral, proveyendo un marco ético para la enfermedad, como ocurre en los mitos en que las pestes y epidemias trazan límites para el comportamiento humano<sup>16</sup>. Visualiza un ajuste de tipo retributivo por su osadía de desafiar la voluntad de Zeus. Este castigo persigue el objetivo político de su des-empoderamiento –el cuerpo ideal estaba asociado con el liderazgo político. Precisamente *adynatos* es el término griego también para designar a un minusválido. A nuestro entender, confluyen en él los dos aspectos que conjuga esta lesión: lo relativo a la discapacidad o limitación física y la limitación del ejercicio de un poder de implicancias políticas y sociales<sup>17</sup>. Y no le será fácil a Crémilo persuadir a Pluto de que puede recuperar, con la vista, el poder que ha perdido: “¿Cómo podré ser el dueño de ese poder (τὴν δύναντιν) que decís vosotros que tengo?” (200-1), pregunta<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> La envidia de Zeus hacia los hombres es rastreable en el pensamiento griego desde época arcaica (cf. Hesiodo, *Op.* 42-105). Cf. Totaro 2016: 148: “Che gli dèi potessero nutrire invidia (φθόνος) nei confronti degli uomini troppo fortunati era un concetto tradizionale nel pensiero greco (cf. ad es. Pi. I. 7.39 sgg., Hdt. 1.32, 3.40); ma qui l’invidia di Zeus si appunta addirittura sui χρηστοί, evidentemente –come ha notato finemente Enzo Degani– in ragione del timore di essere soppiantato presso gli onesti”. Para Barrenechea 2018: 34, en cambio, es imposible determinar la causa de esta envidia, si por la posibilidad de que los hombres se vuelvan ricos, o simplemente por malicia (*Schadenfreude*), otro de los posibles significados de *phthonos*. La hostilidad de Zeus y su rol de opositor ya estaban presentes en *Paz y Aves*. Al respecto se expresa Jay-Robert 2002: 16: “(...) les héros comiques (...) se construisent en « détruisant » le souverain divin et font tout pour devenir Zeus eux-mêmes.”

<sup>16</sup> Lo sabemos de boca del propio Pluto: “Zeus me hizo esto por envidia a los hombres. Porque yo, cuando era un muchachito, amenacé con encaminarme únicamente a los hombres decentes, los sabios, los prudentes (τοὺς δικαίους καὶ σοφοὺς καὶ κοσμίους); y él me dejó ciego (μὲν ἐποίησεν τυφλόν) para que no pudiera reconocer a ninguno de ellos. ¡Tanto odia a los buenos!” (87-92). Cf. Van Daele, en Coulon 1954: 94: “Dans tout le théâtre d’Aristophane la puissance et la félicité des dieux sont en raison inverse de celles des hommes.”

<sup>17</sup> Entre los griegos del s. V, la noción de discapacidad no se diferenciaba claramente de la de enfermedad; tan solo con los oradores del s. IV se manifiesta una comprensión del fenómeno (cf. Lisias 24.13). En cuanto a la terminología empleada para designar al minusválido, Penrose 2015 refiere tanto πῆρωσις como ἀδύνατος. Sobre el tema cf. Garland 1995; Rose 2003, Laes 2017.

<sup>18</sup> Como explica Jay-Robert 2002: 14, la *dynamis* implica “souveraineté politique qui, à la différence de l’ισχύς et de la ρώμη, est fondée sur la force morale et se traduit à la fois par l’influence que l’on peut exercer à l’intérieur d’une cité et par l’efficacité de son action.”

No acaba con Zeus la intervención divina<sup>19</sup>. Porque otro dios, Asclepio, será el encargado de sanarlo. Asclepio es un dios nuevo, cuyo templo visitaban los griegos con la esperanza de ser curados a través del contacto directo con el cuerpo enfermo, al que el dios tocaba con sus manos o lamían unas serpientes relacionadas con su culto, en medio del sueño. El momento de la sanación es traído a la escena por el desfachatado esclavo Carión que adereza con sus jocosos comentarios la información de lo sucedido: Asclepio toma asiento junto a Pluto (727), le acaricia la cabeza (728), le enjuga sus párpados con un paño, y Panacea le cubre la cabeza con otro (730-2); finalmente dos serpientes le lamen los párpados por debajo (736). El contacto corporal deliberado sobre el que se asienta la curación posiciona al cuerpo en un primer plano y al sentido del tacto, el más corporal de los sentidos, en un lugar de relevancia<sup>20</sup>. La mediación de Asclepio en la sanación de Pluto da cuenta de una concepción de la enfermedad que está a mitad de camino entre la que propone la visión secular de la medicina (que explica la enfermedad en relación con el cuerpo físico), y la del pensamiento mágico-religioso (que la concibe como un mal proveniente de agentes sobrenaturales, que necesita de plegarias y sacrificios para quitarla y sanar)<sup>21</sup>.

Los griegos equiparaban la visión con la vida, de modo que los ojos eran considerados órganos vitales y la pérdida de la visión un tipo de lesión que trascendía a otras<sup>22</sup>. Pero además el cuerpo no existe aislado, sino en el ámbito social de una comunidad; en ese sentido, la ceguera no solo afecta a la condición física de quien la padece –por tratarse de un alejamiento del estado óptimo de salud–, sino a su forma general de vida, a la situación social del individuo, implicando su exclusión, aislamiento, rechazo y dependencia de los otros. Estos condicionantes de alienación forman también parte del castigo de Pluto: por dos veces se señala, con el verbo περινοστῆω (vv. 121;

<sup>19</sup> Sommerstein 2017: 21 observa que en las obras en que Zeus es derrotado, el vencedor obtiene ayuda de otros dioses filantrópicos, como Asclepio o el mismo Pluto en esta pieza.

<sup>20</sup> El sentido del tacto es importante en el ritual en general, por ejemplo en los gestos de súplica. Sobre su asociación con la tierra y lo primitivo, cf. Purves (2017). Sobre el discurso del mensajero en boca de Carión, cf. Fernández 2000 y Tordoff 2012.

<sup>21</sup> Sobre la incidencia del pensamiento médico en la concepción del cuerpo y la subjetividad, cf. Holmes 2010. Crémilo desecha la opción de acudir a un médico para curar a Pluto –como debía de ocurrir en su tiempo–, aduciendo su escasez por la falta de salarios (406-8).

<sup>22</sup> Según Vernant 1991, el hombre es, por naturaleza, “mirada”. Ello se debe a dos razones: “ver” y “saber” son la misma cosa (“conocer” es una forma de ver), y “ver” y “vivir” también se asimilan (“morir” significa “perder la vista”).

494), su desplazamiento errático, dando tumbos (*προσπταίοντα*), a causa de su ceguera. El viaje no era considerado un traslado positivo entre los griegos, a menos que tuviera un objetivo bien definido; de allí que el vagabundeo, comúnmente asociado con la locura, aparezca como un castigo divino en los relatos míticos. Si posición y posesión se identificaban, como todo parece indicar, la vida sin hogar es tenida por una verdadera pesadilla –ello explica por qué el exilio se contaba entre las formas más graves de penalidad–. En este marco debe leerse como una conquista el hecho de que Pluto acceda a tener un lugar propio, y permanente, en el *opisthodomos* al final de la pieza<sup>23</sup>. Que ese desplazamiento no se lleve a cabo con su propio cuerpo sino como estatua es más que probable, ya que se define como *hydrisis* (*ἰδρυσόμεθα*, 1191; 1198) el ritual que acompaña su establecimiento en la Acrópolis. A favor de esta cosificación del personaje habla su construcción alegórica, en razón de los bienes materiales que representa, así como del rol actancial que juega en la narrativa, en tanto objeto de deseo del héroe<sup>24</sup>.

Pluto es el único personaje enfermo presente en toda la escena cómica, por lo que no debe desestimarse este dato por ser toda una rareza. Sobre todo porque la tragedia, en contraposición, ha hecho de la discapacidad y la enfermedad un dispositivo seguro para suscitar la empatía y piedad típicas del género –pensemos en la exposición descarnada del sufrimiento de Filoctetes en la tragedia homónima de Sófocles–. La ceguera es, además, la más frecuente de todas las enfermedades trágicas<sup>25</sup> –acorde con su recurrencia en la mitología–, aunque no todos los ciegos son equiparables: algunos han sido compensados con poderes especiales, como el vate Tiresias, omnipresente en el escenario trágico<sup>26</sup>. Es fácil de ver que

---

<sup>23</sup> En el *opisthodomos* se guardaban objetos de oro y plata, tal vez para acuñar el metal en emergencia, por ello es la residencia adecuada para el dios de la riqueza.

<sup>24</sup> De la misma opinión es Newiger 1957, como ya hemos notado, y Revermann 2006: 265.

<sup>25</sup> Garland 2017 señala dos razones para explicar esta preponderancia: por ser una metáfora de la ignorancia humana –de la existencia humana *per se*– y porque la antítesis entre visión y ceguera brinda un campo amplio para explotar la ironía trágica de una percepción más profunda de la realidad. Sobre la ceguera, cf. también Buxton 1980; Létoublon 2019.

<sup>26</sup> En *Antígona*, *Edipo rey* de Sófocles y *Bacantes*, *Fenicias* de Eurípides. Tampoco todas las cegueras tienen su origen en la cólera divina, porque puede ser una forma también de punición humana: Hécuba, por ejemplo, ciega a Poliméstor (*Hec.* de Eurípides). Licurgo o Fineo, castigados ambos por Zeus por transgredir los límites humanos (cf. Tatti-Gartziou 2010), son dos modelos a seguir para la construcción dramática de Pluto. Del segundo provendría también la idea de la sanación a manos de Asclepio. En rigor, existen muchas

los cuerpos enfermos o minusválidos no tienen en uno y otro género el mismo estatuto: en la tragedia valen generalmente como emblema de la fragilidad y falibilidad humana, un concepto que no encuentra un terreno fértil en la comedia. Y no precisamente porque Pluto sea un dios y no un ser humano –porque es llamado “hombre” en más de una ocasión (13, 63, 68, 79, 118, 209, 654, 658)–, sino porque el que sufre en comedia no genera empatía ni destila patetismo. Por el contrario, el enfermo y la enfermedad demuestran tener un gran potencial cómico como blanco de burlas<sup>27</sup>. Esta instrumentación de la enfermedad ligada al ridículo se ilustra a la perfección con el tratamiento que recibe el personaje de Neoclides, un ciego mentado también en otras obras de Aristófanes, incluida *Pluto*. Esta última celebra que Neoclides, coincidiendo con Pluto en el templo de Asclepio (716-25, 747), quede todavía más ciego de lo que estaba, lo que se considera un castigo justo para quien parece merecer la pena de una risa agresiva y de exclusión, típica del patrón moral que impone el género<sup>28</sup>. Su tratamiento dramático se vuelve significativo para comparar con el de Pluto, porque la ceguera de este último es tomada con relativa seriedad, tanto cuanto para empeñar la voluntad del héroe cómico en resolver el problema. Y cabe preguntarnos: ¿por qué esta diferencia? A nuestro modo de ver ello se debería al valor simbólico que tiene la ceguera de Pluto como imagen del deterioro social –y moral– de Atenas. En efecto, en consonancia con la observación de Jay-Robert 2015 de que, en la comedia de Aristófanes, los ojos reenvían la imagen de lo que reflejan, los ojos de Pluto no son solo la causa del mal que aqueja a Atenas, sino también una señal de ese mal: “Les yeux du dieu servent moins à voir qu’à faire voir”<sup>29</sup>.

---

versiones sobre la causa de la ceguera, tanto de Fineo como de sus hijos. Los versos 635-6, en boca de Carión, serían, al decir de un escolio, parodia del *Fineo* de Sófocles. Este autor compuso dos dramas sobre este personaje.

<sup>27</sup> Condiciones patológicas como diarrea, vómito, hernias inguinales, etc., son explotadas humorísticamente porque involucran la vergüenza, además del dolor, de quienes lo padecen. Cf. Kazantzidis & Tsoumpra 2018: 280: “These instances can still be taken to illustrate how disease in antiquity is a flexible concept; rather than avoid it as a “serious” subject that is exclusively identified with pain and suffering, ancient authors mix it with themes explored in a light-hearted and funny way that is meant to provoke reflection as well as laughter.”

<sup>28</sup> Neoclides también es criticado en *Ec.* (254-5; 398-407) por interrumpir en la Asamblea. Según los escolios, era un delator de origen extranjero.

<sup>29</sup> Jay-Robert 2015: 141. La comedia presenta generalmente ojos lesionados –por factores internos como la ceguera, o externos como la irritación provocada por el humo–. Según Jay-Robert 2015, el ojo está destinado a ser él mismo un espectáculo y un reflejo de lo que

A la vejación que supone la ceguera, se le suman, al cuerpo de Pluto, las dolencias que ocasiona la vejez. El esclavo Carión detalla su penosa apariencia senil (vv. 265-8) –muy probablemente una descripción física de lo que los espectadores efectivamente veían–: “viejo sucio” (ἀρχμῶν; ῥυπῶντα, 84), “encorvado” (κυφός), “miserable” (ἄθλιος) –por su estado físico (ἄθλίως διακείμενος, 80) y emocional (118, 654)–, “arrugado” (ῥυσός), “calvo” (μαδῶντα), “desdentado” (νωδός) y, probablemente, “circunciso” (ψωλός)<sup>30</sup>, “un montón de males de viejo” (Πρεσβυτικῶν κακῶν ... σωρόν, 270). Así como la ceguera ponía el foco en la máscara del actor, las palabras de Carión llaman la atención sobre el cuerpo en su totalidad. La conjunción de ceguera, mendicidad y vejez han llevado a Compton-Engle (2013) a proponer un modelo trágico para Pluto: el Edipo de *Edipo en Colono* de Sófocles, llevado a la escena en el 401 a.C. Aristófanes se habría apropiado de la tragedia de Sófocles, tanto visual como verbalmente, en lo que sería otro ejemplo más de paratragedia cómica: ambos personajes se transforman milagrosamente de mugrosos mendigos en benefactores de Atenas, impactando en forma duradera en la ciudad. Observamos, sin embargo, que falta en *Pluto* la vinculación de la ceguera con el conocimiento o la conciencia individual –más vale lo contrario–, que es un rasgo determinante del Edipo sofocleo. Por lo demás, las asociaciones trágicas del personaje exceden a la obra de Sófocles. Su vestimenta harapienta podría tener relación con el drama de Eurípides: en *Ranas* se dice que este autor cubre a los reyes con harapos (1062; 1066) y en *Acarnienses*, Diceópolis acude hacia él en busca

---

ve. En esa dirección, traducen y visualizan la mísera condición ateniense, y la recuperación de la vista se asocia con la toma de conciencia y el conocimiento (cf. 774-5 en boca de Pluto: “Me avergüenzo de mis desgracias: ¡a qué hombres frecuentaba sin darme cuenta!”).

<sup>30</sup> La giba asociada con la vejez se encuentra también en *Ach.* 703, y desdentada es la vieja que tiene a un joven por amante (*Pl.* 1059). El término ψωλός, que hemos traducido por “circunciso”, también tiene otras acepciones. En principio, la circuncisión no era una práctica común entre los griegos, sino atribuida a ciertos pueblos bárbaros (*Ach.* 158, 161; *Av.* 507; *Pl.* 295). Su posición como punto culminante de una serie de atributos negativos motiva a considerarlo un *aprosdoketon*, tal vez en reemplazo de χωλός (“renco”), una minusvalía típica de los viejos (Fiorentini 2006). Sommerstein 2001: 153 sugiere que se esté aludiendo a una enfermedad del pene, la lipodermia, lo que sería acorde con la tónica de la lista que enumera males físicos que acentúan la imagen repugnante del cuerpo. Stone (1981: 121 n. 77) ha señalado que, dado que se trata de una mera suposición de Carión (οἴμαι), es decir, algo que no se puede ver, podría estar indicando que el actor no portaba el falo de cuero habitual en los personajes masculinos.

de los harapos de Télefo (393-489)<sup>31</sup>. Si a ello le sumamos elementos de la trama propios de la tragedia, como la voz oracular de Apolo que determina la acción cómica, la relación de *Pluto* con el género trágico sería estrecha y tendría consecuencias manifiestas también en la forma y apariencia de los cuerpos, según trataremos de demostrar.

Por otro lado, la vejez es característica del género cómico, plagado como está de viejos –la única excepción es *Ranas*–, cuyas limitaciones físicas son blanco de bromas y motor de risa. Juega la comedia con la contradicción producida entre las pretensiones de los ancianos, su belicosidad a flor de piel típica de sus años mozos, cuando formaron parte de las guerras contra los persas –pensemos en los viejos del coro de *Lisistrata*, o los de *Acarnienses*–, y su debilidad e impotencia física ocasionada por el peso de los años<sup>32</sup>. Los propios héroes cómicos también suelen ser personajes viejos, como lo es Crémilo en esta pieza, que no escapa a las bromas por ello (1077-9). Por la fealdad de su apariencia, el cuerpo del anciano responde perfectamente a las demandas del humor de comedia, como cualquier cuerpo deforme que se aleja del ideal físico, resultado de un balance y una armonía de perfectas proporciones, que los griegos tanto valoraban. La fealdad, como ha destacado sobre todo Revermann, es una de las marcas más genuinas del género cómico, una manifestación de su poder y de su magia<sup>33</sup>, una idea, por otra parte, que promulga Aristóteles en su *Poética* (1449a32-3) cuando afirma que “lo risible es una parte de lo feo (τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον)”<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Podríamos añadir que el adjetivo ἄθλιος, o el adverbio ἀθλίως, con los que se califica a Pluto y a su vida, también son de color trágico (80, 118, 266, 654). Por otra parte, Pluto fue comparado con otras figuras trágicas, como Dioniso (Sfyroeras 1995) o Prometeo (Bowie 1993).

<sup>32</sup> Abundan los ejemplos en la literatura griega en que la vejez es considerada un mal; recordemos tan solo que, de acuerdo con Hesíodo (*Op.* 114), la vejez es enviada como castigo a los hombres, junto con el trabajo y la enfermedad; o el pasaje de *EC* de Sófocles (1211-1249) en que se concibe la muerte como su remedio.

<sup>33</sup> Cf. Revermann 2006: 147. No debemos olvidar tampoco el valor apotropaico de lo feo. En la comedia nueva, la fealdad desaparece en los personajes más respetables, pero se mantiene en los de bajo estatus, precisamente como un indicador social –los esclavos, por ejemplo, preservan la corporalidad grotesca en sus disfraces–.

<sup>34</sup> “Pues lo risible es un error/defecto (ἀμάρτημά τι) y una fealdad indolora (αἰσχος ἀνώδυνον) y no destructora (οὐ φθαρτικόν), como por ejemplo la máscara cómica que es fea y deformada (αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον), sin dolor (ἄνευ ὀδύνης)” (*Po.* 1449a33-6).

A diferencia de su condición de ciego heredada de la tradición y, por sobre todo, integrada en la temática de la pieza, la vejez de Pluto resulta completamente anecdótica y arbitraria en relación con la acción, sin conexión evidente con el argumento. Advirtamos, además, que las artes plásticas como la estatuaría, por el contrario, presentaban a Pluto como un niño, sentado sobre la falda de su madre Deméter<sup>35</sup>. El cuerpo viejo de Pluto, por lo inesperado, tenía que provocar un relevante efecto escénico, de alto impacto para la audiencia, con implicancias semánticas en los sentidos de la obra –los cuerpos hablan a través de sus formas, sus gestos y sus desplazamientos<sup>36</sup>–. En efecto, por su aspecto corporal de viejo decrepito, se provocaría una fuerte identificación entre Pluto y su adversaria Penía. Ambos personajes quedan corporalmente homologados y se refuerza, desde la impronta visual de su apariencia exterior, la identificación que las palabras también expresan, porque no olvidemos que Penía se atribuye los mismos efectos beneficiosos en los hombres que Crémilo había adjudicado a Pluto: promover destrezas y habilidades, y ser la causa de todas las cosas buenas (532-4 = 160-1; 468-70 = 182-3). Sus semejanzas, por otro lado, no se limitan a la vejez, porque también comparten su condición de pobreza –tal vez no se haya reparado lo suficiente en el escándalo (e implicancias) que supone el hecho de que el propio dios de la riqueza sea pobre o, al menos, se vista y luzca como tal<sup>37</sup>–. Y más aún, dada su apariencia de pordiosero, estaría más cerca de la indigencia (Πτωχεία) de lo que la propia Penía quiere estar (548-9). La palabra que la designa está vinculada etimológicamente con la raíz de πτώσσω, que alude explícitamente a una característica corporal, la postura poco enaltecida de estar inclinado, como un mendigo o esclavo,

---

<sup>35</sup> El arte figurativa testimonia su vinculación con el culto eleusino: el dios es representado con una cornucopia en brazos de Deméter. Su nacimiento formaba parte del *climax* del rito de los Misterios Eleusinos (Bowie 1993: 270 ss.), pero la obra no hace un uso explícito de ellos, como sucede en *Ranas*; aun así, Sfyroeras (1995) interpreta variados pasajes de la comedia en relación con momentos específicos de este rito.

<sup>36</sup> Los propios griegos, desde Homero en adelante, estuvieron atentos a las posibilidades de comunicación que brindaba el cuerpo. Los manuales de retórica aluden a la incidencia de la postura del orador para la persuasión, por ejemplo. Los gestos, las expresiones faciales, la proxemia, los desplazamientos corporales, todos ellos resultan significativos. Sobre el lenguaje corporal en la Antigüedad, sobre todo en relación con las emociones, cf. Cairns 2015; Telò & Mueller 2018; sobre los gestos en particular cf. Boegehold 1999; Bremmer 2001; sobre el lenguaje del cuerpo en general, cf. Guiraud 1980.

<sup>37</sup> Fiorentini 2006: 156, por ejemplo, solo le adjudica un alcance jocoso: “L’aspetto laido del dio suggerisce un’intenzionalità satirica da parte del commediografo.”

contrapuesta a la verticalidad que caracteriza la ortodoxia del cuerpo normativo del hombre libre y ciudadano (cf. Ari. *Pol.* 1254b29-31)<sup>38</sup>.

A diferencia de Pluto, Penía no habría tenido una naturaleza divina difundida –aun cuando algún testimonio como el fr. 248K del *Arquelao* de Eurípides parece indicar lo contrario– ni ningún culto conocido. Su personificación es frecuente, como lo demuestran los versos de Teognis (384-85; 351-354; 649-652) o Alceo (fr. 364 V), donde es repudiada<sup>39</sup>. Carga entonces sobre sus espaldas una imagen degradada que Aristófanes explota y rubrica. Si los viejos son especialmente feos –y cómicos–, cuánto más potencial reside en las mujeres viejas. Es sabido por todos que la feminidad y la masculinidad son conceptos opuestos y disímilmente valorados entre los griegos, por lo que a la homologación que vejez y pobreza producían en el cuerpo de Penía y Pluto, se opone la diferenciación que el género provoca<sup>40</sup>. Penía es presentada en *Pluto* como una anciana sórdida, sucesivamente confundida por su aspecto con prototipos de mujeres pobres, rudas –habitualmente parodiadas en comedia–, de bajo estatus social, obligadas a trabajar fuera del hogar: una posadera (Πανδοκεύτριαν, v. 426),

---

<sup>38</sup> La distinción entre pobreza e indigencia ha sido considerada de naturaleza sofisticada, sobre todo por los que han defendido una lectura irónica de la pieza (Flashar 1967; Heberlein 1981, entre otros); inclusive esta sutil distinción sinonímica podría estar parodiando a Pródico de Ceos. En Éupolis (fr. 386 KA) la Pobreza y la Indigencia son consideradas hermanas.

<sup>39</sup> Cf. también Heródoto 8.111, o Menandro (*Dysc.* 208-9); las artes visuales, en cambio, no registran su figura. Revermann 2006 relaciona su abrupta entrada en escena con la de una deidad, como ocurre en Eurípides, ya sea para cancelar o detener una acción. Komornicka 1964 considera que hay algo cuasi-divino en ella –se llama a sí misma δέσποινα (533), que es un epíteto típico de las diosas, aunque Sommerstein 2001: 173 entiende que se refiere literalmente a ser la señora de la casa–. Sobre su caracterización cf. también Newiger 1957: 155-65; Sfyroeras 1995: 240-48.

<sup>40</sup> Llama la atención que en las pinturas de vasos los personajes femeninos cómicos carecen muchas veces de la artificialidad corporal que imponen el *somation* y la máscara cómica, y no son tan frecuentes como los personajes masculinos (Green 1994); al respecto cf. Compton-Engle 2015: 16. En Aristófanes, las mujeres ancianas prevalecen hacia el final de su carrera. En *Pluto*, concretamente, además de Penía, se presenta en escena otra anciana, la que ha perdido a su joven amante. La mujer de Crémilo también podría ser mayor, aunque nada se dice sobre este punto. Deberíamos añadir a la lista la viejita presente en el templo de Asclepio, cuya participación registra Carión en su discurso de mensajero. Según Stone 1981, las máscaras de las mujeres debían distinguirse de las maculinas por su color blanco –Wiles 2008 advierte que no hay evidencias al respecto–, y las de las viejas podrían tener arrugas, nariz chata y pocos dientes.

una brava vendedora de legumbres (λεκιθόπωλιν, 427), y una tabernera tramposa (καπηλῖς, 435) —en ese orden como si de un acertijo se tratara<sup>41</sup>—. Previamente había sido identificada con una Erinia salida de una tragedia (Ἴσως Ἐρινύς ἐστὶν ἐκ τραγωδίας, 423), lo que explica la inmediata huida de Crémilo y Blepsidemo, aunados en el espanto que les produce su mera visión<sup>42</sup>. El cuerpo lo dice todo: nada bueno podría esperarse de semejante aparición —aunque podrían no estar tan seguros después de lo sucedido con Pluto—. Esta vinculación del cuerpo de Penía con la tragedia está en consonancia con lo que ella expresa en el diálogo, cuando pide no ser blanco de risa (557) —los términos escogidos son σκώπτειν (“burlarse”) y κωμῳδεῖν (“bromear”), actividades esenciales de la comedia— sino tomada en serio (σπουδάζειν) (como imitación de una acción seria —πράξεως σπουδαίας— define Aristóteles a la tragedia, *Po.* 1449b24). Su estilo para comunicar su queja también es evidentemente trágico<sup>43</sup>. En atención a estas cuestiones, no son pocas las voces que se han expresado a favor de considerar a Penía una intrusión trágica<sup>44</sup>. Pero ha pasado inadvertido que esta misma circunstancia la asimila aún más a la figura de Pluto, cuya relación con la tragedia nos hemos ocupado de señalar. La palidez enfermiza de su rostro (Ὠχρὰ, 422) es otro componente somático que la vincula con el enfermo dios de la riqueza. Vestida con harapos igual que Pluto, según todo parece indicar —Crémilo advierte que por Pobreza la gente lleva harapos por toda vestimenta (540)—, también ella queda asociada simbólicamente por su ropaje

---

<sup>41</sup> Hospederas, taberneras y vendedoras del mercado en general son figuras desprestigiadas y, por lo tanto, imágenes cómicas de primer grado. En *Lys.* 456 ss., las mujeres del mercado (proverbialmente rudas) son las guerreras que convoca la heroína para atacar al *proboulos* (cf. también *V.* 496ss. y *Ra.* 594ss. y 857-8).

<sup>42</sup> Cantarella 1965, siguiendo un escolio al v. 423, sugiere que la descripción de Penía está inspirada en alguna reposición reciente de las *Euménides* de Esquilo, con quienes comparte algunos rasgos como la palidez de su rostro, el terror que provoca, la monstruosidad de su aspecto, etc.; Sommerstein 2001: 168 amplía las posibilidades a alguna otra obra reciente en que aparecieran estos personajes.

<sup>43</sup> Serían versos paratrágicos los 415s. y 419 señalados por Rau 1967, así como el v. 430, que parece eco del v. 276 de *Medea* de Eurípides (Sfyroeras 1995), o el 601, parodia de *Télefo*.

<sup>44</sup> Entre esas voces, cf. Olson 1990 y sobre todo Sfyroeras 1995. Para este último la ideología de Pobreza es coincidente con la de la tragedia: ella afirma que hace a los hombres mejores (558), lo mismo que había afirmado Eurípides acerca de la función de la tragedia en *Ran.* (1009). Caciagli, Capra, Giovannelli & Regali 2016: 78 también la consideran incompatible con el mundo de la comedia.

al drama euripideo. En esa dirección cabe preguntarnos si lleva Penía el relleno del abdomen propio del *somation* de comedia. Probablemente no lo tuviera, porque a ella deben los hombres, según afirma, sus “talles de avispa” (561)<sup>45</sup>. Pero también Pluto podría estar desprovisto de él, porque el participio ἀλγμῶν con que Crémilo lo describe, si bien puede interpretarse como “mugroso” (84), también se refiere a la escualidez corporal. De ser así, Pluto y Penía se distinguirían del resto de los personajes de la comedia por presentar la morfología típica de los cuerpos de tragedia.

Tampoco debería descartarse que la palidez y la delgadez de Penía trajeran otras reminiscencias, como la de los filósofos y los sofistas, también representados escualidos y demacrados en *Nubes* (103; 504; 1016-17; 1112). Para Morosi, el aspecto visual de Penía habría reforzado su vínculo con los filósofos, hecho patente ya en su retórica. Inclusive el modelo de vida que ella defiende –frugal y modesto, económico y simple– es el que los filósofos también ejercitaban (Pl. R. IV)<sup>46</sup>. Tampoco habría que desestimar cierta semejanza entre su modo de razonar y la afición y expertiz retórica de los personajes euripideos. Sea por una u otra de estas asociaciones propuestas, ella debía de ser vista como una antagonista e intrusa, y es la morfología de su cuerpo la primera voz de alerta del desajuste. La misma observación valdría para Pluto, por lo que es más que probable que, una vez sanado, mudara de máscara, para indicar la recuperación de la vista, y de vestimenta –y hasta podría ‘recuperar’ el *somation* cómico si hasta ese momento no lo llevaba<sup>47</sup>–. Por ser una figura alegórica, su transformación trasciende a su persona para volverse símbolo de la magnitud del cambio que supone la riqueza generalizada para los hombres de Atenas<sup>48</sup>. Como ha observado

<sup>45</sup> De la misma opinión es Revermann 2006: 287.

<sup>46</sup> Cf. Morosi 2020: 412. En la misma dirección, Barrenechea 2018 establece paralelismos entre el agón de *Pluto* y la historia de Pródico sobre el encuentro de Heracles con Areté y Kakía; y también con la *Alabanza a la Pobreza* de Alcidas. Estas asociaciones vuelven a Penía sospechosa, porque la comedia presenta a los filósofos como charlatanes y poco convincentes. Sobre filósofos e intelectuales en la comedia, cf. Imperio 1998; Carey 2000.

<sup>47</sup> Casi todos coinciden en suponer que el regreso de Pluto desde el Asclepion devolvería a los espectadores una imagen renovada del personaje (Russo 199; Stone 1981; Sommerstein 2001; Revermann 2006; Compton-Engle 2015); hasta podría verse rejuvenecido (Heberlein 1981). Un completo resumen del tema en Totaro 2016.

<sup>48</sup> El plan de Crémilo parece oscilar entre solo enriquecer a los hombres honestos, que era su primer objetivo, y enriquecer a todos los hombres. Como lo demuestran Konstan y Dillon 1981, estas nociones son una respuesta a dos problemas diferentes: la distribución desigual de la riqueza y el concepto de escasez universal. Según Dover 1972,

Groton (1990), desde un primer momento los espectadores ven direccionada su atención hacia la apariencia de los personajes –sus ropas, adornos y objetos que portan<sup>49</sup>–. La mudanza de la apariencia acompaña el proceso positivo del cambio. No descartamos tampoco que la metamorfosis implicara un rejuvenecimiento, como sucede con Demos en *Caballeros* (1321 ss.).

Desde la perspectiva de nuestro análisis, resulta importante observar no solo cómo la alegoría se materializa en los cuerpos de Pluto y Penía, sino destacar la ‘conciencia’ de que la riqueza y la pobreza moldean la corporalidad de los hombres en general. Y es Penía la que nos pone sobre aviso, cuando antepone los efectos corporales que la riqueza y la pobreza provocan a los recursos que ellos mismos proveen. De este modo Penía se arroga la responsabilidad de la delgadez, vitalidad y consecuente salud de los pobres, de las cuales carecen los cuerpos panzones y obesos típicos de los ricos –ya no es solo que Pluto está enfermo, sino que enferma–:

Porque con él [Pluto] son gotosos (ποδαγρῶντες), panzones (γαστροῦδεις), de piernas robustas (παχύκνημοι) e imprúdicamente obesos (πίονές ἄσελγῶς), pero conmigo son delgados (ισχυνοί), con talla de avispa (σφηκῶδεις) y molestos para sus enemigos (τοῖς ἐχθροῖς ἀνιαροί) (560-1)

Penía advierte que la forma del cuerpo no es autónoma, sino que está ligada a un estilo de vida, a una forma de ser: la decencia (κοσμιότης) vive con ella “y la insolencia (ὑβρίζειν), en cambio, es cosa de Pluto (564)”<sup>50</sup>. Sostiene que ella hace a los hombres mejores, “tanto en el cuerpo como en espíritu” (558-9, 576). No ha pasado inadvertida la manifiesta contradicción que subyace al hecho de que la comedia, por un lado, haga propio para sus actores un cuerpo que está fuera de toda regulación, y considere el buen comer y la abundancia de comida como algo bueno, pero, por otro

---

la obra no se adhiere definitivamente a ninguno de estos dos planes; Heberlein 1981, en cambio, afirma que el plan se implementa gradualmente. Las palabras del propio Crémilo pueden proporcionar aquí la clave: para volverse rico, el héroe anticipa que todo hombre se convertirá en decente (494-7).

<sup>49</sup> La autora destaca el papel preponderante de las coronas y los harapos como símbolos visuales primarios de la obra, manipulados sorpresivamente y marcadores del progreso de la acción, de la aflicción trágica al regocijo propio de la comedia.

<sup>50</sup> Para Barrenechea 2018: 36, la idea de que la Pobreza enseña moderación a través de la frugalidad y el trabajo (553-554, 563-564) podría encontrarse en *Teognis* (115-6), aunque más a menudo es acusada de corromper a los hombres (386-92, 619-22), o de ser un mal (173-8, 181-2).

lado, vea un motivo de acusación y una prueba de corrupción en el exceso que significa la gula y sus consecuencias corporales<sup>51</sup>. Aristófanes no está solo en esto. Se hace eco de la concepción fisiognomista, de vigencia en la época, que postulaba una alianza entre la apariencia física y el carácter de la persona, esto es, se pensaba que las virtudes éticas se expresaban a través del cuerpo: la cultura somática de la forma equipara excelencia moral a fuerza y belleza físicas<sup>52</sup>.

Ciertamente ricos y pobres se diferencian por su apariencia física exterior, pero también por lo que comen, cómo huelen, cómo se higienizan, sobre qué duermen. A lo largo de toda la obra se menciona una larga serie de bienes materiales vinculados con el placer y goce del cuerpo –o su incomodidad y disgusto– que ponen sobre el tapete la importancia de la experiencia sensorial y su relación con la vida afectiva de los hombres<sup>53</sup>. La vestimenta también es vista como una prolongación del cuerpo, por ello la primera de las escenas que ilustran las consecuencias de las reformas de Crémilo pone el foco en ellas (823-958): un hombre justo –antes pobre, ahora enriquecido– y un delator que ha perdido su fortuna intercambian sus vestiduras, la forma más clara y evidente de certificar la redistribución de la riqueza. En rigor, el delator es despojado de sus ropas, lo que constituye una forma de denigramiento. El contacto físico coercitivo entre los cuerpos siempre es signo de violencia, y el género cómico explota esta rutina con

---

<sup>51</sup> Cf. Wilkins 2000: 25: “Eating is a further part of the physical and material comic world that can be used to counter the pretention of other Systems of thought”. La obesidad y la gula son tópicos de acusación contra los corruptos, como Cleónimo (*Nu.* 674-7), pero también la extrema delgadez, como ocurre con el político Fidípides (Aristofonte, fr. 8, y Menandro, fr. 266, comparan su delgadez con la de un cadáver; cf. también Alexis, fr. 2, 7-8, y fr. 148, donde se acuña el verbo “flipidarse” para indicar el adelgazamiento extremo –Ath. XII 552d-f–). Un paralelo al discurso de Penía puede encontrarse en la defensa que de la vieja educación hace el Argumento Más Fuerte en *Nu.* (1009-23), donde enfrenta dos tipos somáticos que representan dos tipos morales: por un lado el cuerpo atlético, fuerte, con espaldas anchas, y del otro lado el cuerpo de pecho escurrido, la tez pálida, los hombros estrechos.

<sup>52</sup> El cuerpo no es solo cuerpo físico, también es expresión del intelecto y la moral (cuerpo y alma “simpatizan uno con el otro” –συμπαθεῖν ἀλλήλοις–, *Physiognomika* 808b11-12). Un cuerpo ejercitado indicaba superioridad moral, autocontrol y dignidad social.

<sup>53</sup> Al gusto apela la reiterada mención tanto de los platos del sustento diario, como pan, blanca harina o torta de cebada, las golosinas como los higos secos, como los manjares que suponen un jabalí o carnero. Mantas y almohadas, y un buen baño hacen a los placeres hápticos; mientras el vino negro perfumado o los aceites y bálsamos invocan al olfato. Ni siquiera es dejada de lado la forma de aseo más íntimo, con tiernos tallos de ajo (817-8).

recurrencia: quien tiene el control sobre las vestimentas propias, y por sobre todo sobre las ajenas, así como sobre los objetos en general, es el que tiene el mando<sup>54</sup>.

Una escena en que la corporalidad acapara toda la atención es la protagonizada por una anciana y su joven amante, que también son parte del desfile de *alazones* que ilustran las consecuencias del nuevo orden. Con comentarios mordaces, el cuerpo de la vieja es literalmente descubierto, exhibido y desmembrado, a través de la mención de muchas de sus partes en la conversación que Crémilo –que recibe a los visitantes– y el joven llevan a cabo. Este último ha enriquecido y ya no necesita más de la vieja, por lo que la ha abandonado: para sus ojos ha perdido repentinamente toda la belleza que antes tenía (1042-3). La vieja, por su parte, no solo se resiste a dejar al enamorado, sino que se niega a reconocer que, a pesar de los afeites (1064) y su voz añorada (963), ha perdido la juventud y el atractivo que ella conlleva: su cuerpo ha dejado de ser el objeto de deseo erótico masculino, característico de los cuerpos femeninos jóvenes que suelen oficiar de trofeo del héroe cuando este logra su cometido<sup>55</sup>.

Los últimos dos visitantes son Hermes<sup>56</sup>, el mensajero de los dioses, y un sacerdote de Zeus. Ambos vienen a confirmar que el cuerpo divino es también una entidad física que necesita ser alimentada –en el arte figurativa la silueta de los dioses no diverge de la de los personajes humanos<sup>57</sup>–.

---

<sup>54</sup> Cf. Compton-Engle 2015: 8: “This dynamic finds strong parallels with the control of armor in the equally agonistic world of the *Iliad*. Control over clothing is closely linked with control over the body itself: to have one’s cloak forcibly removed is one small step away from being physically beaten”. Por otro lado, el contacto obligado entre los cuerpos –la proxemia de intimidad forzada– es visto como algo negativo también en otras situaciones, como cuando la vieja se pega al joven para ingresar con él a la casa (1095-6) o cuando nuevos amigos rodean a Crémilo y le “clavan los codos y machacan las pantorrillas” (784).

<sup>55</sup> No ahondamos en el análisis de esta escena, que hemos tratado en detalle en Fernández (en prensa). Como escena autocontenida que es, la hemos considerado un caso ejemplar para el estudio de la construcción afectiva del cuerpo, y la comunicación corporal a través de los sentidos.

<sup>56</sup> En su caracterización se combinan dos motivos: la mítica figura del “trickster”, fundador de civilizaciones, y el rol épico del mensajero de los dioses, y como tal mediador con los hombres. Jay-Robert 2002 observa que cuida el fuego del hogar de los olímpicos y preserva la organización del mundo antiguo, razón por la cual juega un rol fundamental cuando ese orden cambia y se constituye en una ayuda del héroe, inclusive en contraposición a lo que representa. Cf. también Auger 1997; Fernández 2012.

<sup>57</sup> Sobre las imágenes de dioses representados grotescamente, cf. Revermann 2006: 145-7; Wilson 2007; Walsh 2009.

Hermes no obedece otras órdenes que las de su estómago. Famoso por su glotonería (cf. su intervención en *Paz*), reclama “un poco de pan bien cocido” (1136) y “un gran pedazo de carne” (1137) de la que Crémilo asa dentro, y no el humo de los sacrificios que era la parte que les correspondía a las divinidades<sup>58</sup>. Hambriento (1123) como está, recuerda con suspiros los platos que recibía en calidad de ofrendas: pastel de vino, miel, higos secos (1121-2), pastel de queso (1126), muslo de cerdo (1128), entrañas calientes (1130). Rápido olvida que es un enviado de Zeus y gracias a sus múltiples ocupaciones –“guardián girapuertas”; “comerciante”, “guía”, “presidente de los juegos”, “farsante”, 1153 ss.)– podrá incorporarse a la utopía como sirviente (διακονικός), para lavar él mismo las tripas (1168-9). Logrará finalmente estar cerca de lo que más le interesa: la comida.

La asimilación de Hermes a un esclavo es corporalmente significativa, porque un esclavo es eso, “solo cuerpo” dirá duBois (2003: 129), y un cuerpo que ni siquiera le pertenece: “Es que el hado no permite que sea uno el dueño de su propio cuerpo (Τοῦ σώματος ... τὸν κύριον), sino el que lo ha comprado (τὸν ἐωνημένον)”, se queja Carión en los primeros versos de la comedia (6-7)<sup>59</sup>. Carión, precisamente, aunque un esclavo con aires de emancipado, corporalmente hablando replica el comportamiento de sus pares, quienes, obsesionados por los placeres de la comida, comen en exceso, devorando sin pausa los recursos del *oikos* (318-20, 672-83). En la misma dirección de apego a lo material, en el *racconto* de la incubación de Pluto, el criado adereza con comentarios escatológicos lo ocurrido (698-9), en relación con las funciones físicas corporales que lo identifican como tal<sup>60</sup>. No escapa tampoco a la amenaza del castigo disciplinador de su cuerpo rebelde, como el resto de los servidores (272, 275-6, 874-6)<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> También en *Paz* (424-5) Hermes demuestra su ‘espíritu’ materialista, cuando acepta ser sobornado por una copa de oro. En su glotonería, se asemeja a Heracles (presente en *Av.*); cf. Wilkins 2000: 69 ss.

<sup>59</sup> Es la definición que del esclavo dará Aristóteles: una “posesión animada” (κτῆμα τι ἔμψυχον, *Pol.* 1253b32).

<sup>60</sup> Gran parte de su conducta está motivada por las necesidades más primarias: sexuales, fisiológicas y gastronómicas (190-2, 320, 672-99, 766, 1139-43, 1141). Durante su estancia en el templo de Asclepio compite con el sacerdote para quedarse con la mejor tarta, y está atento a las necesidades del cuerpo, al punto de informar hasta de sus flatulencias. Nada de lo corporal le es ajeno: a él debemos el epíteto de “comemierda” adjudicado a Asclepio (σκατοράγον, 706).

<sup>61</sup> Los esclavos son golpeados no solo por el amo, sino por otros esclavos, y hasta comentan entre ellos los golpes que alguna vez han recibido (*Eq.* 4-5; 64-70; *Ra.* 747-48,)

El mismísimo Zeus Salvador termina abandonando el Olimpo para unirse al proyecto revolucionario de Crémilo (1189-90)<sup>62</sup>. Como en *Aves*, los dioses son derrotados sometiéndolos a la hambruna; se cumplen de esta forma las previsiones del héroe: “Porque ningún hombre sacrificaría (ἄν θύσειεν) ya ni un buey, ni un pastel, ni ninguna otra cosa si tú [Pluto] no lo quisieras” (137). En los cuerpos reside la vulnerabilidad de los dioses; sus vientres los convierten en víctimas. La corporalidad hace a dioses y hombres iguales, transgrediendo fronteras e igualando jerarquías. Como afirma Revermann, el cuerpo grotesco cómico es un cuerpo que se comparte<sup>63</sup>.

### Conclusiones

La retórica del cuerpo cómico está en sintonía con la extrema libertad de expresión que caracteriza a la comedia como género dramático. Ella implica una transgresión de los contornos impuestos por la convención, y la consecuente negociación de unos límites nuevos, desregulados de las normas sociales –y naturales–, en contraposición con el estatus normativo de los cuerpos ideales de los ciudadanos. Los alcances de esta modificación corporal están en estrecha relación con las propuestas desestabilizadoras de las estructuras de poder que la comedia propicia, en pos de alcanzar un orden social nuevo. La plenitud de los cuerpos cómicos –saciados y sensorialmente satisfechos– no es una metáfora, sino una palpable realidad en la concreción de la utopía: es el cuerpo el parámetro donde juzgar lo ocurrido.

En *Pluto*, el cuerpo ocupa siempre un primer plano: hay un énfasis evidente en lo visual, en los cuerpos y sus potencialidades o deficiencias físicas; los personajes se perciben a sí mismos corporalmente y dan sobradas muestras de sus experiencias sensoriales; los cuerpos interactúan entre sí y afectan el espacio que ocupan; los movimientos escénicos y la proxemia se tornan semánticamente relevantes. Pluto, por ejemplo, organiza la sintaxis

---

o los que van a recibir (*V.* 3; *Ra.* 812-3). Aristófanes acusa a sus malos competidores de valerse recurrentemente de rutinas en las que los esclavos tratan de escapar y son golpeados (*Pax*, 743-7), sin embargo tampoco él ha podido prescindir de ellas. Sobre el tema cf. duBois 2003; Akrigg & Tordoff 2013; especialmente Olson 2013 en el mismo volumen.

<sup>62</sup> A partir de la identificación de Pluto con Zeus Salvador propuesta por un escolio, Heberlein 1981 y Olson 1990, entre otros, niegan la deserción de Zeus del mundo olímpico porque la consideran incoherente con el planteo de la obra. Sin embargo, nada indica que no deba entenderse la frase de modo literal, como indica Sommerstein 2001.

<sup>63</sup> Revermann 2006: 49: “The grotesque body of fifth-century comedy is a shared body.”

espacial directriz de la pieza, ejerciendo una poderosa fuerza de atracción sobre el resto de los personajes; de manera opuesta, Penía provoca una fuerza centrífuga expulsiva, de rechazo. Ambos, aunque alegorías de conceptos abstractos, poseen un cuerpo físico con características bien definidas, e impactan también somáticamente sobre los humanos. Algunas partes del cuerpo, conceptualmente separadas de él, se vuelven objetos, como los “ojos recién comprados” de Pluto (769), a los que se les brinda la bienvenida ritual de integración al hogar. Los cuerpos se expresan con lenguaje propio: con baile, saltos y canto (ὄρχεῖσθε καὶ σκιρτᾶτε καὶ χορεύετε, 760-3) se convoca a celebrar la obtención de la riqueza para todos los hombres honestos. Aun en los momentos más intelectuales, como el del agón entre Crémilo y Penía, el diálogo hace suyo al cuerpo como materia de controversia y de debate.

Llama la atención que muchos de estos cuerpos se vean amenazados, sea por el deterioro físico que ocasiona la vejez, o por las limitaciones que provoca la enfermedad: la ceguera priva a Pluto no solo de su autonomía corporal, sino también psicológica: a manos de los ricos va de aquí para allá sin oponer resistencia y su cobardía (123, 203-7) podría también deberse a la experiencia subjetiva de su dolencia<sup>64</sup> —la enfermedad compromete la integridad del cuerpo y de la mente—. Simbólicamente, además, la ceguera es un síntoma del malestar social. Precisamente a través de la enfermedad, y del aspecto general de Pluto y Penía, el cuerpo trágico logra colarse en la escena, pero la comedia consigue deshacerse satisfactoriamente de su intromisión: Pluto recupera su forma física plena, y Penía es expulsada sin más.

El cuerpo se vincula con el mundo circundante a través de la percepción de los sentidos, cuyas órdenes son las únicas soberanas: obedeciendo a las demandas del gusto y, sobre todo, del olfato, los dioses vacían el Olimpo para acercarse a la carne que se asa en la casa de Crémilo. En la escala de valores que promulga la cultura somática cómica, ya no es morir el peor castigo, sino tener el estómago vacío (891-2)<sup>65</sup>. Pero el cuerpo no es solo materia, sino también construcción afectiva: por ello la belleza es una

---

<sup>64</sup> El cuerpo enfermo de Pluto deja también su huella en su subjetividad. Si bien en la propia comedia se reconoce la cobardía como un dato tradicional (“(...) todos dicen que la riqueza es la cosa más cobarde” 202-3; 123), como corroboran otras fuentes (por ejemplo, *Ph.* 597 de Eurípides), sin embargo queda plenamente justificada por las limitaciones que le impone la ceguera.

<sup>65</sup> En la misma dirección, la de satisfacer los deseos del estómago, se buscaba la aprobación de los espectadores arrojándoles golosinas para ganar el certamen (797-9).

categoría corporal que puede perderse repentinamente, como le sucede a una vieja a los ojos de su joven amante (1043 ss.).

Puntos neurales aglutinadores de la acción, los cuerpos en *Pluto* habilitan la posibilidad de un cambio social de magnitud que desarticule la gran injusticia que implica que la riqueza solo alcance a los deshonestos. Paradójicamente, son la causa de los males, y también la solución del problema. En esta comedia, como en ninguna otra, los cuerpos son vitales para el desenvolvimiento de la trama y están al servicio de un mundo más justo y ético.<sup>66</sup>

### Bibliografía

- Akrigg, B., & Tordoff, R. (eds.) (2013), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Andrisano, A. (2006), “Introduzione”, in A. Andrisano (ed.), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all’esperienza laboratoriale contemporanea*. Roma: Carocci, 15-30.
- Auger, D. (1997), “Dieux médiateurs dans la comédie d’Aristophane”, *Uranie* 1: 153-171.
- Barrenechea, F. (2018), *Comedy and Religion in Classical Athens. Narratives of Religious Experiences in Aristophanes’ Wealth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bodiou, L., Frère, D., & Mehl, V. (eds.) (2006), *L’Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l’iconographie antique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Boegehold, A. (1999), *When a Gesture was Expected: a Selection of Examples from Archaic and Classical Greek Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Bowie, A. (1993), *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bremmer, J., & Roodenburg, H. (eds.) (1991), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press.
- Buxton, R. (1980) “Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth”, *JHS* 100: 22-37.
- Caciagli, S., Capra, A., Giovannelli, M., & Regali, M. (2016), “Penia da Aristofane alla scena contemporanea. La forza drammatica di un personaggio anti-comico”, *Lessico del Comico* 1: 78-97.

---

<sup>66</sup> Agradezco a los evaluadores anónimos de este trabajo, cuyos oportunos comentarios y sugerencias ayudaron a mejorarlo.

- Cairns, D. (ed.) (2015), *Body language in the Greek and Roman worlds*. Swansea: The Classical Press of Wales.
- Cantarella, R. (1965), “Aristoph. *Plut.* 422-425 e le riprese eschilee”, *RAL* 20: 363-81.
- Carey, C. (2000), “Old Comedy and the Sophists”, in D. Harvey & J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*. London: Duckworth and the Classical Press of Wales, 419-436.
- Carey, C. (2017), “Staging Allegory”, in A. Fountoulakis, A. Markantonatos & G. Vasilaros (eds.), *Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*. Berlin: De Gruyter, 49-64.
- Carrière, J. C. (1979), *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*. Paris: Le Belles Lettres.
- Compton-Engle, G. (2013), “The Blind Leading: Aristophanes’ *Wealth* and *Oedipus at Colonus*”, *CW* 106.2: 155-170.
- Compton-Engle, G. (2015), *Costume in the Comedies of Aristophanes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coulon, V. (ed.) (1954), *Aristophane: Ploutos. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele*. Paris: Les Belles Lettres.
- Csapo, E. (1986), “A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 (‘Telephus Travestitus’)”, *Phoenix* 40: 379-92.
- Dover, K. (1972), *Aristophanic Comedy*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- duBois, P. (2003), *Slaves and Other Objects*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Duncan, A. (2018), “The familiar Mask”, in M. Telò & M. Mueller (eds.), *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. London: Bloomsbury, 79-95.
- Fernández, C. (2000), “Aspectos técnicos de la composición del discurso del mensajero en *Plutos* de Aristófanes (vv. 627-770)”, *Limes* 12: 71-83.
- Fernández, C. (2012), “Consecuencias de la *parrhesía* cómica: Insulto a los dioses en la comedia de Aristófanes”, in A. Atienza, D. Battistón, E. Buis, M. Crespo, N. León, E. Rodríguez Cidre & J. Vila (coords.), *NÓSTOI. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires: Eudeba, 229-41.
- Fernández, C. (en prensa), “Construcción afectiva de la corporalidad: la vieja y su joven amante en *Pluto* de Aristófanes (vv. 959-1096)”.
- Fiorentini, L. (2005), “A proposito dell’esegesi ‘ironica’ per l’ultimo Aristofane”, *Eikasmos* 16: 111-123.

- Fiorentini, L. (2006), “Il corpo di Pluto sulla scena aristofanea”, in A. Andrisano (ed.), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*. Roma: Carocci, 143-165.
- Flashar, H. (1967), “Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks”, *Poetica* 1: 154-175.
- Fögen, T. & Lee, M. (eds.) (2009), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*. Berlin: De Gruyter.
- Foley, H. (2000), “The Comic Body in Greek Art and Drama”, in B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Leiden: Brill, 275-311.
- Garland, R. (1995), *The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Garland, R. (2017), “Disabilities in Tagedy and Comedy”, in Ch. Laes (ed.), *Disability in Antiquity*. New York: Routledge, 154-166.
- Gherchanoc, F. (ed.). (2015), *L'histoire du corps dans l'Antiquité: bilan historiographique*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté.
- Green, J. (1994), *Theatre in Ancient Greek Society*. London: Routledge.
- Green, J. (2007), “Let’s Hear It for the Fat Man: Padded Dancers and the Prehistory of Drama”, in E. Csapo & M. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 96-107.
- Green, J. (2012), “Comic Vases in South Italy: Continuity and Innovation in the Development of a Figurative Language”, in K. Bosher (ed.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 289-342.
- Guiraud, P. (1980), *Le langage du corps*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Heberlein, F. (1981), “Zur Ironie im ‘Plutos’ des Aristophanes”, *WJA* 7: 27-49.
- Henderson, J. (1987), “Older Women in Attic Old Comedy”, *TAPhA* 117: 105-129.
- Holmes, B. (2010), *The Symptom and the Subject: The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*. Princeton (NY): Princeton University Press.
- Imperio, O. (1998), “La figura dell’intellettuale nella commedia greca”, in A. M. Belardinelli, G. Mastromarco, M. Pellegrino & P. Totaro (eds.), *Tessere: Frammenti dalla commedia greca. Studi e commenti*. Bari: Adriatica, 43-130.
- Jay-Robert G. (2002), “Fonction des dieux chez Aristophane. Exemple de Zeus, d’Hermès et de Dionysos”, *REA* 104.1-2: 11-24.
- Jay-Robert, G. (2015), “L’oeil et sa mise en scène chez Aristophane”, in M. Bastin-Hammou & Ch. Orfanos (eds.), *Carnaval et comédie. Actes du*

*colloque International organisé par l'équipe PLH-CRATA, 9-10 décembre 2009, Université de Toulouse Le Mirail. Toulouse: Presses universitaires de Franche-Comté, 133-146.*

- Kazantzidis, G. & Tsoumpra, N. (2018), "Morbid Laughter: Exploring the Comic Dimensions of Disease in Classical Antiquity", *ICS* 43.2: 273-297.
- Komornicka, A. (1964), *Métaphores, personnification et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*. Varsovie: Archivum Filologiczne.
- Konstan, D. & Dillon, M. (1981), "The Ideology of Aristophanes' *Wealth*", *AJPh* 102: 371-94.
- Laes, Ch. (ed.) (2017), *Disability in Antiquity*. New York: Routledge.
- Létoublon, F. (2019), "Blind People and Blindness in Ancient Greek Myths", in M. Christopoulos, E. Karakantza & O. Levaniouk (eds.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 167-180.
- MacDowell, D. (1995), *Aristophanes and Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- Marshall, C. (1999), "Some Fifth-Century Masking Conventions", *G&R* 46: 188-202.
- Montserrat, D. (ed.) (1998), *Changing Bodies, Changing Meanings: Studies on the Human Body in Antiquity*. London: Routledge.
- Morosi, F. (2020), "Staging Philosophy: Poverty in the Agon of Aristophanes' *Wealth*", *CPh* 115: 402-423.
- Newiger, H-J. (1957), *Metapher und Allegorie: Studien zur Aristophanes*. München: C. H. Beck.
- Olson, D. (1990), "Economics and Ideology in Aristophanes' *Plutus*", *HSCP* 93: 223-42.
- Olson, D. (2013), "Slaves and Politics in Early Aristophanic in Comedy", in B. Akrigg & R. Tordoff (eds.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 63-75.
- Penrose Jr., W. (2015), "The Discourse of Disability in Ancient Greece", *CW* 108.4: 499-523.
- Piqueux, A. (2006), "Le corps comique sur les vases "phlyaqes" et dans la comédie attique", *Pallas* 71: 27-56.
- Porter, J. (ed.) (1999), *Constructions of the Classical Body*. Ann Arbor: University of Michigan Press
- Prost, F. & Wilgaux, J. (eds) (2006), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Purves, A. (2017), *Touch and the Ancient Senses*. London: Routledge.

- Revermann, M. (2006), *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Rose, M. (2003), *The Staff of Oedipus: Transforming Disability in Ancient Greece*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ruffell, I. (2015), "The Grotesque Comic Body between the Real and the Unreal", in M. Bastin-Hammou & Ch. Orfanos (eds.), *Carnaval et comédie. Actes du colloque International organisé par l'équipe PLH-CRATA, 9-10 décembre 2009, Université de Toulouse Le Mirail*. Toulouse: Presses universitaires de Franche-Comté, 37-73.
- Russo, C. (1994), *Aristophanes. An Author for the Stage*. London: Routledge.
- Rusten, J. (2006), "Who 'Invented' Comedy? The Ancient Candidates for the Origins of Comedy and the Visual Evidence", *AJP* 127: 37-66.
- Seeberg, A. (1995), "From Padded Dancers to Comedy", in A. Griffiths (ed.), *Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*. London: Methuen, 1-12.
- Sfyroeras, P. (1995), "What Wealth Has to Do with Dionysus: Economy and Poetics in Aristophanes' *Plutus*", *GRBS* 36: 231-61.
- Smith, T. (2007), "The Corpus of Komast-Vases: From Identity to Exegesis", in E. Csapo & M. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 48-76.
- Sommerstein, A. (ed.) (2001), *Aristophanes: Wealth*. Warminster: Aris and Phillips.
- Sommerstein, A. (2017), "Philanthropic Gods in Comedy and Tragedy", in A. Fountoulakis, A. Markantonatos & G. Vasilaros (eds.), *Theatre World. Critical Perspectives on Tragedy and Comedy*. Berlin: De Gruyter, 15-32.
- Stone, L. (1981), *Costume in Aristophanic Comedy*. New York: Arno Press.
- Taplin, O. (1987), "Phallogogy, Phlyakes, Iconography and Aristophanes", *PCPS* 33: 92-104.
- Taplin, O. (1991), "*Auletai* and *Auletrides* in Greek Comedy and Comic Vase Paintings", *Quaderni ticinesi* 20: 31-48.
- Taplin, O. (1993), *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*. Oxford: Oxford University Press.
- Taplin, O. (2007), *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Tatti-Gartziou, A. (2010), "Blindness as Punishment", in M. Christopoulos, E. Karakantza & O. Levaniouk (eds.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 181-90.

- Telò, M. & Mueller, M. (2018), "Introduction: Greek Tragedy and New Materialisms", en M. Telò & M. Mueller (eds.), *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. London: Bloomsbury, 1-15.
- Tordoff, R. (2012), "Carion down the Piraeus: The Tragic Messenger Speech in Aristophanes' *Wealth*", in C. Marshall & G. Kovacs (eds.), *No Laughing Matter: Studies in Athenian Comedy*. Bristol: Bloomsbury, 141-157.
- Totaro, P. (2016), "La Ricchezza in persona nel Pluto di Aristofane", *Lexis* 34: 144-158.
- Varakis, A. (2010), "Body and Mask in Aristophanic Performance", *BICS* 53: 17-38.
- Vernant, J-P. (1991), "Introduzione. L'uomo greco", in J-P. Vernant (ed.), *L'uomo greco*. Roma: Laterza, 1-17.
- Walsh, D. (2009), *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: The World of Mythological Burlesque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiles, D. (2008), "The Poetics of the Mask in Old Comedy", in M. Revermann & P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 374-392.
- Wilkins, J. (2000), *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilson, P. (2007), "Nikê's Cosmetics: Dramatic Victory, the End of Comedy, and Beyond", in C. Kraus, S. Goldhill, H. Foley & J. Elsner (eds.), *Visualizing the Tragic: Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 257-87.
- Winkler, J. (1990), "Phallos Politikos: Representing the Body Politic in Athens", *Differences* 2.1: 35-44.
- Worman, N. (2008), *Abusive Mouths in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zimmermann, B. (2012), "Le personificazioni nella commedia greca del V secolo a.C.", in G. Moretti & A. Bonandini (eds.), *Persona Ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia, Labirinti* 147: 15-27.

(Página deixada propositadamente em branco)