FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Hacia una poética cómica de la justicia

usos y abusos del derecho ateniense en la comedia aristofánica temprana (427-414 A.C.) v.2.

Autor:
Buis, Emiliano Jerónimo
Tutor:
dir., Fernández, Claudia Nélida ; co-dir. Sommerstein, Alan Hebert ; cons., Rodríguez, Elsa

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
3-9-10-2

HACIA UNA POÉTICA CÓMICA DE LA JUSTICIA

Usos y abusos del derecho ateniense en la comedia aristofánica temprana (427-414 a.C.)

Emiliano Jerónimo Buis

Tesis de Doctorado
TOMO II

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Facultad de Filosofía y Letras
2009

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS
Nº 851309 MESA
26 MAR 2009 DE
Agr. ENTRADAS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS

Tesis de Doctorado

HACIA UNA POÉTICA CÓMICA DE LA JUSTICIA: USOS Y ABUSOS DEL DERECHO ATENIENSE EN LA COMEDIA ARISTOFÁNICA TEMPRANA (427-414 A.C.)

Emiliano Jerónimo Buis

(DNI N° 24.776.285, Legajo N° 151.801)
Expediente N° 800.167

Directora de Plan de Tesis
Prof. Dra. Claudia Fernández (Universidad Nacional de La Plata)

Codirector de Plan de Tesis
Prof. Dr. Alan Herbert Sommerstein (Universidad de Nottingham)

Consejera de Estudios
Prof. Dra. Elsa Rodríguez (Universidad de Buenos Aires)

2009

TERCERA PARTE

El derecho en escena

III

REVELAR EL DERECHO
La poética cómica de la justicia en *Acarnienses*

---

1. Introducción

Hemos visto, como punto de partida de esta investigación, que el teatro y los tribunales –como espectáculos agonales- representaban en la Atenas de mediados y fines del s. V dos instancias cívicas de carácter *performativo*, en las que los ciudadanos participaban activamente. No debe llamarnos la atención, en este sentido, que los espacios compartieran una serie de características comunes y que se imbricaran en torno de una misma lógica institucional de inclusión y exclusión. Si las fronteras entre el teatro y las cortes, sustentadas en los patrones de un mismo contexto sociopolítico de fondo, quedan muchas veces franqueadas por movimientos y cruces significativos, es claro que Aristófanes nos permite trabajar en el terreno de estas interdependencias. Pues son permanentes en el *corpus* de sus obras conservadas los momentos en los que la escena dramática da lugar a la introducción –y reproducción- de episodios forenses o debates públicos. Allí se representan situaciones en las que abundan referencias jurídico-políticas, pasajes capaces de transmitir al crítico moderno los usos de las leyes atenienses en el contexto vivo de la dialéctica del drama.

El caso de *Acarnienses;* la primera comedia antigua transmitida en su totalidad, ganadora en el concurso de las fiestas Leneas del año 425, es especialmente interesante por la riqueza de sus alusiones jurídicas.

2. La *Ekklesía* cómica

La obra, organizada alrededor de una trama que se manifiesta como claramente política desde las primeras líneas,[1] se abre con la escenificación de la Asamblea, tal como el propio protagonista – Diceópolis, nombre que no se revela a los espectadores hasta el v. 406- explica en términos casi didascálicos (vv. 19-20):[2] ὡς νῦν, ὁπότ' οὔσης κυρίας ἐκκλησίας / ἑωθινῆς ἔρημος ἡ πνὺξ αὐτηί.[3]

A medida que entra en escena, el protagonista genera su propio espacio desde el discurso.[4] La deixis que incluye al espectador incorporándolo a la ficción como asambleísta es evidente y sirve para superponer ambos espacios físicos, el teatro y la Pnyx: adverbios como νῦν (ahora) y pronombres de identidad como αὐτηί (misma) identifican las coordenadas desde lo espacial y temporal.[5] El teatro "representa" la Asamblea, y el público asiste simultáneamente a los dos espectáculos democráticos: los paralelismos entre lo político y lo teatral son claros desde este inicio.[6]

---

[1] *Cf.* NEWIGER (1996 [1980¹]).

[2] RUSSO (1994 [1962]: 45) considera que sólo el Prólogo se ubica especialmente en la Pnyx, dado que luego la acción de la obra se traslada a la residencia campestre del protagonista. En realidad, la referencia a la casa de Diceópolis tan sólo aparece en el v. 202: en los vv. 174-200, la escena parece desarrollarse "nowhere in particular" (SOMMERSTEIN [1992³: 165, n. 174]). Con respecto a la importancia de la identificación espacial en este comienzo de *Acarnienses*, ver RONCORONI (1994: 69-70).

[3] "*Como ahora, cuando sesiona la asamblea extraordinaria desde la madrugada y esta Pnyx acá está vacía*". La κυρία ἐκκλησία era una de las sesiones de la Asamblea, según consta en *Ath. Pol.* 43.4. Mientras que HANSEN (1975: 51-57, 1977) opina que el número de encuentros de la Asamblea era exactamente de cuatro por cada pritanía, HARRIS (1986) justifica que en realidad no había límite a la cantidad de sesiones adicionales que podían ser convocadas.

[4] Ya ese espacio físico, que es descripto por el espacio discursivo, ve anticipada la relación entre Asamblea política y espectáculo dramático que se volverá efectiva en todo el prólogo: de hecho, la referencia en el v. 6 a los cinco talentos tomados por Cleón –con independencia de su sentido concreto, discutido en CARAWAN (1990b)- preanuncia lo que será la equivalencia entre la asistencia del público a la *Ekklesía* y al teatro, como indica KLOSS (2001: 149-50).

[5] El limitado número de actores sobre el escenario autoriza esta inclusión de la audiencia de la comedia en el interior de la obra como público de la *Ekklesía* (MACDOWELL [1983a: 147]). Ya el propio protagonista se había colocado en la posición del espectador dramático en los primeros versos, de modo que "...the distinction between character and spectator is blurred, and the audience is made to feel that it really is sharing in the action performed on the stage" (WALCOT [1971: 37]).

[6] En este sentido, *cf.* HUBBARD (1991: 41): "Like Dicaeopolis, many members of the audience were country folk and had no doubt been present in the theater since dawn". Ya WILES (2000) muestra que, en efecto, es posible vincular el espacio de la Asamblea con las instalaciones del teatro de Dioniso en la Acrópolis. También SLATER (2002: 45) se expresa en sentido semejante: "Theater and assembly are remarkably congruent spaces (and indeed the assembly could meet in the Theater of Dionysus on certain occasions). In two forms only was the full body of citizens gathered together, seated, and called upon to judge (in competitive fashion) the words and deeds put before them: in the theater at the festivals of Dionysus and on the Pnyx in the sovereign democratic assembly". Tal vez debamos incluir, aquí, a los tribunales atenienses como el tercer espectáculo.

El lugar reconstruido en el prólogo de la comedia es la Pnyx, que -situada en el oeste de la Acrópolis- constituía el lugar de reunión habitual de la *Ekklesía*,[7] donde los atenienses podían discutir los asuntos políticos de la ciudad.[8] Ante la invitación abierta a exponer opiniones, la Asamblea permitía que cualquier asistente hablara con la sola condición de que el resto de los ciudadanos decidiera escucharlo.[9] Las bases de este acuerdo comunicacional tácito, sin embargo, se fracturan en Aristófanes y la inversión cómica del esquema instala la descripción de la Asamblea en términos absolutamente negativos.[10]

Sucede que el protagonista de la obra se sorprende por cuanto ya es tarde, se encuentra solo frente al público y nadie se acerca a la tribuna o a los bancos representados sobre el escenario, ni siquiera los miembros del comité ejecutivo de la *Boulé* (los prítanis) que –como vimos– eran los encargados de presidir la *Ekklesía*. La falta de asistentes construye la Asamblea como un espacio de la ausencia. En medio de una institución vacía (ἔρημος), Diceópolis prefigura sus intenciones en soledad (μόνος, v. 29),[11] pero ante un auditorio cómplice (vv. 37-39):[12]

> νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἥκω παρεσκευασμένος
> βοᾶν ὑποκρούειν λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας,
> ἐάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγῃ.[13]

Una permanente ambigüedad, que será una de sus notas más distintivas, caracterizará al personaje desde el prólogo:[14] mientras que por un lado representa

---

[7] Cf. *Eq.* 749-51, *V.* 31-2, por ejemplo.

[8] Tan importante era esta *Ekklesía* en cuanto a su composición que para determinadas votaciones se requería un quórum de 6000 ciudadanos (SINCLAIR [1988: 67]).

[9] OBER (1996: 23). Debe destacarse, sin embargo, que este principio teórico podía encontrar ciertos límites en la práctica, especialmente si tenemos en cuenta que los oficiales tenían cierto poder discrecional a la hora de ceder la palabra.

[10] Las reuniones de la Asamblea atenienses constituyen un objeto de burla frecuente en Aristófanes (HARRIOTT [1986: 150-63] y, muy especialmente RHODES [2004b]); *Cf. Ec.* 171-240, *Th.* 372-519.

[11] Sobre la significativa soledad de Diceópolis a comienzos de la obra, ver SILK (2000b: 303-4).

[12] Es interesante la ambigüedad que plantea la presencia del público: por un lado, el protagonista actúa como si nadie estuviese a su lado, pero por otro encuentra en los espectadores –que actúan como participantes de la Asamblea- a verdaderos interlocutores. Entre lo individual y lo colectivo, la pieza comienza a encontrar una débil dicotomía que será vulnerada con frecuencia.

[13] "*Ahora por cierto vengo sin más preparado para gritar, hacer ruidos fuertes, insultar a los oradores en caso de que alguno hable de otra cosa que no sea de la paz*".

la intención cómica de luchar contra el *establishment* político, por el otro pretende retener las instituciones de la ciudad en manos del pueblo ante quienes se apropian de ella con finalidades privadas, lo que queda revelado inmediatamente en su propio discurso. En efecto, las acciones que hemos descripto (gritar, hacer ruidos e insultar), capaces de desestabilizar mediante la violencia el funcionamiento de los órganos de la πόλις, quedan paradójicamente enmarcadas en el seno de la legalidad.[15] La condición que el propio Diceópolis alega para proceder con los gritos y abusos (βοᾶν, ὑποκρούειν, λοιδορεῖν) reproduce en el v. 39 una estructura oracional que remite –para los espectadores acostumbrados a la redacción legislativa en el seno de la Asamblea- a la sintaxis de una norma jurídica: no sólo vemos la presencia de una *proposición eventual* encabezada por ἐάν ("*en caso de que*") y con modo subjuntivo,[16] sino también la voluntad de impersonalidad o abstracción de la ley que lleva a hablar del sujeto capaz de incurrir en la falta como "alguno" (τις).[17]

La necesidad de recurrir a los mismos patrones de formalidad que el sistema impone para promover una inversión de su contenido termina reafianzando desde el absurdo, dentro de la obra, el orden cívico que rige en la realidad extraescénica. La comedia, como ámbito institucionalizado de la crítica social, parece sugerir

---

[14] Esto ya ha sido abundantemente estudiado. Así, por ejemplo, Diceópolis empieza mostrándose como un personaje rural, dispuesto a conseguir que sus pares-espectadores simpaticen con su causa anti-belicista (sobre la frecuente participación campesina en los espacios públicos de la ciudad, ver MARKLE [1990]). Sin embargo, logrará luego abandonar esa ideología comunitaria y transformarse en un personaje egoísta y agresivo, signado por un individualismo acérrimo, como señala N. R. E. FISHER (1993: 34): "So far, then, Dicaeopolis seems a forceful and amusing 'comic hero' who purports to represent those peasants (...) who felt the time of negotiations had come; he has already also began to display hints of the sort of violent and aggresive self-assertion often characteristic of Aristophanic comic heroes". Sobre la compleja naturaleza de Diceópolis como ἄγροικος en esta evolución del personaje, ver COMPTON-ENGLE (1999: 360).

[15] Precisamente, estas acciones vinculadas con los gritos, las interrupciones y las injurias recuerdan la actitud que muchas veces tenían los propios jueces en las cortes respecto de los litigantes que no les caían en gracia; se trata de lo que BERS (1985) analiza como "dikastic *thorubos*".

[16] "The formulation identified here ('If someone does A, then B is the result') is typical of the Athenian system" (CAREY [1998:95]).

[17] En los sistemas jurídicos actuales como el nuestro, incluso, se mantiene la abstracción y generalidad en la figura del individuo cuyo accionar describe la condición de la norma (generalmente iniciadas por relacionantes como "Aquel que..." o "Quien...") y, además, el antecedente suele presentar, para alcanzar aún una mayor eventualidad, un verbo conjugado en un tiempo no utilizado en nuestra habla cotidiana del castellano (el futuro del subjuntivo) pero habitual en el lenguaje forense.

entonces que el sistema político sólo permite ser atacado desde el respeto y la preservación de sus propias reglas.[18]

Frente a este contexto jurídico, y opuesto a él, la Asamblea parece sumergirse en el descontrol desde el momento mismo en que ingresan los πρυτάνεις;[19] el discurso retórico de un contexto ritualizado se ve reemplazado por una violencia inesperada, en el marco de la cual ya no parece respetarse el orden formal. Desde la aparición del heraldo, los prítanis y los asambleístas, se advierte una pelea caótica por ocupar los asientos de adelante, reservados a la presidencia (εἰς τὴν προεδρίαν πᾶς ἀνὴρ ὠστίζεται, v. 42),[20] tal como el propio Diceópolis –consagrando la veracidad de sus afirmaciones- había pronosticado versos atrás (vv. 23, 41). [21]

Si bien los patrones discursivos propios de la Asamblea parecen mantenerse y ésta se abre –como era habitual- con el pedido formal del heraldo de ingresar al recinto sagrado (vv. 43-44)[22] y con la invitación a que los asistentes hablen (τίς ἀγορεύειν βούλεται; v. 45),[23], pronto la comedia se encarga de desarticular todo desde los cimientos: el primer orador, el semidiós Anfiteo,[24] pide la palabra y basa su argumentación a favor de la paz en su genealogía divina (vv. 47-54). Antes incluso de que se consultara a los asistentes a la Asamblea, tal como ocurría de costumbre, el personaje inmortal es expulsado por los arqueros escitas cuando pide

---

[18] Algo semejante sucederá, por ejemplo, en *Aves*. Precisamente, en el capítulo correspondiente veremos hasta qué punto la decisión del protagonista de huir de las leyes y de la litigiosidad ateniense se ve desarticulada en cuanto, tras la fundación de la nueva ciudad, se ve tentado a crear un sistema normativo que reproduce en sus bases el orden jurídico ático.

[19] Estos πρυτάνεις, que eran cincuenta y conformaban una suerte de Consejo Ejecutivo de la ciudad, cumplían sus funciones permanentemente y presidían las reuniones de la Asamblea. También se reunían en situaciones de emergencia, dado que debían vivir y comer en el Pritaneo a disposición de cualquier eventualidad (S. C. TODD [1993: 394]). A principios del s. IV fueron reemplazados en la presidencia de la *Ekklesía* por nueve προέδροι elegidos por sorteo entre los Consejeros de las nueve tribus que no actuaban como prítanis.

[20] "*Todo hombre se avalanza hacia la primera fila*".

[21] Quizás la actitud de los prítanis de pelearse por las primeras filas de asientos no sea estrictamente ilegal sino, cuanto menos, indigna. En rigor de verdad, desconocemos si existía alguna norma jurídica que regulara la ubicación de los cincuenta miembros en asientos privilegiados.

[22] Estas primeras palabras del heraldo que invita a todos a ingresar al área purificada están fuera de métrica y seguramente responden a una fórmula solemne, como sugiere OLSON (2002: 82).

[23] Sobre la formalidad de esta frase, ver otros pasajes aristofánicos (*Th.* 379; *Ec.* 130) y los testimonios de la oratoria (Aesch. 1.23 y 1.267; D. 18.170, 191).

[24] Para algunos, como DOW (1969) o GRIFFITH (1974), en la figura de Anfiteo debe reconocerse la referencia a un personaje real; sin embargo, siguiendo la postura de SOMMERSTEIN (1992[3]: 160, n- 45), se trata en nuestra opinión de una creación del propio Aristófanes, cuyo nombre parlante –referido a su condición semidivina– deviene muy útil a los efectos cómicos de la pieza.

que le paguen sus gastos (ἐφόδι' οὐκ ἔχω·/ οὐ γὰρ διδόασιν οἱ πρυτάνεις),[25] un derecho que le correspondía en realidad a todo representante de la *Ekklesía*, incluyendo a los extranjeros invitados a sus reuniones.[26]

Enseguida el heraldo convoca a los arqueros escitas, guardianes del orden, para que se lo lleven del lugar. Diceópolis interviene para reinstalar la justicia en el recinto, protestando por un arresto que considera ilegítimo (vv. 56-8):

> ὦνδρες πρυτάνεις, ἀδικεῖτε τὴν ἐκκλησίαν,
> τὸν ἄνδρ' ἀπάγοντες ὅστις ἡμῖν ἤθελε
> σπονδὰς ποιῆσαι καὶ κρεμάσαι τὰς ἀσπίδας.[27]

La respuesta de las autoridades –en boca del heraldo- no se hace esperar (v. 59): κάθησο, σῖγα ("*siéntese, cállese*"), instrucción que –enfáticamente- se reiterará con idéntico sentido cinco versos más adelante y también poco después –mediante quiasmo- en el v. 123. En este nuevo orden de cosas, no sólo los dioses son burlados; el ciudadano común es obligado a permanecer en silencio: Diceópolis, que estando solo hablaba al inicio de la obra, ahora debe callar entre sus conciudadanos, y el lugar de la libertad de expresión (*parrhesía*) termina siendo el espacio de la censura.

El debate político no es posible en estas condiciones,[28] y la Pnyx en escena se convierte en poco más que una caricatura de una verdadera Asamblea democrática.[29] Sólo en este contexto se comprende la manipulación de la política "internacional" ateniense que la obra presenta a continuación.

3. La diplomacia burlada: violaciones del derecho panhelénico

---

[25] "*No tengo viáticos, pues no me los dan los prítanis*".

[26] Podría pensarse que, en la situación cómica, estamos frente al caso ridículo de un semidiós que reclama el dinero de sus gastos de viaje justificando su solicitud en su calidad divina y en el hecho de que fueron los dioses quienes le encomendaron hacer la paz, dos argumentos que resultan grotescos. Con todo, lo cierto es que debía llamar la atención la violenta respuesta que recibe quien habla bien de la πόλις; contrariamente, los especuladores egoístas –ciudadanos de ley- parecen ser escuchados atentamente y aun recompensados.

[27] "*Varones prítanis, cometen injusticia contra la Asamblea al arrestar a este hombre que quería hacer la paz para nosotros y colgar los escudos*".

[28] "Sensible communication is scarcely possible because the basic conventions of Assembly debate are not being observed..." (A. M. BOWIE [1993: 20]).

[29] VAN STEEN (1994: 212). Es interesante que, en la obra, se encuentren otros espacios –tal vez inusuales- que permitan cubrir este vacío.

Los estudios que se han ocupado de discutir la naturaleza de las relaciones interestatales en el mundo griego son cuantiosos.[30] A partir de sus conclusiones, hoy parece claro que el ejercicio de los asuntos externos y la creación de una red estrecha de vínculos jurídicos entre estados constituía uno de los elementos más visibles del poder soberano de las πόλεις clásicas.[31] A través de la selección de individuos encargados de negociar con las poblaciones vecinas, las distintas comunidades recurrieron desde temprano a la implementación de la función diplomática como un mecanismo esencial para promover un diálogo de paz.[32]

Así, frente a los tradicionales heraldos (κήρυκες) de los tiempos homéricos,[33] las ciudades griegas comenzaron progresivamente a delegar el manejo de sus relaciones exteriores y las negociaciones con otras ciudades y pueblos a representantes especiales, originalmente llamados en griego πρέσβεις.[34] Etimológicamente determinados por su avanzada edad,[35] los embajadores -en tanto agentes no profesionalizados de la diplomacia-[36], representaban una institución jurídico-política signada fundamentalmente por las virtudes de la prudencia y la

---

[30] *Inter alia*, podemos destacar en esencia los trabajos liminares de PHILLIPSON (1911), MARTIN (1940), TENEKIDES (1956, 1993), BICKERMAN (1950), MOSLEY (1972 y 1973) y ADCOCK & MOSLEY (1975), sobre los que se asientan mayormente los estudios actuales. Remitimos aquí al *status quaestionis* para un listado más completo.

[31] "Each independent polis had its own territory, its own citizenry and government, and its own defense capacity; each, in theory at least, pursued its own foreign policy, and claimed to enjoy an ostensibly equal standing to other States in the Hellenic community. That community, in turn, was constituted not only by a common culture, but by an intricate web of legal relationships" (SHEETS [1994: 53]). Sobre la cualidad "internacional" de dicho sistema, ver AGO (1982). Acerca de la complejidad de estos vínculos de política exterior en época clásica, fundamentalmente a partir de la polaridad creada entre el régimen democrático ateniense y la oligarquía de Esparta, ver MACMULLEN (1963).

[32] GÓMEZ MAMPASO & SÁENZ DE SANTA MARÍA GÓMEZ MAMPASO (2001: 25).

[33] *Il.* 9.170, *Od.* 10.59.

[34] En singular suele aparecer el término πρεσβευτής; el plural correspondiente, πρεσβευταί, es poco frecuente antes del s. IV y no está registrado ni en Heródoto, ni en Tucídides ni en la comedia antigua. C. P. JONES (1999: 20), GAURIER (2005: 56). Sobre sus características generales y las particularidades de su lenguaje, ver PICCIRILLI (2002). Muchos de estos embajadores eran designados como plenipotenciarios (αὐτοκράτορες), como menciona MISSIOU-LADI (1987).

[35] Fácil de ver, si tenemos en cuenta que el término alude a su condición de ancianos (πρέσβυς); ADCOCK & MOSLEY (1975 : 152-3). Sin embargo, no siempre eran personas de edad: pensemos, simplemente a título de ejemplo, que Demóstenes tenía treinta y siete o treinta y ocho años al momento de desempeñar su famosa embajada ante Filipo II en el año 346.

[36] MOSLEY (1971a: 320-321) señala el carácter *amateur* de la labor diplomática. TRUYOL Y SERRA (1998: 25) aclara que las misiones de estos agentes era acotada en el tiempo y que no existían en la antigüedad grecorromana embajadas de carácter permanente.

sabiduría.[37] Existen testimonios que señalan, en este sentido, que cumplían un rol de negociadores y que, entre sus obligaciones, debían rendir cuentas de su misión a las autoridades que los nombraron y consultar cualquier decisión antes de aceptar o rechazar una propuesta, bajo riesgo de recibir graves sanciones.[38]

Varios testimonios clásicos -epigráficos y literarios- permiten evaluar la importancia y las particularidades discursivas de estos contactos diplomáticos.[39] El inicio de *Acarnienses*, precisamente, se ocupa de jugar con estos presupuestos de base para trastocarlos. Así, tras el silencio forzado de Diceópolis, se anuncia en la obra la llegada de los embajadores venidos de la corte del rey persa: οἱ πρέσβεις οἱ παρὰ βασιλέως (v. 61).[40] Existe, evidentemente, un sustrato histórico que avala la presencia escénica de estas figuras;[41] tenemos registros de la existencia de numerosos vínculos diplomáticos establecidos entre la paz de Calias (449) y las tres alianzas entre Esparta y el Gran Rey (412),[42] y no debía llamar la atención a un espectador ateniense del s. V la presencia dramática de un personaje persa.

---

37 "Aux côtés des hérauts ne tardèrent cependant pas à figurer des envoyés, chargés de persuader et de convaincre. De ceux-ci on attendait surtout qu'ils fissent preuve de souplesse et de prudence..." (GARLAN [1972: 27]).

38 LONIS (1969: 66), BEDERMAN (2001: 102): "All Greek envoys were subject to an audit upon return to their homes and any misstep (a lavish gift received, the appearance of collusion, or a promise made in excess of instructions) was severely punished".

39 "Literary and epigraphic evidence from the classical period highlights the fact that the numerous Greek city-states realized the importance of mantaining diplomatic relations among themselves in order to safeguard their interests" (MISSIOU-LADI [1987: 336]). Dentro de los documentos extra-jurídicos, tal vez la historiografía sea el género privilegiado para la transmisión del léxico de estas relaciones diplomáticas, como han mostrado CRESCI, GAZZANO & ORSI (2002) con respecto a Heródoto, Tucídides y Jenofonte. Aquí nos interesa particularmente el drama, que también suele ser fecundo en este tipo de alusiones, como ha mostrado GASTALDI (2005a, 2007), por ejemplo, para el caso de *Heraclidas* de Eurípides. Así, a pesar de la inexistencia de un lenguaje diplomático especializado –como señalan GRANT (1965: 262) o MOSLEY (1971a: 320-321)- las fuentes literarias nos permiten identificar, en los discursos transmitidos de embajadores y enviados, ciertos patrones propios de comportamiento bastante estables.

40 A nuestra lectura acerca de los mecanismos de comicidad fundados en inversiones de normas político-jurídicas, corresponde añadir el hábil manejo aristofánico de los rápidos cambios de vestimenta de los actores. En efecto, la regla del número limitado de tres actores hablantes sobre el escenario obliga en estas escenas iniciales de la obra a transformaciones veloces, de tal modo que resulta probable que quien hacía de Anfiteo en los vv. 44-55 debía luego representar al embajador (65-125), a Anfiteo nuevamente (129), a Teoro (134-166) y nuevamente a Anfiteo (175-203). Sobre este juego metadramático fundado en las exigencias de la *performance*, ver MACDOWELL (1994: 335) y MARSHALL (1997: 78-9).

41 Las fuentes antiguas que nos ilustran acerca de las relaciones greco-persas son abundantes, según se advierte en la introducción de PICARD (1980: 9-19). Aristófanes remite frecuentemente en sus comedias a las guerras médicas (BYL [2001]).

42 ALEMANY VILAMAJÓ (1997: 155-6).

El teatro del período clásico traduce frecuentemente la problemática de la extranjería[43], y la oposición ciudadano/bárbaro, transformada en un criterio diacrítico esencial dentro de una sociedad condicionada por estatutos personales y una lógica excluyente-inclusiva,[44] no deja de actualizarse en la representación teatral.[45]

La escena que analizamos, sin embargo, genera una impresión particular. Como es ya usual, la comedia convierte este encuentro con el "otro" en un verdadero *sketch*. Así, la aparición en la Asamblea del embajador que estuvo en Persia está signada por su aspecto físico extraño y un exotismo que delata su criticable filoxenía[46], como sugiere la sorpresa de Diceópolis al verlo.[47] Lo que debía tratarse de un episodio habitual en la *Ekklesía*[48] se presenta aquí bajo la apariencia de una escena visualmente cómica y trastornada; el discurso del recién llegado tampoco ayuda a mejorar aquella primera impresión de extrañeza (vv. 65-67):

> ἐπέμψαθ' ἡμᾶς ὡς βασιλέα τὸν μέγαν
> μισθὸν φέροντας δύο δραχμὰς τῆς ἡμέρας
> ἐπ' Εὐθυμένους ἄρχοντος.[49]

Estas palabras no se apartarían de las presentaciones formales que los embajadores hacían frente a la Asamblea si no fuera por un hecho relevante: Eutímenes había sido arconte en Atenas en el 437/6, de modo que al momento de la representación de la obra la embajada se había extendido ya por once años,

---

43 Sobre la importancia de las múltiples referencias al tema, ver el trabajo de MACDOWELL (1993). Pueden citarse, con relación a los bárbaros, trabajos que examinan su presencia tanto en la tragedia (BACON [1961], HALL [1989]) como en la comedia (LONG [1986]).

44 Nótese el trabajo general de VALDÉS GUÍA (2003) sobre la ideología que subyace a la integración y exclusión socio-política de los extranjeros y esclavos en Atenas.

45 Un estudio de esta alteridad puede hallarse en SANTIAGO ÁLVAREZ (1998). De hecho, es posible determinar que, a partir del enfrentamiento entre griegos y persas, surge un sentido peyorativo del término "bárbaro" y una verdadera ideología de la barbarie (DUBUISSON [2001: 5]).

46 Sobre esta caracterización, ver LONIS (2002: 191-2).

47 El propio protagonista traduce su asombro por el aspecto del personaje que entra en escena mediante una interjección: βαβαιάξ ὠκβάτανα τοῦ σχήματος (v. 64).

48 En efecto, los embajadores eran siempre despachados y recibidos por la Asamblea del pueblo, como recuerda RUIZ MORENO (1946: 326).

49 "*Nos enviaron al Gran Rey llevando una dieta de dos dracmas por día, cuando era arconte Eutímenes*".

generando para la ciudad un gasto excesivo que el propio protagonista no duda en dejar al descubierto: οἴμοι τῶν δραχμῶν ("*¡Ay de mí, por las dracmas!*", v. 67).[50]

El despilfarro queda aclarado inmediatamente, cuando el πρεσβευτής empieza a detallar los pormenores de la misión diplomática (vv. 68-71):

> καὶ δῆτ' ἐτρυχόμεσθα διὰ Καϋστρίων
> πεδίων ὁδοιπλανοῦντες ἐσκηνημένοι,
> ἐφ' ἁρμαμαξῶν μαλθακῶς κατακείμενοι,
> ἀπολλύμενοι.[51]

Si tenemos en cuenta que, de acuerdo con los testimonios antiguos, los enviados diplomáticos solían experimentar dificultades durante sus recorridos,[52] la detallada descripción del traslado por las llanuras del Caistro[53] resulta ridícula. La presencia de términos que indiçan el cansancio y señalan una queja por las malas condiciones y la dureza del desplazamiento (condensados en el ἀπολλύμενοι que cierra la oración) se opone en el discurso a un adverbio como μαλθακῶς que apunta a la comodidad de la travesía. Frente a la acción contenida en el verbo ἐτρυχόμεσθα, que traduce el agotamiento corriente que implicaban semejantes itinerarios, se destaca la distensión que deja entrever el participio κατακείμενοι.

El efecto cómico, determinado por la exageración y la feminización de embajadores caracterizados por la molicie y la vagancia, se continúa a lo largo de toda la descripción del viaje por el camino real hacia Susa: así, a continuación, el personaje explica cómo se vieron obligados a beber "por la fuerza" (πρὸς βίαν) un

---

[50] Si bien los testimonios son escasos para el s. V, pareciera que durante el s. IV las dietas de los embajadores griegos que viajaban a Persia debían de ser de un dracma diario (M. C. MILLER [1997: 112]). Si esto es así, el monto de dos dracmas que menciona Aristófanes era una exageración cómica, sobre todo si tenemos en cuenta que el costo de vida en Atenas aumentó considerablemente durante el siglo siguiente.

[51] "*Y ciertamente nos agotamos vagando a través de las llanuras del Caistro, bien provistos de carros, muriendo acostados suavemente en nuestras carrozas*".

[52] *Cf.* BEDERMAN (2001: 106).

[53] Hablamos de "llanuras" porque mantenemos el plural τῶν Καϋστρίων πεδίων en el texto griego, frente a las propuestas de corrección de DINDORF (παρὰ Καΰστριον πεδίον) o BLAYDES (παρὰ Καΰστριον ποταμόν). Como señala CALDER (1921), se trata -desde un punto de vista topográfico- de dos planicies.

vino excelente sin mezclar, servido en copas de cristal y oro (vv. 73-4), para quedar bien frente a los bárbaros (vv. 77-8).[54]

Un poco más adelante, cuando describe la llegada a la residencia del Rey cuatro años después de la partida, señala –con un juego de palabras- que no pudieron encontrar al monarca porque estuvo defecando con un ejército durante ocho meses en los montes dorados (vv. 80-2):

> ἔτει τετάρτῳ δ' εἰς τὰ βασίλει' ἤλθομεν·
> ἀλλ' εἰς ἀπόπατον ᾤχετο στρατιὰν λαβών,
> κἄχεζεν ὀκτὼ μῆνας ἐπὶ χρυσῶν ὀρῶν.[55]

Finalmente, cuenta cómo, a su regreso, el soberano persa los agasajó como huéspedes ofreciéndoles con bueyes enteros en el horno (ὅλους/ ἐκ κριβάνου βοῦς, vv. 85-6) y un ave más grande que el demagogo Cleónimo (ὄρνιν τριπλάσιον Κλεωνύμου, v. 88). El léxico escatológico, inesperado en un discurso oficial, traslada un recurso propio de la comedia al ámbito de la formalidad institucional: lo vulgar se contrapone así de lleno con el tono discreto y prudente –o en todo caso amenazante, pero nunca grotesco- que, para muchos, debía caracterizar a quienes se ocupaba de las labores diplomáticas.[56]

Queda claro que el *tópos* de las reglas de hospitalidad -que impone la necesidad de atender con cortesía a los embajadores visitantes- se ve subvertido.[57] En primer lugar, la ausencia del rey persa por motivos escatológicos señala un quiebre en las normas habituales de tratamiento de los recién llegados. Seguidamente, la exageración del banquete ofrecido también cae en una desmesura burlesca. Así, mediante la hipérbole y la inadecuación del registro, toda la escena introduce una verdadera retórica de la anti-diplomacia: el embajador fracasa en el objetivo principal derivado de sus funciones, que consistía precisamente en

---

[54] Aquí es interesante que el embajador se vea llevado a introducir, para justificar el consumo excesivo de bebida, una razón que se funda en la convencionalidad de las costumbres y en el relativismo cultural que permite diferenciar a los bárbaros de los griegos; este tema es, sin duda, frecuente en la época y Aristófanes da cuenta de él de modo habitual.

[55] "*Y al cuarto año llegamos al palacio real; pero el rey se había ido al retrete tras tomar a su ejército, y estuvo cagando por ocho meses en los montes de oro*".

[56] *Cf.* PICCIRILLI (2001a: 82).

[57] Acerca de la procedencia de estas regulaciones consuetudinarias, ver BEDERMAN (2001: 112): "Once a mission safely arrived at its destination and was formally received by the host State, the normal rules of hospitality applied". Recordemos que, en el período clásico, la hospitalidad ya había dejado de ser una institución exclusivamente privada para adquirir un carácter político en las relaciones interestatales, como afirma IRIARTE (2007: 205).

defender su labor y persuadir al auditorio acerca de su labor en caso de interpelación.[58]

Frente a estas declaraciones absurdas, las permanentes interrupciones de Diceópolis a lo largo de estos versos dejan traducir la posible lectura que está en condiciones de hacer el público frente al diplomático descarado e inescrupuloso: ὦ Κραναὰ πόλις, / ἆρ᾽ αἰσθάνῃ τὸν κατάγελων τῶν πρέσβεων; (vv. 75-6)[59] y, poco después, ταῦτ᾽ ἄρ ἐφενάκιζες σὺ δύο δραχμὰς φέρων (v. 90).[60]

Tras el relato de las peripecias de la legación, aparece en escena el Ojo del Rey, Pseudartabas, un persa traído a Atenas que -desde su propio nombre parlante- trae a cuento la semántica del engaño.[61] Su presencia contribuye a definir el carácter embaucador y tramposo del embajador; así, apenas se le pregunta por aquello que el monarca persa tiene intenciones de transmitir a los atenienses, Pseudartabas responde con una frase incomprensible (ἰαρταμανε Ξαρξας απιαονα σατρα, v. 100),[62] que el delegado no duda en interpretar según su libre parecer y de acuerdo con su propia conveniencia (vv. 101-104):

Πρέσβυς
ξυνίεθ᾽ ὃ λέγει;
Δικαιόπολις
μὰ τὸν Ἀπόλλω ᾽γὼ μὲν οὔ.

---

[58] PICCIRILLI (2001b: 10): "Poiché nella maggior parte dei casi i soli organi costituzionali deputati ad accordare tregua, a stipulare trattati di alleanza e di pace erano le assemblee popolari, occorreva che gli ambascatori tentassero con ogni mezzo di persuadere gli interlocutori circa la validità e la bontá delle loro argomentazioni. Sicché l'arma vincente della diplomazia appare costituita essenzialmente dall'arte di persuadere l'uditorio". En igual sentido se expresaba MOSLEY (1972: 9-10): "Since Greek envoys had little scope for initiative and their prime task was one of advocacy they normally presented their case in a public assembly of the states which they visited, and they could be subjected if need be to questioning by citizens in debate and even to heckling".

[59] "*Oh, ciudad de Cránao, ¿acaso no te das cuenta de cómo los embajadores se burlan de vos?*".

[60] "*Y es por eso que nos engañabas llevándote dos dracmas*".

[61] OLSON (1992: 316, n. 4). En efecto, se trata etimológicamente de una "falta medida persa".

[62] Nos apartamos en este punto de la *lectio continua* que ofrece OLSON (2002) en su edición. Algunos han tratado de reconocer en estas palabras una frase en lengua persa, como ha sido el caso de varios críticos desde TOLMAN (1906) hasta WILLI (2004). Otros, en cambio, prefieren señalar que se trata de meros sonidos que asemejan el persa, pero que no tienen sentido alguno en verdad (*cf.* BRIXHE [1988: 114]; M. L. WEST [1968: 6], SOMMERSTEIN [1992³: 162]). DOVER (1963: 7-8), por su parte, prefiere hablar de un "Pseudo-Persian". Sobre las complejas lecturas de esta oración, puede consultarse COLVIN (1999: 288-9).

Πρέσβυς
πέμψειν βασιλέα φησὶν ὑμῖν χρυσίον.
λέγε δὴ σὺ μεῖζον καὶ σαφῶς τὸ χρυσίον.[63]

El embajador, que hasta entonces había articulado un discurso claramente anti-diplomático, se aparta de su propia narración para manipular las palabras del extranjero.[64] Al recibir un pedido de confirmación, sin embargo, el bárbaro logra balbucear, en un griego primitivo, que no entregará ningún oro (οὐ λῆψι χρῦσο χαυνόπρωκτ' Ἰαοναῦ, v. 105), rectificando la traducción incorrecta y dejando al descubierto las mentiras del enviado (vv. 105-112):[65]

Πρέσβυς
τί δαὶ λέγει;
Δικαιόπολις
ὅ τι; χαυνοπρώκτους τοὺς Ἰάονας λέγει,
εἰ προσδοκῶσι χρυσίον ἐκ τῶν βαρβάρων.
Πρέσβυς
οὔκ, ἀλλ' ἀχάνας ὅδε γε χρυσίου λέγει.
Δικαιόπολις
ποίας ἀχάνας; σὺ μὲν ἀλαζὼν εἶ μέγας.[66]

La asimilación fónica del primer morfema de χαυνοπρώκτους y ἀχάνας crea un juego léxico sostenido por dos lecturas contrarias de las palabras del persa. El público, sin duda, estaba en condiciones de notar la semejanza entre la versión de Diceópolis y la confusa lengua griega de Pseudartabas: el embajador, tal como el protagonista lo califica, termina siendo visto como un mentiroso.

---

[63] "***Emb***:- *¿Entendiste lo que dice?* ***Dic***: - *Por Apolo, la verdad es que yo no.* ***Emb***: - *Dice que el rey nos va a mandar oro. Hablá, por cierto, más fuerte y más claro acerca del oro*".

[64] Si tenemos en cuenta que, por intereses superpuestos, no era extraño que los griegos hablaran persa o al revés, como señala MOSLEY (1971b: 4), el efecto cómico se produce porque el embajador fuerza la lengua y traduce erróneamente lo que dice Pseudartabas en beneficio propio. Desconocemos si los atenienses suponían que, tras once años en Susa, era lógico que alguien hablara persa o si esto también resulta, en sí, parte del juego cómico con el auditorio.

[65] Los errores gramaticales que comete el persa al intentar pronunciar el griego tienen, ciertamente, un efecto cómico notorio: "The inadequate command of Greek by foreigners was clearly considered a legitimate source of mirth by the Greeks..." (COLVIN [2000: 295]).

[66] "***Emb***:- *¿Y qué dice?* ***Dic***: - *¿Qué dice? Dice que los jonios son culiabiertos si esperan oro de los bárbaros.* ***Emb***: *-No, sino que habla de medidas de oro.* ***Dic***:- *¿Qué medidas? Vos sos un gran embustero*".

En un movimiento contrario al inicial, que –como vimos- había comenzado con una identificación física del embajador llegado de Persia para detenerse luego en el plano discursivo, la falsedad de las palabras queda corroborada a la luz del "examen" corporal que Diceópolis realiza sobre el Ojo del Rey y sus servidores (vv. 110-122); en efecto, cuestionados como testigos, los persas niegan la promesa de enviar oro y asienten con la cabeza cuando se les pregunta por la existencia de un engaño por parte de los embajadores. Es este gesto de asentimiento, precisamente, el signo convencional que le permite a Diceópolis advertir que los esclavos no son, en realidad, eunucos persas, sino atenienses disfrazados (vv. 115-122): [67]

> Ἑλληνικόν γ' ἐπένευσαν ἄνδρες οὑτοιί,
> κοὔκ ἐσθ' ὅπως οὐκ εἰσὶν ἐνθένδ' αὐτόθεν.
> καὶ τοῖν μὲν εὐνούχοιν τὸν ἕτερον τουτονὶ
> ἐγῷδ' ὅς ἐστι, Κλεισθένης ὁ Σιβυρτίου.
> ὦ θερμόβουλον πρωκτὸν ἐξυρημένε,
> τοιόνδε γ', ὦ πίθηκε, τὸν πώγων' ἔχων
> εὐνοῦχος ἡμῖν ἦλθες ἐσκευασμένος;
> ὁδὶ δὲ τίς ποτ' ἐστίν; οὐ δήπου Στράτων;[68]

El episodio del escrutinio anatómico traduce, en términos de comedia, los cimientos de una violencia que contradice ciertamente la inmunidad religiosa y la

---

[67] Frente a la postura mayoritaria -que seguimos- que indica que Pseudartabas y los eunucos son unos impostores provenientes de Atenas, DOVER (1963) y CHIASSON (1984) sostienen que, en realidad, se trata de verdaderos persas. Según el último de los autores, esto se explica porque no tendría sentido pensar que en la escena aparecían Clístenes o Estratón y porque, además, la comicidad habría sido mayor si se hubiese tratado de un trío de extranjeros que son sometidos a burla por un protagonista que se empecina en descubrirlos (en igual sentido se expresa más recientemente KLOSS [2001: 36-39]). Siguiendo esta misma interpretación, el Prof. Sommerstein me ha hecho prestar atención al hecho de que, en el pasaje, se hace hincapié en que la decepción no se produce por esos persas sino por los propios embajadores (vv. 109, 114); por lo demás, los persas eran famosos por decir la verdad (Hdt. 1.136). Coincidimos con el hecho de que los dos ciudadanos mencionados no estaban, en efecto, sobre el escenario, pero la referencia habitual a nombres propios conocidos por el auditorio permitía atraer la atención sobre ciertas particularidades grotescas de los individuos mencionados. Así, los eunucos son dos atenienses asimilados a un Clístenes y a un Estratón, es decir, a dos afeminados lampiños; *cf. Eq.* 1363-4, *Th.* 235, 574-5, 582-3, *Nu.* 335, *Av.* 829-31 (Sobre la burla permanente a ambos, ver OLSON [2002: 109-111]). Preferimos, por tanto, pensar que se trataba claramente de actores atenienses, que el público seguramente debía conocer. Nos orientamos por pensar aquí en un caso de puesta en relieve del artificio de disfraz como recurso cómico.

[68] *"Estos hombres movieron la cabeza a la manera griega; no es posible que no sean de acá mismo. Y de los dos eunucos, sé muy bien quién es éste: Clístenes de Sibirtio. ¡Vos, que te depilaste ese culo tuyo de ardiente temple! Mono, ¿con semejante barba venís a nosotros vestido de eunuco? ¿Y éste quién puede ser? ¿No será Estratón?".*

inviolabilidad de que suelen estar investidos los enviados extranjeros.[69] Mediante este recurso, la falsedad puesta en práctica por los agentes diplomáticos queda revelada en el marco de la ficción que representa la comedia: dentro de un espectáculo mayor en el que los actores se trasvisten en personajes, el pasaje deja al descubierto –por primera vez en la obra- la mecánica del artificio visual.[70]

Los embajadores, el enviado persa y los eunucos son distintos, precisamente, de lo que deberían ser, porque su intencionalidad no consiste en tratar de superar los conflictos preexistentes sino de agravarlos hasta el límite de una crisis internacional.[71]

No obstante, y a pesar de esta identificación de conductas mendaces, el público escucha cómo el heraldo de la Asamblea invita a Pseudartabas al Pritaneo, como solía suceder con los visitantes ilustres de la ciudad: τὸν βασιλέως ὀφθαλμόν ἡ Βουλὴ καλεῖ / εἰς τὸ πρυτανεῖον (vv. 124-5). La concesión de estos honores de la hospitalidad –mediante una fórmula ya consagrada en los textos epigráficos-,[72] tras el desenmascaramiento de la simulación por parte del protagonista, constituye una clara indicación de la presencia sobre el escenario de un mundo invertido.[73]

Sin embargo, la evidencia más certera de la crisis a la que se somete el discurso y de los actos de los agentes diplomáticos que propone la pieza se vislumbra en la implementación de una política externa personal por parte del protagonista. En efecto, imbuido en este sistema relativista, el propio Diceópolis se ve obligado a apartarse de las instituciones áticas y crear sus propias "relaciones exteriores", para lo cual manda como embajador a Anfiteo con el objeto de conseguir un acuerdo de paz individual.[74] La distinción entre él y los prítanis se materializa en la antítesis que plantea su discurso (vv. 130-133):

---

[69] *Cf.* NICOLSON (1955: 15), DE OLLOQUI (2000: 1152).

[70] SLATER (2002: 47). En esta escena, el episodio del reconocimiento del disfraz anticipa ciertos detalles de la dinámica que luego se pondrá en marcha en la parodia del *Télefo*, como recientemente ha recordado COMPTON-ENGLE (2003: 513).

[71] En efecto, los personajes "persas" consiguen inventar una ayuda inexistente del Gran Rey con el aparente propósito de apoyar el entusiasmo ateniense por la guerra; *cf.* OLSON (1991: 201).

[72] Se advierte aquí una parodia de las frases consagradas en las inscripciones áticas de la época (cf. *IG* I³ 63. 7-9; 106. 23-4; 110. 24-26). Acerca del privilegio concedido a los embajadores extranjeros de cenar en el Pritaneo, ver D. 19.31, 234.

[73] A. M. BOWIE (1993: 22-3).

[74] Sobre la importancia de estas σπονδαί en la institucionalización de las relaciones jurídicas internacionales durante el s. V, ver ALONSO TRONCOSO (2007), quien analiza el progresivo paso de estos tratados de paz provisorios al establecimiento tras la Guerra Corintia de una κοινὴ εἰρήνη.

ἐμοὶ σὺ ταυτασὶ λαβὼν ὀκτὼ δραχμὰς
σπονδὰς ποῆσαι πρὸς Λακεδαιμονίους μόνῳ
καὶ τοῖσι παιδίοισι καὶ τῃ πλάτιδι·
ὑμεῖς δὲ πρεσβεύεσθε καὶ κεχήνετε.[75]

Frente al derroche de la embajada a Persia, el protagonista sólo ofrece ocho dracmas a Anfiteo para partir a Esparta y negociar.[76] Pero ésta no es la única oposición. En una sociedad donde la participación cívica dentro de la comunidad es esencial, la comedia muestra un individualismo extremo enfrentado al discurso injusto y ambivalente de la mayoría. Así, una vez más, la soledad que al principio (v. 29) caracterizaba a Diceópolis en la Pnyx vacía queda reforzada aquí con el mismo adjetivo, μόνῳ, también a final de verso.[77] Y, de nuevo, esa primera persona se enfrenta –con un nexo adversativo δὲ- a los "otros", en este caso marcado por el pronombre ὑμεῖς.

La llegada de Teoro[78] a la Asamblea en el v. 134 configura, pues, desde otro lugar, una última manifestación del 'convencionalismo' burlado en materia de extranjería durante el prólogo de la obra. Llegado de la corte del rey Sitalces de los Odrysios, Teoro tampoco responde a los parámetros habituales de los agentes diplomáticos. Justifica su prolongada estadía en Tracia por cuestiones climáticas (vv. 136 y 138-40), aunque Diceópolis lo interrumpe para aclarar que habría retornado pronto de haber cobrado una dieta mayor (v. 137). [79] Al igual que su colega –el embajador en Persia-, el enviado reconoce también haber pasado el

---

[75] "*Y vos, después de tomar estas ocho dracmas hacé la paz con los espartanos para mí solo, mis hijos y mi cónyuge; en cambio, ustedes envíen embajadores y abran la boca*".

[76] El monto ridículo de esta dieta ha sido puesto de manifiesto por WESTERMANN (1910: 207-208): "If we allow three days for the trip of the embassy to Sparta, three for the return, and three, at least, for the negotiations, the humour of the eight drachmas is apparent. It is as though a populistic and economical administration should send an embassy to Europe and grant them 'six bits' a day for expense-money". Sin embargo, siguiendo a VAN LEEUWEN (1901), es posible pensar que dicho monto servía para cubrir los costos por cuatro días: el corredor Fidípides llegó a Esparta en dos días y, tratándose aquí de un semidiós, seguramente esa marca podría haber sido ampliamente superada.

[77] Debe advertirse que la redacción del v. 131 reproduce las palabras de Anfiteo en el v. 52, con algunas variaciones que señala SOMMERSTEIN (1992[3]: 163, n. 131).

[78] A pesar de la falta de información precisa disponible, por las propias comedias tempranas de Aristófanes sabemos que este Teoro debía ser un amigo y adulador de Cleón (*V.* 42-51, 418-9, 1236-42). *Cf.* también *Nu.* 400, *Eq.* 408, *V.* 599-600.

[79] De hecho, la ciudad pagaba las dietas de los embajadores por adelantado para cubrir estimativamente los gastos en los que se incurriría durante el viaje según el período estimado del trayecto; *cf.* WESTERMANN (1910: 213). No debía ser ajeno al pensamiento de la audiencia de Aristófanes que los enviados diplomáticos eran susceptibles de ser fácilmente corrompidos, como sugiere PERLMAN (1976).

tiempo bebiendo, como refuerza además el imperfecto, de valor durativo, del verbo: τοῦτον μετὰ Σιτάλκους ἔπινον τὸν χρόνον (v. 141).

De modo hiperbólico, Teoro describe la desmesurada pasión de su anfitrión por Atenas (vv. 142-144) e incluso menciona el deseo de su hijo, que había obtenido la ciudadanía ateniense, de comer morcillas en la tradicional fiesta de las Apaturias, donde los descendientes legítimos eran reconocidos por la comunidad (vv. 145-7).[80]

Enseguida, los odomantos, mercenarios tracios y desprovistos de prepucio, que Teoro trae consigo y propone contratar para enfrentar a los beocios, ingresan en el espacio de la Pnyx y logran hurtar el ajo de Diceópolis delante de todos los asistentes. El protagonista no tarda en quejarse, otra vez, de la impunidad de los ladrones extranjeros en el medio de la *Ekklesía* y rechaza la realización de un encuentro para discutir el pago a los tracios (vv. 167-170):

> ταυτὶ περιείδεθ' οἱ πρυτάνεις πάσχοντά με
> ἐν τῇ πατρίδι, καὶ ταῦθ' ὑπ' ἀνδρῶν βαρβάρων;
> ἀλλ' ἀπαγορεύω μὴ ποεῖν ἐκκλησίαν
> τοῖς Θρᾳξὶ περὶ μισθοῦ·[81]

Pero el ciudadano, una vez más, no es escuchado y queda aislado en sus reclamos. La inmediata disolución de la Asamblea, como consecuencia de la lluvia,[82] por parte de los πρυτάνεις planteada por el heraldo (οἱ γὰρ πρυτάνεις λύουσι τὴν ἐκκλησίαν, v. 173)[83] termina enmarcando un mundo del revés, en el que

---

[80] En efecto, ésta es una alusión directa al caso de Sadoco, hijo de Sitalces, que recibió la ciudadanía ateniense cuando se celebró el acuerdo de alianza entre Atenas y su padre en el año 431 (*cf.* Thuc. 2.29.5). Según MACDOWELL (1993: 360), se trata de uno de los pocos casos testimoniados de un otorgamiento individual de ciudadanía durante el s. V.

[81] "*¿Los prítanis han permitido que yo soporte esto en mi propia patria y por parte de varones bárbaros? Pero les prohíbo que hagan una asamblea acerca del pago a los tracios...*". El término μισθός puede referirse, perfectamente, a la paga de los soldados profesionales extranjeros que se contrataban; en este sentido, las palabras μισθοφόρος y μισθωτός son empleadas a partir del s. V para designar a los mercenarios (KAPLAN [2002: 231]).

[82] Diceópolis anuncia una señal de Zeus –sintió una gota de lluvia- y por lo tanto sostiene que la sesión de la Asamblea debía acabar, lo que efectivamente se produce. Debía ser poco plausible que la mera alusión de que estaba comenzando a lloviznar sirviera para interrumpir un encuentro de la *Ekklesía* pero aparentemente eso es lo que aquí sucede. El Prof. Sommerstein interpreta que, seguramente, debía haberse producido una corta lluvia sobre el escenario, quizás de manera semejante a la aparición real de una bandada de pájaros que el protagonista del *Ión* de Eurípides espanta en los vv. 153-183 de la tragedia. Puede tratarse, sin embargo, de un mero efecto cómico de exageración: la voluntad de discutir temas en la Asamblea es tan escasa que cualquier excusa es buena para interrumpir el encuentro.

[83] "*Pues los prítanis disuelven la Asamblea*". La brevedad de la Asamblea reproducida en el teatro puede, perfectamente, estar parodiando también la corta duración habitual de los

la incorporación del bárbaro en el seno político y religioso de la *pólis* complementa la exclusión del protagonista y señala un resquebrajamiento en la tajante distinción ateniense entre πολῖται y ξένοι.[84] Es respondiendo a los parámetros más canónicos del género[85] que la comedia clausura estas primeras escenas del Prólogo con la materialización concreta de una política exterior y de un derecho internacional en crisis.

4. La defensa de Diceopolis

Una vez que aparece Anfiteo en escena con los tratados de paz firmados (v. 175), siguiendo las órdenes de Diceópolis, se instala el campo semántico de la persecución y del escape que coloca al protagonista y al coro en posiciones antitéticas. En efecto, al llegar Anfiteo sostiene que está huyendo de los acarnienses (δεῖ γάρ με φεύγοντ' ἐκφυγεῖν Ἀχαρνέας, v. 177), y poco después reitera la misma idea: ἐγὼ δ' ἔφευγον· οἱ δ' ἐδίωκον κἀβόων (v. 185). La oposición entre las actitudes de Diceópolis y de los coreutas, que se manifestará enseguida, queda evidenciada en estas palabras por el uso de los coordinantes antitéticos correlativos y por los sentidos opuestos de los verbos διώκω y φεύγω.

La insistencia del personaje en este léxico de tenor jurídico (ἐγὼ δὲ φευξοῦμαί γε τοὺς Ἀχαρνέας, v. 203) es retomada y reforzada por la aparición de los viejos coreutas, quienes se refieren desde el comienzo de la estrofa a la voluntad de "perseguir" a Diceópolis. No debe llamarnos la atención la presencia de los ancianos en la escena cómica.[86] Estos personajes suelen verse con frecuencia en el teatro aristofánico,[87] y a menudo ocupando este rol de coreutas.[88]

---

encuentros políticos en la época. Sobre el hecho de que la *Ekklesía* no solía reunirse en sesiones prolongadas, ver HANSEN (1979).

[84] "It has come to the point where the distinction between Athenians and barbarians, so firmly established in Athenian Law, is breaking down..." (A. M. BOWIE [1993: 23]). En realidad, corresponde recordar que el derecho ático –tal como lo conocemos por testimonios– no parece haber hecho alusión a los *bárbaros*, sino que fijaba una clara distinción entre atenienses y *extranjeros* en general.

[85] En este sentido, basta con recordar que otros comediógrafos han recurrido a la parodia de representaciones diplomáticas en el centro de sus piezas; es el caso, por ejemplo, de Platón el Cómico con su obra *Embajadores* (Πρέσβεις), en la que se ponían en escena los detalles de una misión de Epícrates a Persia; en contra de esta interpretación argumental a partir de una relectura filológica más estricta de los fragmentos, ver DOVER (1950: 6-7), quien no niega sin embargo que la trama se burlaba de la política ateniense e involucraba una embajada cómica.

[86] En numerosas ocasiones, los ancianos –respetados en la tradición épica- son blancos privilegiados de los ataques de Aristófanes: "Le renversement comique fait en apparence perdre à la vieillesse l'auréole de respect et de pitié dont elle est traditionnellement entourée..." (MENU

El propio corifeo incita a sus compañeros con el imperativo δίωκε (v. 204) y el coro comienza sus palabras asegurando que el traidor ha escapado (ἐκπέφευγε, v. 208). La oposición se estructura también en términos de edad: los acarnienses sostienen en la estrofa que, de haber sido más jóvenes, habrían alcanzado rápidamente en la persecución al que huye (vv. 211-218):

> οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νεότητος, ὅτ' ἐγὼ
> φέρων ἀνθράκων φορτίον
> ἠκολούθουν Φαύλλῳ τρέχων, ὧδε φαύλως ἂν ὁ
> σπονδοφόρος οὗτος ὑπ' ἐμοῦ τότε διωκόμενος
> ἐξέφυγεν οὐδ' ἂν ἐλαφρῶς ἂν ἀπεπλίξατο.[89]

Precisamente, cuando Diceópolis vuelve a salir a escena para celebrar sus Dionisias rurales y hacer el sacrificio inicial por la paz de treinta años que logró conseguir (vv. 241-4), los coreutas se avalanzan sobre la procesión con el objeto de atacar al villano (παῖε παῖε τὸν μιαρόν, v. 282). A partir de las palabras de Diceópolis, que propone explicar abiertamente los motivos de la paz individual y su defensa de los espartanos, se instaura una interacción dialógica que reproduce estructuralmente la organización de los alegatos de un litigio. Desde esta perspectiva que se instaura, pues, es posible llegar a resemantizar los verbos διώκω y φεύγω en un sentido judicial: ante los acarnienses que lo *acusan*, el personaje central elaborará una verdadera estrategia de *defensa*.

Así, en respuesta a los argumentos del protagonista que exige ser escuchado (y que incluyen, entre otros, la toma de una bolsa de carbón como rehén), el coro

---

[1997: 134]). Ilustrativo, sin embargo, que muchas veces los personajes ancianos de la comedia antigua saquen buen provecho de las tramas cómicas, incluyendo a veces hasta un rejuvenecimiento o incluso el triunfo (pensemos, por caso, en Diceópolis, Trigeo, Pisetero o Crémilo). Así, SOMMERSTEIN (1984: 320-1) ha examinado la aparición frecuente de ancianos como héroes cómicos en el *corpus* aristofánico, concluyendo que el género presenta "a systematic bias in favour of older and against younger men".

[87] Incluso hay una obra, preservada sólo en fragmentos, que hacía de la vejez su tema principal; *cf.* SICKING (1964).

[88] Es lo que sucede con la composición de los coros en *Acarnienses, Avispas, Paz, Lisístrata* y *Riqueza*.

[89] "*Nunca en mi juventud, cuando llevando una carga de carbón seguía a Faílo, se me habría escapado tan fácilmente este porta-tratados de paz, de haber sido perseguido por mí, ni se habría ido trotando ligeramente.*"

τῶν τ' αὖ γερόντων οἶδα τὰς ψυχὰς ὅτι
οὐδὲν βλέπουσιν ἄλλο πλὴν ψήφῳ δακεῖν.[94]

El perfil judicial de todo el pasaje queda confirmado cuando, luego de solicitar una vestimenta piadosa para exponer sus argumentos, el coro se impacienta y en el v. 391 critica sus tácticas (μηχανάς): sostienen que no hay lugar para argumentos de eximición (ὡς σκῆψιν ἀγὼν οὗτος οὐχὶ δέξεται, v. 392), utilizando un sustantivo connotado judicialmente en términos del derecho ático.[95] La escena 'jurídica' se interrumpe, pues, cuando Diceópolis decide partir en busca de Eurípides para que lo ayude a disfrazarse en su defensa (vv. 395-470).

5. El decreto sobre Mégara

Una vez obtenidas las vestimentas de Télefo, Diceópolis se enfrenta al coro para explicar su paz privada. En sus primeras palabras, que ya hemos analizado en el capítulo anterior, se dirige a los espectadores como si se tratara ahora de los jueces que deben absolverlo (vv. 497-501):

μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν' Αθηναίοις λέγειν
μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγῳδίαν ποῶν·
τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῳδία.
ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ·[96]

La oposición nuevamente se establece en términos de oponentes en un litigio y Diceópolis se atribuye, de su lado, el poder de la justicia (λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ); explica, luego de mencionar a Cleón (en una suerte de asimilación entre

---

94 *"Y conozco los espíritus de los viejos también, que no ven nada más que el hecho de morder con el voto"*. Sigo aquí las ediciones que respetan la *lectio* de la mayoría de los manuscritos (ψήφῳ δακεῖν); noto, sin embargo, que –no convencido por el infinitivo aoristo- OLSON (2002 : 172) elige ψήφῳ δάκνειν.

95 Nos hemos referido al sentido de σκῆψις en nuestro relevamiento léxico.

96 *"No me odien, varones espectadores, si siendo un mendigo estoy en efecto a punto de hablar entre los atenienses sobre la ciudad haciendo una* trigedia *(comedia), puesto que incluso una* trigedia *conoce lo justo. Ciertamente diré cosas terribles, pero justas"*. Ya hicimos alusión a este pasaje en el capítulo previo.

personaje y autor que ya hemos tratado en nuestro anterior capítulo), los motivos por los cuales considera justo el tratado de paz firmado. Como en una suerte de discurso argumentativo, comienza expresando lo que su adversario quiere oír, es decir, su odio hacia los lacedemonios (vv. 509: ἐγὼ δὲ μισῶ μὲν Λακεδαιμονίους σφόδρα). Aclara incluso de qué modo ha sufrido de la misma manera que sus interlocutores, puesto que sus campos también fueron destruidos: κἀμοὶ γάρ ἐστιν ἀμπέλια κεκομμένα (v. 512). Pero pronto marca, mediante una oposición (ἀτάρ), que no puede echársele la culpa solamente a los espartanos (vv. 513-514):

ἀτὰρ, φίλοι γὰρ οἱ παρόντες ἐν λόγῳ,
τί ταῦτα τοὺς Λάκωνας αἰτιώμεθα;[97]

La alusión al coro como 'amigos' (φίλοι) que escuchan su discurso relativiza la antítesis y hábilmente intenta incorporar en su propio razonamiento a sus adversarios. La culpa, en todo caso, no corresponde a la ciudad (lo cual es afianzado de modo enfático en las estructuras paralelas de los vv. 515 y 516), sino a aquellos personajes indignos que denunciaban los mantitos de Mégara (vv. 517-9):[98]

ἀλλ' ἀνδράρια μοχθηρὰ παρακεκομμένα.
ἄτιμα καὶ παράσημα καὶ παράξενα,
ἐσυκοφάντει Μεγαρέων τὰ χλανίσκια.[99]

En un parlamento que retoma la etiología de la guerra, Diceópolis se encarga de explicar el robo en Mégara de la prostituta Simeta por parte de unos jóvenes jugadores de cótabo (vv. 524-5), y la retaliación que llevó a que los megarenses tomaran dos prostitutas de Aspasia (vv. 526-227). En este intertexto paródico del secuestro de Elena por Paris, el enfrentamiento de atenienses y espartanos queda descripto de modo hilarante. Como una guerra de Troya ridiculizada, las mujeres se encuentran en el origen de las hostilidades.

---

97 "*Pero amigos, que están presentes en mi discurso, ¿por qué acusamos de estas cosas a los lacedemonios?*".

98 Recordemos que existía un famoso decreto que impedía el comercio de Atenas con Mégara; en consecuencia, toda mercadería que era importada violando las disposiciones aduaneras debía ser denunciada ante las autoridades.

99 "*Pero unos hombrezuelos miserables, falsos, sin honor, contrahechos, pseudociudadanos, denunciaban (revelaban) los mantitos de Mégara*".

La presencia de Pericles, en el discurso del protagonista, es significativa porque a través de su mención se incorpora en escena, nuevamente, el universo jurídico. En efecto, según las palabras de Diceópolis, el olímpico Pericles –presentado en términos casi divinizados que lo asimilan al propio Zeus–[100] relampagueó y tronó, convulsionando Grecia y componiendo leyes escritas como escolios (vv. 530-532):

> ἐντεῦθεν ὀργῇ Περικλέης οὐλύμπιος
> ἤστραπτ' ἐβρόντα, ξυνεκύκα τὴν Ἑλλάδα,
> ἐτίθει νόμους ὥσπερ σκόλια γεγραμμένους[101].

El contenido de las 'leyes' de Pericles es incorporado, entonces, a continuación. Precisamente, esas leyes determinaron que los megarenses debían permanecer en tierra o en el ágora, en el mar o en la costa (vv. 533-534):

> ὡς χρὴ Μεγαρέας μήτε γῇ μήτ' ἐν ἀγορᾷ
> μήτ' ἐν θαλάττῃ μήτ' ἐν ἠπείρῳπι μένειν.[102]

En discurso indirecto, encabezado por el incluyente ὡς, los versos nos describen el contenido de la norma jurídica. En este sentido, debe destacarse la presencia del verbo impersonal χρὴ, capaz de indicar el carácter obligatorio de la prescripción.[103]

---

[100] La comparación del político con Zeus no es de cuño aristofánico, puesto que ya había sido realizada en reiteradas ocasiones por Cratino en tiempos mismos de Pericles (Fr. 71, 111, 240, 241).

[101] "*Y entonces en su ira Pericles el olímpico relampagueó y tronó y convulsionó la Hélade, y estableció leyes escritas como canciones de mesa.*"

[102] "*...Que era necesario que los megarenses no permanecieran ni en tierra ni en el ágora ni en el mar ni en el cielo*".

[103] De hecho, conocemos el texto de este decreto de Mégara a través de Tucídides (1.67.4, 1.139.1), quien menciona que en realidad se trataba de impedir a los megarenses el acceso a los puertos de Atenas y de excluirlos del ágora de la ciudad. *Cf.* SOMMERSTEIN (1992³: 183), OLSON (2002: 212). Encontramos otra referencia a este decreto en *Pax* 609, sobre la que nos explayaremos en el capítulo correspondiente. Dejemos en claro aquí que mucho de lo que se afirma actualmente sobre los detalles de este decreto en el pasaje citado de Tucídides es asunto de controversia (*cf.* HORNBLOWER [1997, *ad loc.*]). Tomando en cuenta estos mismos versos de Aristófanes, PELLING (2000: 141-63) presenta una excelente discusión respecto de cómo deben los historiadores valerse de la comedia y cómo no; a pesar de que tiene una visión escéptica respecto de estas alusiones al texto en la pieza, lo cierto es que brinda argumentos metodológicos de peso.

El propio Diceópolis nos aclara después la naturaleza de dicha disposición, al mencionar que se trataba de un decreto (ψήφισμα)[104] originado por el asunto de las prostitutas y que los propios megarenses pidieron reiteradamente –aunque en vano- que se derogara (vv. 535-538):

> ἐντεῦθεν οἱ Μεγαρῆς, ὅτε δὴ 'πείνων βάδην,
> Λακεδαιμονίων ἐδέοντο τὸ ψήφισμ' ὅπως
> μεταστραφείη τὸ διὰ τὰς λαικαστρίας.
> οὐκ ἠθέλομεν δ'ἡμεῖς δεομένων πολλάκις·[105]

Los efectos de la argumentación de Diceópolis quedan evidenciados por la división del coro, en pares de versos alternados: mientras que un semicoro se muestra convencido por sus palabras verdaderas (vv. 560-561, 564-565), el otro -en cambio- opina mediante su corifeo que –más allá de la verdad de los dichos- no correspondía decir esas palabras y que, por tanto, el protagonista merece ser castigado (vv. 557-559, 562-563). La apelación a Lámaco para que salga en defensa de los acarnienses antecede un diálogo entre el propio general y Diceópolis (vv. 572-622) en el que el militar se ve ridiculizado en escena. La guerra y la paz se enfrentan a través de sus dos partidarios, y será precisamente al término de dicha conversación que los dos personajes cierran sus reflexiones en posturas totalmente antitéticas. Por un lado, Lámaco sostiene que siempre combatirá a los lacedemonios y los perseguirá con todo su poderío mediante fuerzas de tierra y mar (vv. 620-622):

> ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν πᾶσι Πελοποννησίοις
> ἀεὶ πολεμήσω καὶ ταράξω πανταχῇ
> καὶ ναυσὶ καὶ πεζοῖσι κατὰ τὸ καρτερόν.[106]

---

[104] Tal como explicamos en la Primera Parte de este trabajo, es preciso recordar que no existe en esta época ninguna diferencia sustancial entre los νόμοι y los ψηφίσματα. Notemos, sin embargo, que la comedia antigua es el único género en que se hace referencia al decreto de Mégara como leyes (νόμους).

[105] "*Y entonces los megarenses, como se morían de hambre cada vez más, les pidieron a los lacedemonios que revirtieran el decreto de las putitas. Pero nosotros no quisimos, aunque nos lo pidieron seguido*".

[106] "*Pero yo, ciertamente, siempre les voy a hacer la guerra a todos los peloponesios y los apretaré en todas partes, con naves y con fuerzas de infantería, con todo el poder*".

Contrariamente, el personaje principal de la obra proclamará su decisión en abierta oposición al contenido del decreto de Mégara (vv. 623-625):

> ἐγὼ δὲ κηρύττω γε Πελοποννησίοις
> ἅπασι καὶ Μεγαρεῦσι καὶ Βοιωτίοις
> πωλεῖν ἀγοράζειν πρὸς ἐμέ, Λαμάχῳ δὲ μή.[107]

La presencia de elementos semejantes en ambas decisiones –la aparición del pronombre de primera persona explícito (ἐγώ) y del dativo Πελοποννησίοις en los vv. 620 y 623- permite reforzar cómicamente la oposición entre ambas determinaciones. En efecto, Diceópolis propone, fundado en su tratado de paz, comerciar abiertamente con los espartanos, megarenses y beocios, pero excluye a Lámaco. En el seno de un proyecto individual y personal como el que plantea el protagonista, la exclusión se estructura finalmente en torno de una sola persona. La postura más aislada deviene, pues, la más abarcativa y Lámaco –quien sostiene la opinión oficial a favor de la guerra- queda apartado, en su soledad, del λόγος y de la escena de la comedia.

En efecto, Diceópolis consigue a partir de su propio discurso establecer su propio sistema, fuera de las leyes atenienses. La creación de un ordenamiento jurídico y económico privado desembocará en las escenas de los extranjeros que se acercan para comerciar con él. El propio corifeo da cuenta de este triunfo a comienzos de la parábasis. En efecto, en el breve κομμάτιον reconoce finalmente que el hombre ha vencido verbalmente y ha logrado convencer al pueblo acerca del tratado de paz (vv. 626-627):

> ἀνὴρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν καὶ τὸν δῆμον μεταπείθει
> περὶ τῶν σπονδῶν. [108]

6. ¿Una propuesta legislativa cómica?

Ya desde la presentación del coro –como hemos dicho-, Aristófanes nos opone a la vez el choque de dos generaciones: los ancianos –tradicionalmente

---

[107] "*Y yo proclamo a todos los peloponesios, y los megarenses y los beocios, que pueden vender y comprar conmigo, pero no con Lámaco*".

[108] "*Y este hombre vence con sus palabras y persuade al pueblo acerca del acuerdo de paz*".

vinculados a la vida rural- se ven contrapuestos a los jóvenes, más cercanos a los nuevos adelantos urbanos.[109]

En el caso puntual de *Acarnienses*, el coro de ancianos desarrolla durante la parábasis –espacio extradramático por excelencia- una verdadera argumentación cómica respecto de la forma de realizar los juicios en la Atenas de la época. Construido como una parodia del discurso retórico,[110] las palabras de los coreutas deben entenderse en el contexto más amplio de la búsqueda de un procedimiento justo ante las cortes de Atenas; en efecto, si tenemos en cuenta que los atenienses pretendían alcanzar la ἰσονομία, esto es, la igualdad frente al derecho en los tribunales, ello necesariamente implicaba que todos debían contar con las mismas posibilidades de presentar su caso y ser juzgado en base a esa acusación (si violó o no la ley) y no en función de su estatus social o logros políticos. Esto es lo que, creemos, explica el fundamento de la parábasis.

El pasaje se inicia, a través de las palabras del guía del primer semicoro, con una clara oposición entre una primera persona ἡμεῖς y un interlocutor en segunda persona del plural, que apunta esencialmente a los espectadores en un claro quiebre de la trama (vv. 676-82):[111]

> οἱ γέροντες οἱ παλαιοὶ μεμφόμεσθα τῇ πόλει·
> οὐ γὰρ ἀξίως ἐκείνων ὧν ἐναυμαχήσαμεν
> γηροβοσκούμεσθ' ὑφ' ὑμῶν, ἀλλὰ δεινὰ πάσχομεν·
> οἵτινες γέροντας ἄνδρας ἐμβαλόντες εἰς γραφὰς
> ὑπὸ νεανίσκων ἐᾶτε καταγελᾶσθαι ῥητόρων,
> οὐδὲν ὄντας, ἀλλὰ κωφοὺς καὶ παρεξηυλημένους,
> οἷς Ποσειδῶν ἀσφάλειός ἐστιν ἡ βακτηρία.[112]

---

[109] No es la primera vez que el comediógrafo nos presenta esta dicotomía generacional (*cf.* HANDLEY [1993]), como veremos en los casos de *Comensales*, *Nubes* y *Aves*. Sobre la importancia del tema en la Atenas clásica, resulta ilustrativo consultar, además del texto citado, B. S. STRAUSS (1993) y SUTTON (1993).

[110] Como hemos examinado al presentar el *status quaestionis*, el derecho ateniense era esencialmente retórico, como lo han demostrado HARRIS (1994) y JOHNSTONE (1999). La proximidad estrecha entre la comedia antigua y la oratoria ática ha sido estudiada por BURKHARDT (1924), USHER (1999: 20-21) y ZANETTO (1999).

[111] EDMUNDS (1980: 15). La distribución alternativa de personas gramaticales es típica de la oratoria. Pragmáticamente, la argumentación se consolida a través de un discurso que se extiende en torno de un eje marcado por la dimensión "yo-aquí-ahora" del hablante (ZAMUDIO DE MOLINA, RUBIONE & DUARTE [1991: 75]).

[112] *"Los ancianos, los antiguos, somos censurados por la ciudad. Pues siendo nosotros, por cierto, los que hemos combatido por mar, no somos cuidados en la vejez por ustedes, sino que sufrimos cosas terribles; ustedes que, después de arrojarnos hacia los juicios, permiten que*

El v. 676 define los alcances de la primera persona: οἱ γέροντες οἱ παλαιοὶ. Se trata de *ancianos*, a los que el adjetivo παλαιοί refuerza y reviste de importancia.[113] El verbo, en voz pasiva, muestra que sobre ellos se ejerce una acción negativa, que se traduce en un enfrentamiento ejercido por la propia ciudad (τῇ πόλει). La oposición queda entonces establecida en el propio verso a través de su comienzo y final: es una afirmación central que se desarrolla y explica (γὰρ) en los versos siguientes. La injusticia planteada de la situación (οὐ ... ἀξίως) se interpreta en términos históricos: ellos combatieron una vez a favor de la πόλις, y hoy padecen. El verso 678 presenta a los presuntos responsables en el centro del verso, una vez más como agentes de una voz pasiva (ὑφ' ὑμῶν). El adversativo ἀλλὰ opone allí lo esperable (ser cuidados en la vejez) a lo real (sufrir cosas terribles – δεινὰ-).

El verbo γηροβοσκούμεσθα introduce una perspectiva legal, al reflejar un antiguo principio jurídico que las leyes atenienses fijaron en obligaciones positivas: se espera que los hijos alimenten y cuiden a sus padres cuando se conviertan en mayores. El respeto de las personas de edad, entendido como una obligación moral,[114] ha sido sostenido por disposiciones escritas en Atenas,[115] de modo que la referencia del v. 678 puede ser estudiada retóricamente en dos dimensiones: lleva a los espectadores hacia el recuerdo de una obligación tradicional e histórica – sustentada en leyes naturales y sagradas- y determina una clara oposición (mediante los coordinantes correlativos οὐ... ἀλλά...) entre el cumplimiento de la ley y los actos que la violan (δεινὰ πάσχομεν).

El v. 679 introduce la dimensión judicial con la expresión ἐμβαλόντες εἰς γραφὰς:[116] los espectadores, como parte de esa ciudad que los deshonra, permiten (ἐᾶτε) que se plantee una *oposición*:[117] en los juicios, los varones ancianos

---

seamos burlados por oradores jovencitos, varones ancianos que no somos nada sino sordos y de voz gastada como flautas usadas y cuyo firme Poseidón es el bastón".

[113] DILLER (1978: 516).

[114] El respeto de las padres constituye, sin duda, una cuestión de τιμή (*cf.* X. *Mem.* 4.4.20).

[115] *Cf.* D.L. 1.55. Sobre el tema, ver LIPSIUS (1905-15: 505), A. R. W. HARRISON (1968: 77-8), MACDOWELL (1978: 92) y S. C. TODD (1993: 107), *inter alios multos*. Nos ocuparemos en detalle de esta legislación en nuestros capítulos sobre *Nubes* y *Aves*.

[116] Las γραφαί, como hemos dicho, deben ser comprendidas aquí como "bills of indictments" (*cf. V.* 894) y, en ese sentido, puede estar refiriéndose a todas las tramitaciones que resultan de ellos (OLSON [2002: 246]).

[117] La antítesis es uno de los mecanismos privilegiados del discurso argumentativo. Aquí, la oposición expresa un contraste mayor en la obra, que es el representado entre el pasado glorioso de Atenas y la litigiosidad y degeneración autodestructiva del presente de la ciudad (HUBBARD [1991: 56]).

(γέροντας ἄνδρας) son contrapuestos a los jóvenes oradores, nuevamente presentados sintácticamente en un complemento agente (ὑπὸ νεανίσκων ... ῥητόρων). Los verbos explican esa antítesis: los viejos son burlados cuando son llevados a los tribunales.

El efecto de convencimiento del auditorio se ve afianzado por los elementos léxicos; así, advertimos que se busca lograr un efecto compasivo a través de los adjetivos que describen a los ancianos (κωφοὺς καὶ παρεξηυλημένους);[118] los problemas de la vejez se connotan también a través de las expresiones negativas,[119] que vinculan estos versos con los siguientes. No sólo los viejos no son *nada* (οὐδὲν ὄντας, v. 681), [120] sino que además *nada* pueden ver de la justicia (οὐχ ὁρῶντες οὐδεν) cuando se hallan de pie junto a la roca, objeto físico que representa el espacio en que se contaban los votos de las sentencias. Así se establece en los vv. 683-684:

> τονθορύζοντες δὲ γήρᾳ τῷ λίθῳ προσέσταμεν,
> οὐχ ὁρῶντες οὐδὲν εἰ μὴ τῆς δίκης τὴν ἠλύγην.[121]

Es evidente que la justicia (δίκη) está fuera del alcance de los sentidos de los ancianos, y sólo se sugiere a través de una *sombra*. La situación de estos γέροντες[122] desorientados se ve recalcada a través del enfrentamiento con la figura del joven que lleva al anciano a la corte, quien, por su parte, se presenta como un hábil conocedor del aparato judicial y las nuevas modalidades de actuación en los tribunales (vv. 685-691):

> ὁ δὲ νεανίας ἑαυτῷ σπουδάσας ξυνηγορεῖν
> εἰς τάχος παίει ξυνάπτων στρογγύλοις τοῖς ῥήμασιν,
> κᾆτ' ἀνελκύσας ἐρωτᾷ σκανδάληθρ' ἱστὰς ἐπῶν

---

[118] Incluso no tratándose de una apelación directa a la compasión o a la piedad, la descripción –llena de patetismo- de los aspectos negativos del hablante, destinada a hacer más vívidas las consecuencias del maltrato de gente inocente, representa una estrategia habitual en los alegatos forenses; ver JOHNSTONE (1999: 109-125) y KONSTAN (2000).

[119] Argumentativamente, una expresión negativa presenta explícitamente una referencia a otra cosa, ya que supone una reacción a una afirmación real o virtual de los demás (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA [1994: 249]).

[120] OLSON (2002: 246) entiende la locución οὐδὲν ὄντας como 'inútil', siguiendo otros pasajes cómicos tales como *V.* 1504, *Ec.* 144 y Eup. fr. 237.

[121] "*Balbuceando de vejez, nos colocamos junto a la roca sin ver nada más que la tiniebla de la justicia*".

[122] Sobre este mismo asunto, ver *Eq.* 269-270, donde el corifeo sugiere que Paflagonio intenta dirigirse al coro como si sus miembros estuviesen seniles.

ἄνδρα Τιθωνὸν σπαράττων καὶ ταράττων καὶ κυκῶν.
ὁ δ' ὑπὸ γήρως μασταρύζει, κᾆτ' ὀφλὼν ἀπέρχεται·
εἶτα λύζει καὶ δακρύει καὶ λέγει πρὸς τοὺς φίλους
"οὗ μ' ἐχρῆν σορὸν πρίασθαι, τοῦτ' ὀφλὼν ἀπέρχομαι".[123]

Los jóvenes se encuentran siempre calificados por su actividad: mientras que en el v. 680 los νεανίσκοι eran ῥήτορες, cinco versos después se presentan identificados con el verbo ξυνηγορεῖν, que apunta al ejercicio de la práctica forense como fiscal o querellante.[124] Ahora la oposición se da en torno al eje semántico del habla: los jóvenes preguntan con discursos pulidos (στρογγύλοις τοῖς ῥήμασιν) y engañosos (σκανδάληθρ' ἱστὰς ἐπῶν)[125], mientras que los ancianos sólo pueden *balbucear* en su defensa (μασταρύζει). Si los ancianos, por su lado, no pueden actuar, vemos en cambio que los jóvenes se apresuran y esfuerzan (σπουδάσας) por alcanzar sus objetivos: una serie de participios señalan el vigor de su accionar: ξυνάπτων, ἀνελκύσας, σπαράττων καὶ τατάττων καὶ κυκῶν. El *polisíndeton*, así como la repetición de participios con desinencia –ων (y cuyo sentido o sonoridad suelen aproximarse, como ocurre con la proximidad semántica de los verbos ταράσσω / κυκάω,[126] o con la reiteración fónica de los finales de σπαράττων / ταράττων), afianzan el efecto enfático de este pasaje. Otro recurso estilístico, evidentemente, está dado por la inclusión de un nombre propio: la mención de un

---

[123] *"Pero el joven, habiéndose esforzado para ser un* synégoro, *golpea con rapidez, trabando combate con discursos precisos, y después, levantándonos, nos pregunta colocándonos trampas en las palabras, desgarrando, agitando, perturbando al varón Titono. Y el anciano balbucea bajo, y después se retira multado. Y entonces solloza, derrama lágrimas y les dice a sus amigos: 'Con lo que era necesario que yo pagara mi ataúd me retiro pagando la multa'".*

[124] Ya hemos dicho que los συνήγοροι eran quienes hablaban en corte a favor de un litigante. Teóricamente, no estaba permitido que hubiera abogados profesionales en Atenas, de modo que el término se aplica –con un sustento etimológico- solamente a aquellos oradores que actuaban a cuenta de otros. *Stricto sensu*, el sustantivo también apuntaba a los fiscales de la πόλις que iniciaban los procesos, aunque los juicios eran llevados adelante mayormente por los ciudadanos particulares (*cf.* S. C. TODD [1993: 399]). Acerca del papel de los συνήγοροι como una institución compleja en Atenas, ver el detallado estudio de RUBINSTEIN (2000). En el pasaje citado, mantenemos la lectura de los manuscritos ἑαυτῷ; destaquemos que, en el caso de la conjetura ἐπ' αὐτῷ (KOCK [1880]), que tanto SOMMERSTEIN (1992[3]) y HENDERSON (1992) como OLSON (2002) colocan en sus ediciones, tampoco se afecta el valor legal del pasaje.

[125] Esta expresión constituye ciertamente una construcción metafórica, en donde se plantea la unión de un concepto concreto con una noción abstracta que le es propia (KOMORNICKA [1964: 44]). Esto se suma a otras metáforas en el pasaje, tal como la referencia a la "tiniebla" de la justicia (*cf.* LIDDELL & SCOTT [1996: 770], s.v. ἠλύγη).

[126] Acerca del uso aristofánico de estos verbos, *cf.* NEWIGER (1957: 27-30).

hombre semejante en edad a Titono, golpeado y abatido, es utilizada en términos metonímicos.[127]

Luego de todas esas acciones descriptas que son llevadas a cabo por los jóvenes litigantes,[128] los ancianos se retiran derrotados. La repetición, figura que aumenta el sentido de la presencia en la argumentación sin la necesidad de añadir nuevos datos,[129] se observa en el sintagma ὀφλὼν ἀπέρχεται en los vv. 689 y 691 *in fine*. Mediante una *variatio* determinada por el cambio de persona dentro del discurso directo, la expresión señala también una clara voluntad de reforzar la idea de la multa como sanción.[130] Los verbos λύζει καὶ δακρύει καὶ λέγει, que marcan un nuevo *polisíndeton* y que de nuevo experimentan cierta cercanía de sentido (λύζω / δακρύω), consagran a través del tiempo presente una realidad durativa, que persiste invariablemente. Además, es evidente que una serie de elementos sintácticos coordinantes va dando cohesión al planteo: los εἶτα de los vv. 686, 689 y 670 organizan lógicamente la argumentación a través de una relación temporal entre causas y consecuencias.[131]

Lo interesante y excepcional en la obra está dado por una nueva estructura estrófica que respeta una verdadera continuidad temática.[132] En efecto, luego del planteo del epírrema la argumentación prosigue su curso, ahora a través del mecanismo de preguntas retóricas que abren y cierran la antoda (vv. 692-702):

---

[127] MENU (1997: 136), *cf.* TAILLARDAT (1962: §465, n. 3). Las alusiones a este personaje mítico, hijo de Laomedón, son más que frecuentes en la literatura griega, desde el himno homérico a Afrodita (vv. 218-38) hasta los paremiógrafos tardíos (Zenob. 6, 18; Diogen. 8, 37). En comedia, podemos destacar un fragmento de Filónides (fr. 15 Kock) que coincide con el fr. 23 K-A de Nicofonte. *Cf.* OLSON (2002: 249, n. 688) para más referencias literarias.

[128] En Magnesia, Platón (*Lg.* 937d6-938c5) también concebía como un delito (κακοδικία) el desempeño inescrupuloso de la abogacía que critica en este pasaje Aristófanes, lo cual, evidentemente, está señalando por contraposición la inexistencia de una ley que lo prohibía en el derecho ateniense (SAUNDERS [1994: 332-3]). La ofensa se constituía al tratar de llevar en una dirección opuesta la fuerza (δύναμις) de las cosas justas en las almas de los jueces y multiplicar juicios o colaborar en ellos en forma contraria a lo oportuno de tales cosas. La acción es pública y la pena es la inhabilitación temporaria del ejercicio. A pesar de la falta de un delito de κακοδικία, no obstante, en el derecho ático la συκοφαντία era considerada un crimen, y tenemos testimonios concretos de la existencia de una γραφὴ δυκοφαντίας ([Arist.] *Ath. Pol.* 59.3), *cf.* S. C. TODD (1993: 109), CRAWLEY (1970).

[129] PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA (1994: 279)

[130] Nos hemos referido al carácter técnico del verbo ὀφλισκάνω en nuestro relevamiento del vocabulario jurídico.

[131] En este sentido, es imprescindible que la transferencia de valor se vaya operando claramente, a través de la demostración de que cada suceso es condición necesaria y suficiente de otro; PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA (1994: 413).

[132] DOVER (1972: 51).

ταῦτα πῶς εἰκότα, γέροντ' ἀπολέ–
σαι πολιὸν ἄνδρα περὶ κλεψύδραν,
πολλὰ δὴ ξυμπονήσαντα καὶ
θερμὸν ἀπομορξάμενον
ἀνδρικὸν ἱδρῶτα δὴ καὶ πολύν,
ἄνδρ' ἀγαθὸν ὄντα Μαραθῶνι περὶ τὴν πόλιν;
εἶτα Μαραθῶνι μὲν ὅτ' ἦμεν, ἐδιώκομεν,
νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονη–
ρῶν σφόδρα διωκόμεθα,
κᾆτα πρὸς ἁλισκόμεθα.
πρὸς τάδε τίς ἀντερεῖ Μαρψίας;[133]

Nuevamente, la contextualización en un ambiente jurídico del problema se vislumbra a través de un objeto estático significativo que actúa como elemento metonímico: la κλεψύδρα.[134] Evidente resulta la aliteración de sonidos en el pasaje (ἄνδρα περὶ κλεψύδραν, ἀνδρικὸν ἱδρῶτα, ἀνδρῶν πονηρῶν σφόδρα), así como la reiteración de semas esenciales: la idea de "virilidad" está presente cuatro veces (ἄνδρα, v. 693; ἀνδρικὸν, v. 695; ἄνδρ', v. 696; ἀνδρῶν, v. 699),[135] y en todos ellos está vinculada con un juego de palabras que reitera la raíz πολ- en cuatro versos consecutivos, dos al comienzo (πολιὸν, v. 693; πολλα, v. 694) y dos al final (πολύν, v. 695; πόλιν, v. 693). Los participios aoristos con preverbios y la aliteración de la consonante doble ξ –ξυμπονήσαντα, ἀπομορξάμενον–, muestran un pasado finalizado, en el que los ancianos fueron buenos para la ciudad (περὶ τὴν πόλιν), expresión que sin duda está en relación antitética con el τῇ πόλει final del v. 676. En todo este pasaje, pues, encontramos una lengua oficial elevada, que en algunos aspectos se asemeja a las expresiones utilizadas en las peticiones públicas.[136]

---

[133] *"¿Cómo es justo esto, destruir a un varón anciano canoso alrededor de la clepsidra, el que tras haber sufrido muchas cosas juntas y limpiado el cálido y abundante sudor varonil, era un varón bueno para la ciudad en Maratón. Luego, cuando estábamos en Maratón perseguíamos, pero ahora somos perseguidos duramente por varones perversos, y después además somos condenados. ¿Qué replicará Marpsias ante estas cosas?"*

[134] Se trata de un objeto propio del espacio tribunalicio, a tal punto que el propio escoliasta explica περὶ κλεψύδραν como ἐν τῷ δικαστηρίῳ (*en el tribunal de justicia*).

[135] Sobre el sentido de ἀνδρεία como 'hombría' y 'coraje' en la sociedad griega, ver SMOES (1995) y el estudio reciente de BASSI (2003).

[136] OLSON (2002: 250).

La sensación de lejanía en el tiempo queda reflejada también en el locativo Μαραθῶνι. Esta localización geográfica, que remite a una victoria ateniense, es reiterada en el verso siguiente, donde a través de una nueva consecuencia lógico-temporal (εἶτα) encontramos un mismo verbo enfrentado en sus dos voces mediante los coordinantes correlativos antitéticos μέν / δέ: un imperfecto activo (ἐδιώκομεν) y un presente pasivo (διωκόμεθα). Los ancianos perseguían a los enemigos de la ciudad en Maratón, hoy (νῦν) ellos mismos son perseguidos, nuevamente, por varones perversos (en una nueva construcción de agente: ὑπ' ἀνδρῶν πονηρῶν).[137]

La conclusión (κᾆτα) es inevitable: los ancianos son condenados (ἁλισκόμεθα). Este verbo frecuentemente se presenta en un sentido técnico legal para referirse a la pena judicial.[138] Los ancianos, en estas condiciones planteadas, no son capaces de defenderse en juicio. Tampoco Marpsias[139] podría hacerlo –de acuerdo al v. 701- frente al peso de estos argumentos. Una nueva oposición queda revelada a través del verbo ἀντερεῖ, habitual en los debates tribunalicios.[140] El discurso del guía del segundo semicoro se inicia en forma paralela al v. 692, y se estructura en torno de una serie de nexos coordinantes (vv. 703-712):

τῷ γὰρ εἰκὸς ἄνδρα κυφὸν ἡλίκον Θουκυδίδην
ἐξολέσθαι συμπλακέντα τῃ Σκυθῶν ἐρημίᾳ,
τῷδε τῷ Κηφισοδήμου τῷ λάλῳ ξυνηγόρῳ;
ὥστ' ἐγὼ μὲν ἠλέησα κἀπεμορξάμην ἰδὼν
ἄνδρα πρεσβύτην ὑπ' ἀνδρὸς τοξότου κυκώμενον,
ὃς μὰ τὴν Δήμητρ', ἐκεῖνος ἡνίκ' ἦν Θουκυδίδης,

---

[137] El adjetivo πονηρός puede, a su vez, estar contraponiendo también los pares ancianos / jóvenes y pasado / presente, ya que claramente está enfrentándose a ἀγαθόν del v. 696. Acerca de esta oposición semántica entre πονηρός y ἀγαθός puede verse Isocr.15.100, 136 y Ar. *Eq.* 186.

[138] D. 21.105, Antipho. 2.2.9, 2.3.6, And.4.9, *inter alios*. Acerca de la aplicación del adjetivo πονηρός a los delatores en la comedia, *cf.* CHRIST (1998: 112). La expresión ἁλοῦσα δίκη, así, puede traducirse por 'condena'; *cf.* Pl. *Lg.* 937.d.

[139] Es imposible saber si este Marpsias era un orador contemporáneo o si su nombre ("Agarrador") debe ser tomado –en cambio- como el sobrenombre de alguien que era (considerado como) un sicofanta rapaz.

[140] En este sentido, consideramos relevante el verbo utilizado en el v. 701: ἀντιλέγω, término común en Aristófanes (*cf. Eq.* 980, *Nu.* 888, *Lys.* 806), apunta a la idea de una defensa en juicio. Así, la expresión τὰ ἀντιλεγόμενα hace referencia a los puntos litigiosos de un proceso (Aeschin. 2.44), y el verbo implica la idea de hablar en oposición a algo o alguien (*Ra.* 1076; *Hdt.* 9.42, E. *Hipp.* 993). La forma ὁ ἀντιλέγων –que hemos identificado en nuestro rastreo léxico- equivale al 'contendiente' (*cf.* Pl. *Prt.* 335a).

οὐδ' ἂν αὐτὴν τὴν † 'Αχαίαν ῥᾳδίως ἠνέσχετ' ἄν,[141]
ἀλλὰ κατεπάλαισε μέντἂν πρῶτον Εὐάθλους δέκα,
κατεβόησε δ' ἂν κεκραγὼς τοξότας τρισχιλίους,
περιετόξευσεν δ' ἂν αὐτοῦ τοῦ πατρὸς τοὺς ξυγγενεῖς.[142]

La pregunta retórica inicial del antepírrema también incorpora el término εἰκὸς, que nos presenta una dimensión vinculada a la idea de lo 'natural' o lo 'justo'. La ejemplificación también es utilizada como recurso argumentativo[143] y cómico a la vez, haciendo uso de las invectivas personales propias de Aristófanes: los ancianos encuentran un paralelismo con la figura de Tucídides, el hijo de Melesias, que, de acuerdo con referencias en otras comedias aristofánicas y escolios, al volver de su ostracismo tuvo que enfrentarse en juicio a Evatlo, un joven *synégoro*, quien lo dejó mudo en medio de los alegatos.[144] Por otra parte, los jóvenes abogados son asimilados textualmente al hijo de Cefisodemo.[145]

---

[141] Frente a este problema textual, y respecto de una interesante postura (aunque no fundada en los manuscritos), ver la corrección propuesta por BORTHWICK (1970).

[142] "*¿Para quién es justo que un varón encorvado, de la edad de Tucídides, sea destruido totalmente, involucrado con el desierto de los escitas, con este hijo de Cefisodemo, este abogado charlatán? De este modo, yo no lo evité y me limpié las lágrimas viendo perturbado por un varón arquero a un venerable anciano que, por Deméter, si hubiera sido un Tucídides no habría sostenido sencillamente a su propia aquea, sino que habría vencido primero a diez Evatlos, habría injuriado gritando a tres mil arqueros y herido de flecha por demás a los parientes de su padre*". Queda revelado aquí, con la alusión a los tres mil arqueros y diez Evatlos, el uso retórico de la hipérbole.

[143] La utilización de ejemplos, ilustraciones, modelos y antimodelos contribuye a los efectos argumentativos a través del juego entre el razonamiento general y una situación particular que remite a ella (*cf.* PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA [1994: 536-63]).

[144] Acerca de este Tucídides, hijo de Melesias, ver la información proporcionada por Plu. *Per.* 8.5; 11.1, así como las referencias distribuidas a lo largo del *corpus* aristófanico y los escolios; *cf.* WADE-GERY (1932) y DAVIES (1971: 230-33). En *Avispas*, vv. 946-48 encontramos una referencia a este Tucídides. Siguiendo seguramente el testimonio de Plutarco, el escoliasta en este pasaje aclara que, siendo el principal adversario político de Pericles (Περικλεῖ ἀντιπολιτευσάμενος), era un excelente orador (ῥήτωρ ἄριστος τυγχάνων) que al escuchar una vez a sus acusadores, no pudo exponer su defensa, como si su lengua se hubiese trabado en la boca (ὃς κατηγορηθεὶς ἐν τῷ δικάζειν οὐκ ἠδυνήθη ἀπολογήσασθαι ὑπὲρ ἑαυτοῦ, ἀλλ'ὥσπερ ἐγκατεχομένην ἔσχε τὴν γλῶτταν). La consecuencia fue que perdió el juicio (καὶ οὕτω<ς> κατεδικάσθη) y fue condenado al ostracismo (εἶτα ἐξωστρακίσθη); sobre las posibles fechas de estos eventos, *cf.* KRENTZ (1984). Sin embargo, puesto que el ostracismo no constituye una pena judicial, seguramente en el escolio encontramos una confusión de fechas (FARAONE [1989]) y, evidentemente, este juicio que se menciona en *Acarnienses* debió tener lugar tras el retorno de su exilio.

[145] Los autores concluyen que ésta es una nueva referencia a Evatlo; *contra*, ver NAPOLITANO (2002: 95-6), para quien en vez de τῷδε τῷ Κεφισοδήμου (conjetura de HAMAKER que retoman tanto SOMMERSTEIN [1992³: 192, n. 705] como N. G. WILSON [2008, *ad loc.*] y que nosotros incorporamos) debería leerse τῷδε τῷ Κεφισοδήμῳ, como señalan los manuscritos (se comprende el error dado que todas las otras palabras del verso están en dativo). La alusión, según NAPOLITANO, sería entonces al propio Cefisodemo, y no a su hijo.

La vinculación con la *antoda* es clara, y reitera algunos elementos comunes en cuanto a su estructura que, sin embargo, presentan algunas divergencias. Así, mientras que los vv. 692-701, en boca del segundo semicoro, se organizan alrededor de un sujeto en primera persona del plural, en este pasaje advertimos un singular, el ἐγώ del coreuta-guía en el v. 706. Además, el complemento agente que apunta a los jóvenes, expresado antes con la construcción ὑπ' ἀνδρῶν (v. 699), es repetido ahora pero también a través de una singularización: ὑπ' ἀνδρὸς. En este caso, se reitera el sustantivo ἄνδρα (v. 707) para referirse al anciano en problemas, modificado por un adjetivo πρεσβύτην capaz de connotarlo positivamente, con un participio pasivo κυκώμενον que retoma el verbo κυκάω, cuyo participio presente analizamos (también en la misma posición dentro del verso) en el v. 688. Todo esto sirve, pues, para cerrar los argumentos a través de una insistencia en determinados lexemas de intencionalidad antidemagógica que resultan clave para la propuesta que surge del pasaje final del coro (vv. 713-718), inmediatamente antes de que Diceópolis retome la palabra en el v. 719:

> ἀλλ' ἐπειδὴ τοὺς γέροντας οὐκ ἐᾶθ' ὕπνου τυχεῖν,
> ψηφίσασθε χωρὶς εἶναι τὰς γραφάς, ὅπως ἂν ᾖ
> τῷ γέροντι μὲν γέρων καὶ νωδὸς ὁ ξυνήγορος,
> τοῖς νέοισι δ' εὐρύπρωκτος καὶ λάλος χὠ Κλεινίου.
> κἀξελαύνειν χρὴ τὸ λοιπόν, κἂν φύγῃ τις ζημιοῦν,[146]
> τὸν γέροντα τῷ γέροντι, τὸν νέον δὲ τῷ νέῳ.[147]

El planteo argumentativo se cierra en una suerte de composición en anillo, ya que se reitera un imperativo ïdéntico al que habíamos señalado en el v. 680: ἐᾶθ'. Este cambio de sujeto, y esta vinculación entre la primera y la segunda persona, remite argumentativamente a la situación de enunciación para hacer partícipe en

---

[146] La segunda mitad de este verso es textualmente complejo. BORTHWICK (2000: 209) ha propuesto la enmienda καὶ φυγῇ 'πιζημιοῦν, considerando que, aparte de la condena, se añade la pena del ostracismo; sin embargo, es preciso afirmar –como me ha indicado el Prof. Sommerstein adelantando lo que incluirá en una futura revisión de su edición de 1980- que si éste fuese el sentido Aristófanes hubiera colocado la forma προσζημιοῦν; por lo demás, el exilio no era una pena judicial salvo en ciertas circunstancias particulares de homicidio. WILSON (2008, *ad loc.*) propone κἂν τύχητε, ζημιοῦν, "*que sea multado, si fuera el caso*".

[147] "*Pero, ya que no permiten ustedes que los ancianos alcancen el sueño, decreten que los juicios sean separados, de manera que para el anciano el abogado sea otro anciano desdentado, y para los jóvenes el culo ancho y charlatán del hijo de Clinias. Y es necesario, de aquí en más –y si alguien incumple que sea sancionado-, que el viejo expulse al viejo, y el joven al joven.*"

forma activa al espectador y lograr un consenso del auditorio con el discurso coral.[148] La proposición sustantiva del v. 713 se ve complementada por una nueva apelación a la audiencia a través de un nuevo imperativo que aumenta eficazmente el sentimiento de presencia[149] y hace explícito el planteo legislativo: ψηφίσασθε. Como conclusión lógica de todos los argumentos cohesionados a lo largo de la parábasis, se concluye separar las causas judiciales. La explicación (ὅπως) se estructura en dos sintagmas paralelos y contrapuestos, de nuevo, por el juego μέν / δέ: los vv. 715 y 716 contrastan en el inicio dos dativos que separan al anciano de los jóvenes, y hacia el final, modificados por un par de adjetivos, se oponen el abogado viejo y el hijo de Clinias.

Los últimos dos versos introducen de lleno la conclusión final de las palabras del coro, retomando ambas situaciones: el carácter imperativo y la ausencia ahora de una primera o segunda persona se fundan en el χρή, la irretroactividad en el τὸ λοιπόν, e incluso se sugiere la implementación de una sanción para el caso de incumplimiento: κἂν φύγῃ τις ζημιοῦν.

Con relación al τὸ λοιπόν, es preciso aclarar que en varios testimonios de decretos del s. V encontramos la misma formulación para indicar que las provisiones incluidas en la norma solamente serían aplicables desde el momento mismo de la aprobación de la medida y no para los hechos acontecidos con anterioridad.[150]

En la expresión parentética que prevé la sanción, asimismo, debemos indicar que está expresada la formalidad lingüística propia de una norma de carácter jurídico, como hemos ya aclarado anteriormente: la hipótesis eventual

---

[148] El carácter argumental se vislumbra también en la voluntad de alcanzar al público: "...attraverso la specifica configurazione del suo attaco Aristofane mira cioè a orientare l'adesione del pubblico in direzione di una prospettiva (la sostanziale equivalenza dei συνήγοροι d'assalto e dei politici nuovi) che non è punto di partenza, assiomatico e ovvio, di una dimostrazione, ma, appunto, risultato estremo di una argomentazione (...) che cerca consenso (...) nel pubblico a cui è destinata" (NAPOLITANO [2002: 98]). "Se acrecienta igualmente la comunión por medio de todas las figuras empleadas por el orador para lograr que el auditorio participe de forma activa en la exposición, atacándolo, solicitando su colaboración, asimilándose a él" (PERELMAN & OLBRECHTS-TOLTECA [1994: 283-4]).

[149] PERELMAN & OLBRECHTS-TOLTECA (1994: 255).

[150] Es el caso, por ejemplo, de la elección de los vigiladores de los ingresos del templo de las diosas Deméter y Kore en el año 448 (*IG* i^3 32), del decreto de Calias del 434-3 (*IG* i^3 52), entre otros. La expresión puede ser tomada como adverbializada; OLSON (2002: 256) la traduce, directamente, 'in the future'; *cf. Nu.* 677, *V.* 299. Sobre la aplicabilidad de esta similitud y la importancia jurídica de τὸ λοιπόν para el caso de *Nu.* 1408 *et seq.*, ver HARRIS (2003).

(κἂν), el verbo en subjuntivo (φύγῃ) y la voluntad de generalidad a través del τις.[151] El v. 718 muestra una vez más una estructura con dos construcciones en paralelo, cada una de las cuales repite el mismo término en acusativo (sujeto de la proposición (τὸν γέροντα, τὸν νέον) y luego en un dativo de interés (τῷ γέροντι, τῷ νέῳ).[152] Esta norma sugerida, que cumple con los requisitos formales y aparece defendida retóricamente por quienes la proponen, tiende, entonces, a evitar que los ancianos resulten maltratados en la justicia, apuntando a equilibrar las posturas adversas de acusación y defensa.

La habilidad del comediógrafo para parodiar las estrategias y los argumentos retóricos es notoria. Se advierte, pues, que las antítesis y las referencias a la ancianidad –construidas por múltiples mecanismos- son empleadas para ilustrar a lo largo de la parábasis una situación concreta de injusticia. Los versos describen cómicamente una ruptura en el equilibrio que todo proceso judicial requiere entre los litigantes. Como sugiere el coro de la obra, el parlamento tiene por objetivo identificar y generar una conciencia risible acerca de la necesidad de restablecer el balance perdido.[153]

Sabemos que la ley sólo puede surgir de un consenso acabado de la sociedad,[154] y que cualquier ciudadano está en condiciones de defender la introducción de alguna norma jurídica, según el propio sistema legislativo ático.

¿Estamos en presencia de una verdadera reforma de carácter procesal que apunta a la necesidad de consagrar –en escena y fuera de ella- una "defensa en juicio" basada en la equiparación de las partes en conflicto y en un funcionamiento 'justo' de las cortes, condiciones propias de todo régimen democrático de participación popular?

---

[151] "In Greek Laws a sanction is virtually always expressed as a third person conditional sentence; the offense is stated in the protasis and the penalty in the apodosis (e.g. "If a man kills another, he is exiled."). Legal sanctions in this form are the regular means for expressing legislation in most societies, and it has been said that there is no true law without them" (GAGARIN [1981: 82]). Sobre la sintaxis legal en el derecho ateniense, ver CAREY (1998: 95).

[152] Esta estructura sintáctica aparentemente extraña está modelada, en verdad, a partir de la construcción frecuente de algunos proverbios griegos, en los que los complementos agentes son reemplazados a veces por dativos con valor instrumental; *cf.* Antipho. fr. 293.2 y 6.

[153] Un objetivo claro debe ser defendido mediante estrategias claras, como muestra la insistencia semántica y estilística de la parábasis. Puede pensarse que todo el discurso, proclamado frente al público, está preanunciando los temas que luego se relacionarán con la presencia del sicofanta en escena (HARSH [1934: 188]).

[154] DE ROMILLY (1971: 1). En este sentido, para Platón –por ejemplo- la ley no podía ser impuesta, sino que debe surgir de un consenso; si no se aceptaba la norma, los propios ciudadanos podían rechazarla (Pl. *Lg.* 746a-c); *cf.* D. COHEN (1993:314-15).

Quizás semejante afirmación implique tomar demasiado en serio la comedia y su finalidad. Sin embargo, es evidente que, de acuerdo con la propia lógica del género, Aristófanes no sólo nos presenta en todo este pasaje una crítica acérrima contra el nuevo fenómeno social de los jóvenes corrompidos por la nueva educación, tema que será recurrente en sus obras posteriores. Se encarga además de insertarse en ese derecho de iniciativa legislativa propio de todo ciudadano de su πόλις. Así, mediante el uso de recursos retóricos propios de la oratoria,[155] se burla del lenguaje legislativo y coloca a sus personajes como portadores de una serie de consideraciones divertidas que, aprovechando la publicidad de que gozaba el espectáculo,[156] tiende a generar reflexiones de fondo sobre la eventual necesidad de una reforma procesal.

La naturaleza cómica de la pieza puede hacernos pensar en este episodio como una pura exageración, si consideramos que seguramente nadie en el teatro habría de tomar en serio la pretensión de que los acusadores sólo podían estar autorizados a perseguir en justicia a personas de su mismo grupo etario.[157] No obstante, el carácter fantástico o hiperbólico de la empresa cómica no implica necesariamente la ausencia de una intención consciente que esté subyaciendo en el fondo de la propuesta. Como nos proponemos explicar en toda nuestra investigación, sería un error ignorar el contenido político o jurídico de la comedia aristofánica bajo la excusa de que el principal propósito del género es el humor. El hecho de que se trate de una alusión cómica, creemos, no descalifica ni atenta contra el perfil didáctico de la parábasis, y en ese sentido los resortes retóricos implementados por el coro en *Acarnienses* ayudan a comprender el sentido pleno del trasfondo legal dentro de la trama y en su relación con los espectadores.

7. Un procedimiento dramático: la φάσις

[155] "Oratory drew on the audience's experience of theater; drama drew on the audience's experience of political and legal speeches. By so doing so each genre implicitly taught its audience that being an Athenian was a comprehensive experience, that there was no compartmentalized division between esthetics and politics" (OBER & STRAUSS [1990: 270]).

[156] HALLIWELL (1993).

[157] Ver, por ejemplo, OLSON (2002: 245) quien comenta que "Athenians of all ages must have been ruined by lawsuits from time to time (not always undeservedly), but nothing else suggests a sudden rush of prosecutions of feeble old men in the mid-420s...". Esta estrategia cómica debería ser considerada bajo la rúbrica de las recetas fantasiosas que la comedia propone para curar males reales, como opina SOMMERSTEIN (2001: 20) al analizar *Riqueza*.

Sabemos, pues, que el procedimiento jurídico de la φάσις toma su nombre técnico, dentro del derecho vigente en Atenas, del sentido de "revelar" o "descubrir" que presenta el sustantivo griego. Desde esta óptica, sus alcances se vinculan con el hecho de mostrar determinado objeto sobre el que se hace pesar la acción delictiva del acusado.[158] Así, la acción se relaciona con un determinado elemento material -que se da a conocer al magistrado-[159] y no tanto con la persona física del supuesto delincuente. Se trata de una acción que –desde la teoría romanística del derecho- podríamos calificar de *ad rem*, en vez de *ad personam*, puesto que sigue a la cosa y no se focaliza en el individuo que la detenta o posee. Por otra parte, debe destacarse que, a diferencia de la ἔνδειξις, figura procesal que se orienta también hacia el relevo de bienes inanimados pero que no se encuentran en el lugar preciso de la acusación, la φάσις presenta necesariamente un valor deíctico.[160] Los objetos de que se trata están localizados, efectivamente, en las inmediaciones de quien lo denuncia.[161]

Frente a la multiplicidad de situaciones heterogéneas, algunos autores fracasaron al intentar llegar a una definición precisa del procedimiento.[162] Perspectivas en extremo acotadas o conceptos muy generales llevaron a la imposibilidad de concebir una noción de φάσις lo suficientemente precisa para su comprensión y –a la vez- lo suficientemente amplia para que no se limitara a condiciones demasiado estrechas de aplicación. MACDOWELL (1991), por su parte,

---

158 *Cf.* WALLACE (2003).

159 RUSCHENBUSCH (1968: 70-73).

160 HANSEN (1991b) añade que la relación que se da en el derecho ateniense entre ἀπαγωγή y ἔνδειξις -en el ámbito de las personas físicas- es paralela al vínculo entre arresto inmediato y denuncia judicial que se verifica, para los objetos, en el par de acciones φάσις y ἀπογραφή, respectivamente.

161 En el siglo IV, por ejemplo, encontramos una serie de referencias dispersas y variadas a la utilización de este procedimiento, que se extiende a supuestos aparentemente poco vinculados entre sí: algunos casos se refieren a embarcaciones (D. 58.5-13, D. 35.51), e incluso también algunas inscripciones, por ejemplo, apuntan a un asunto jurídico vinculado con una trirreme (*cf. IG* II² 1631.169, 1632.189-90). En cambio, otros testimonios apuntan a situaciones relacionadas con la explotación de una mina de plata (Hyp. *Eux.* 35), aluden a la protección de huérfanos (D. 38.23) o a casos de impiedad (D. 22.27). Esta variedad de supuestos ha llevado a que el análisis jurídico de la figura quedara relegado frente a la discusión de acciones menos complejas; no obstante, la frecuencia del término a lo largo de los testimonios de la oratoria, ha motivado que muchos hicieran hincapié, bastante recientemente, en el estudio de sus particularidades y en la posible clasificación de sus modalidades, con el objeto de discernir si era posible encontrar alguna base común a cada una de las menciones citadas. Las respuestas de filólogos e historiadores del derecho antiguo han sido diversas.

162 S. C. TODD (1993: 119), HANSEN (1991b). Es llamativo, por ejemplo, que A. R. W. HARRISON (1971: 218) la explique a través de un concepto tan genérico como inútil para su caracterización: "the denunciation of someone having broken the law".

marcó un hito en este examen diacrónico cuando sugirió superar estas divergencias analizando cada uno de los casos transmitidos por los oradores forenses, aparentemente inconexos, y pensarlos como pertenecientes a tres tipos distintos de acción:[163] el único vínculo entre ellas, tal como se infiere de su postura, está determinado por el hecho de que se trataba de denuncias de carácter público capaces de ser incoadas por cualquier persona interesada en hacerlo.[164] La acción, entonces, se asemejaba a lo que el derecho griego conocía como γραφαί ya que ambas podían ser iniciadas por quien quisiera (ὁ βουλόμενος), pero la diferencia esencial –común a sus tres modalidades- radicaba en que la φάσις permitía a la parte actora quedarse con la mitad de la multa impuesta por los jueces si triunfaba en el proceso.[165]

Es llamativa la falta de mención a este procedimiento durante el siglo V, sobre todo teniendo en cuenta que el sistema de acciones públicas ante los tribunales atenienses ya estaba establecido como tal.[166] Consideremos, además, que debido a que la presentación de estas quejas podía redundar en una obtención de ganancias, la acción incentivó el surgimiento en la Atenas democrática de un grupo de profesionales del pleito, que vieron en el inicio de actuaciones públicas como ésta un terreno fértil para el enriquecimiento personal a expensas del aparato judicial.[167] Estos delatores inescrupulosos –cuya frecuencia ya hemos relevado en la tesis- parecen estar vinculados desde su propia etimología –así como desde sus primeras apariciones textuales- a la noción de φάσις.[168]

---

[163] En este sentido, analiza el procedimiento en paralelo con otros: encuentra aquí algo semejante a lo que sucede con la εἰσαγγελία, ya que en ésta también los críticos han encontrado distintas modalidades.

[164] MACDOWELL (1991: 198).

[165] Poll. 8.48; Pl. *Lg.* 928bc, 745a. Para LIPSIUS (1905-15: 310), ésta es la característica distintiva de la acción. Sin embargo, hay que señalar que otras acciones acarreaban beneficios pecuniarios para el demandante exitoso (por ejemplo, la ἀπογραφή o la γραφή vinculada a los extranjeros que convivían con atenienses en matrimonio); *cf.* R. OSBORNE (1985: 44).

[166] "The procedure was established by the middle of the fifth century...", afirma categóricamente R. OSBORNE (1985: 47). En el s. IV, por su parte, la oratoria abunda en alusiones; *cf.* D. 22.27; 35.51; 38.23; 58.5-13; Hyp. *Eux.* 35.

[167] MACDOWELL (1978: 62): "The kinds of case for which volunteers came forward more readily must have been those in which the prosecutor received a financial reward if he won the case".

[168] Sobre la relación φάσις – συκοφάντης, *cf.* Plu. *Sol.* 24. Sobre las discusiones respecto de la etimología de la palabra, *cf.* MURLEY (1921: 199).

Nuestra comedia muestra, precisamente, una sucesión de pasajes concretos que manifiestan la aparición de juicios por φάσις.[169] La presencia de estas alusiones expresas al procedimiento, que –no casualmente- se advierte en boca de los συκοφάνται que aparecen en escena, nos permitirá dar cuenta de su uso técnico especial en el contexto judicial del s. V y contribuirá a determinar frente a qué situaciones fácticas se solía presentar la acción.[170]

En el mercado privado instalado por Diceópolis, aparece un megarense en el v. 729 con la intención de vender a sus hijas disfrazadas de lechones. La llegada de un συκοφάντης al lugar, que empieza preguntándole al vendedor de dónde viene (v. 818: ἄνθρωπε, ποδαπός;), da inicio a la escena jurídica. Apenas el destinatario se devela como un mercader de cerdos, proveniente de Mégara, el delator lanza su acusación contra él[171] (vv. 819-820) mediante una acción de φάσις:

> τὰ χοιρίδια τοίνυν ἐγὼ φανῶ ταδὶ
> πολέμια καὶ σέ.[172]

En primer lugar, el núcleo verbal (v. 819) nos introduce de lleno en el campo de la querella judicial: la primera persona φανῶ, que aparece en los manuscritos pero que muchas ediciones[173] transforman en un tiempo presente siguiendo la *emendatio* de BLAYDES (1880-1893), se presenta claramente acompañada de un pronombre demostrativo neutro enfatizado en su deixis (ταδί).[174] La acción, según aparece, se dirige tanto contra los bienes enemigos como contra la persona que los posee. El propio megarense, en su dialecto, reconoce ser denunciado mediante la utilización de una voz media que recupera desde lo fonético la raíz del verbo: Δικαιόπολι, Δικαιόπολι, φαντάδδομαι (v. 823). Sin embargo, es patente con esta

---

169 "The frequent reference to *phasis*, for instance, in Aristophanes' *Akharnians* (542, 819, 912) may suggest that this procedure was used more often than we might otherwise suppose" (S. C. TODD [1993: 41-2]).

170 No debe sorprendernos que Aristófanes sea nuestra única fuente de información acerca del procedimiento de φάσις en este período, sobre todo si tenemos en consideración que sólo han sobrevivido cuatro discursos previos al 403 (tres de los cuales, por otra parte, corresponden a casos de homicidios).

171 DOVER (1972: 81) dice que el delator se enfrenta en combate a Diceópolis; *contra*, puede leerse a MACDOWELL (1978: 62).

172 "*A los chanchitos estos ciertamente los denuncio (revelo) como enemigos, y también a vos*".

173 VAN LEEUWEN (1901), COULON (1923), STARKIE (1968) o SOMMERSTEIN (1992³), por ejemplo.

174 Acerca del valor que estos pronombres demostrativos enfáticos terminados en –ί tienen en la comedia antigua, *cf.* LÓPEZ EIRE (1996: 111).

confusión léxica que –frente a sus interlocutores- el comerciante no conoce la terminología legal ática correspondiente.[175]

El protagonista, en cambio, se interesa por develar quién actúa como denunciante mediante dos preguntas: una que apunta a un claro complemento agente, la otra que utiliza un participio presente activo, sustantivado con el artículo determinado, para indicar la equiparación del denunciante con la actividad que lleva a cabo (v. 824): ὑπὸ τοῦ; τίς ὁ φαίνων σ' ἐστίν; [176]

La presentación de este delator en escena, que preanuncia lo que luego serán imágenes habituales del teatro aristofánico, está signada por la burla. No obstante, si bien la visión resulta exagerada –lo cual es propio del género cómico-, es claro que la figura ridiculizada se sustenta en una perspectiva compartida: todos perciben que se trata de un estereotipo molesto y burlesco para la ciudad.[177] Como hemos visto, los delatores, sin duda, constituyen en Aristófanes verdaderos *alazónes*,[178] y al encarnar una representación personalizada de las falencias de la democracia ateniense,[179] no debe llamar la atención que se nos muestre su desesperado apremio para accionar contra los extranjeros.

Algo semejante ocurre unos versos más adelante. Cuando Diceópolis recibe a un ciudadano de Tebas que trae una serie de mercaderías para la venta, aparece en escena un nuevo personaje cuyo nombre, Nicarco, está directamente ligado –en su presentación discursiva– a un participio futuro que apunta, nuevamente, a la acción de φάσις: καὶ μὴν ὁδὶ Νίκαρχος ἔρχεται φανῶν (v. 908).[180] Una vez más, encontramos los alcances precisos de una deixis sintáctica a través del ὁδί. Por lo demás, el verboide con valor final presente en las palabras de Diceópolis se cumple: en los vv. 910-916, que muestran el diálogo entre el comerciante tebano y Nicarco, este segundo συκοφάντης decide imitar a su antecesor y también está dispuesto a llevar adelante su labor de acusación contra el extranjero alegando la comisión de un delito público:

---

175 Esto lo señala bien SOMMERSTEIN (1992³: 197).

176 "*¿Por quién? ¿Quién es el que te denuncia (revela)?*".

177 "...his constant ridicule of sycophants would have had no dramatic value if sycophancy had not been a prominent and well recognized evil in Athens" (LOFBERG [1917: 21]).

178 Acerca del término, especialmente en la comedia antigua, *cf.* MACDOWELL (1990b).

179 Esta es la idea central de CHRIST (1998: 48-71).

180 "*Y por cierto acá este Nicarco viene a denunciar (revelar)*".

Νίκαρχος
ταυτὶ τίνος τὰ φορτί' ἐστί;
Βοιωτός
τῶδ' ἐμὰ
Θείβαθεν, ἵττω Δεύς.
Νίκαρχος
ἐγὼ τοίνυν ὁδὶ
φανῶ πολέμια ταῦτα.
Βοιωτός
τί δὲ κακὸν παθὼν
ὀρναπετίοισι πόλεμον ἦρα καί μάχαν;
Νίκαρχος
καὶ σέ γε φανῶ πρὸς τοῖσδε.
Βοιωτός
τί ἀδικείμενος;
Νίκαρχος
ἐγὼ φράσω σοι τῶν περιεστώτων χάριν·[181]
ἐκ τῶν πολεμίων γ' εἰσάγεις θρυαλλίδας.[182]

La pregunta inicial, con la que aquí también se presenta el personaje, apunta a la identificación de la calidad de extranjería, sea de los bienes (τὰ φορτία) o de quien los trae (τίνος). En los vv. 911-912, hallamos los términos solemnes de la demanda que antes analizamos en los vv. 819-820: encontramos nuevamente el pronombre ἐγώ (cuya presencia explícita vuelva a enfatizar la oración), el verbo φανῶ (que constituye una corrección tardía)[183] y la calificación repetida de las

---

[181] Ésta es una expresión propia de los discursos de la oratoria (D. 18.196), y se está refiriendo a la audiencia, en lo que SOMMERSTEIN (1992³: 202, n. 915) considera una crítica a estos personajes que hablan "judicialmente" aun en contextos diferentes de los tribunales. Acerca del rol de los espectadores en los debates legales y el empleo específico del término para referirse al público de los tribunales, LANNI (1997).

[182] "***Ni**: - ¿Y de quién son estos bienes?; **Teb**: -Son míos, de Tebas, que Zeus lo sepa; **Ni**: - Entonces los voy a denunciar (revelar) ciertamente como enemigos; **Teb**: - ¿Qué...?; **Ni**: - Y también te revelaré a vos, además de éstos; **Teb**: ¿Qué delito he cometido?; **Ni**: - Yo mismo te lo voy a decir, por respeto de los que nos rodean. Traés antorchas desde las regiones enemigas.*"

[183] En efecto, contrariamente a lo que sucede en el v. 819, el tiempo presente φαίνω es la lectura contenida en todos los manuscritos de autoridad. La forma del futuro, que aparece por primera vez en el manuscrito B (del s. XV d.C.) -que está colmado de tales conjeturas-, ha sido adoptada por OLSON (2002). Su lectura debe ser preferida, puesto que podemos imaginar que la denuncia solamente se podría hacer posteriormente delante de los magistrados u oficiales competentes; se

La calificación negativa, fortalecida por la presencia de adjetivos coordinados en polisíndeton, tiende a un desmerecimiento de los delatores impacientes por descubrir bienes importados. El uso del imperfecto ἐσυκοφάντει, que plantea una variedad connotada del verbo φαίνειν, es interesante. También lo es su régimen sintáctico. La eliminación del discurso directo del v. 519 en la edición de OLSON (2002) –a diferencia de otras versiones del pasaje- y el énfasis puesto en el carácter transitivo del verbo confirma, pues, que la delación tiene por objeto algún bien (τὰ χλανίσκια, en este caso) proveniente precisamente de aquel lugar de donde no era posible importar nada (Μεραρέων). La opción de incluir signos suprasegmentales que indican la existencia de un estilo directo,[187] dejaría el verbo συκοφαντέω en la ambigüedad de su contexto, sin mencionar las personas u objetos involucrados.

Poco después, y tras mencionar la implementación del decreto de Mégara (al que ya hicimos referencia), Diceópolis plantea la hipótesis de qué sucedería en la situación inversa, si el enemigo accionara por φάσις y subastara un perrito proveniente de la isla de Serifos, aliada de Atenas (vv. 541-3):

> φέρ', εἰ Λακεδαιμονίων τις ἐκπλεύσας σκάφει
> ἀπέδοτο φήνας κυνίδιον Σεριφίων,
> καθῆσθ' ἂν ἐν δόμοισιν; [188]

La alusión a la subasta como la conclusión del procedimiento es ilustrativa para complementar los pasajes mencionados (vv. 819-20, 824, 910-6): así, con todo ello podemos decir que la φάσις llevaba, si el comerciante era encontrado culpable, a una confiscación o venta de sus bienes, o incluso a una penalización monetaria fijada por la propia corte:[189] sobre este monto –sea del precio obtenido por la subasta o de la multa- el demandante victorioso en su acusación obtenía el

---

[187] Como la edición de COULON (1923), por ejemplo, que coloca comillas: ἐσυκοφάντει "Μεγαρέων τὰ χλανίσκια". En este caso, nuestra traducción variará y se deberá incorporar un verbo elidido dentro del discurso directo: "*...denunciaban (revelaban) 'Los mantitos son de Mégara'*"

[188] "*Vamos, supongamos que uno de los lacedemonios, partiendo en su nave, denunciando (revelando) un cachorrito de los serifios lo vende, ¿se quedarían ustedes sentados en sus casas?*"

[189] LIPSIUS (1905-15: 315); LOFBERG (1917: 27).

beneficio del cincuenta por ciento. La predilección de los delatores por este tipo de acciones queda expuesta, precisamente, en la comedia, que se nos presenta –entonces- como un género fértil para dar cuenta del uso práctico de las acciones judiciales en la Atenas del s. V.[190]

8. Del derecho a la comedia: ὁ Δικαιό–πολις | ὁ ᾽Αριστο–φάνης

Ya hemos visto que, una vez creado el mercado en Atenas gracias a la paz privada que mandó a firmar Diceópolis, una serie de extranjeros se presenta para ofrecer sus mercaderías. Así, cuando el tebano le propone a Diceópolis llevarse a cambio de sus productos algo propio de Atenas que no haya en Beocia (v. 900), el protagonista no duda en recomendarle que empaquete un delator para transportarlo consigo (v. 904: συκοφάντην ἔξαγε). En estas palabras, así como en todas las escenas en que aparecen los sicofantas, advertimos una serie de reacciones por parte de Diceópolis que reprueban la idea de un uso indiscriminado del proceso de φάσις.

Desde el seno mismo de la pieza la noción de φαίνω se pone en crisis: esto se advierte cuando el verbo es desestabilizado al comparar su significado técnico con el sentido vulgar de la palabra. Luego de la intervención del primer delator, Diceópolis replica en el v. 826: τί δὴ μαθὼν φαίνεις ἄνευ θρυαλλίδος;.[191] El juego de palabras, irreproducible en castellano, apunta al doble sentido de φαίνειν, que en su valor de "revelar" se refiere tanto a 'denunciar judicialmente' como a 'echar luz'. La voluntad cómica del malentendido es evidente, puesto que la referencia a la mecha (θρυαλλίς) es retomada por el propio delator Nicarco frente al tebano (vv. 916). El protagonista de la obra aprovecha la ocasión para poner de relieve, inmediatamente, la ambigüedad del verbo en un nuevo interrogante: ἔπειτα φαίνεις δῆτα διὰ θρυαλλίδα; (v. 917).[192]

---

[190] La comedia también es útil para confirmar cuál era el órgano frente al que se presentaba la acción durante el s. V. El hecho de que se trataba de la *Boulé* es mencionado en *Eq.* 300-2: καὶ σε φαίνω τοῖς πρυτάνεσιν/ ἀδεκατεύτους τῶν θεῶν ἱε–/ρὰς ἔχοντα κοιλίας, que confirma otros testimonios posteriores: Isocr. 18.6: ἐκεῖνοι δ'εἰς τὴν βουλὴν περὶ αὐτῶν ἀπέδοσαν; además, también surge esto en Isocr. 17.42 y And. 2.14. En el siglo IV, en cambio, aparecerán –junto con una extensión del campo de la acción a nuevas ofensas- otras instancias jurisdiccionales frente a las cuales será posible presentar una φάσις: "I magistrati competenti erano, nel caso di violazione dei diritti degli orfani, l'arconte; nei casi di ἀσέβεια il βασιλεύς, e negli altri casi a volte gli Undici ed a volte i Tesmoteti" (BISCARDI [1982: 260]).

[191] "*¿Y fundado en qué estás denunciando (revelando) sin una mecha?*"

[192] "*Entonces, ciertamente, ¿denunciás (revelás) a través de una mecha?*".

Este doble juego léxico (vv. 826 y 917), en cierta medida, llama la atención del espectador y la focaliza sobre la idea de φαίνειν. La postura de Diceópolis es clara y se estructura entre lo privado y lo público: a lo largo de la obra, su aislamiento –materializado en la voluntad de acordar una paz privada- lo lleva a oponerse a los parásitos de la burocracia judicial ateniense. La antítesis que experimenta como personaje está determinada, precisamente, por ese término que se empeña en criticar: frente a la censura de las "revelaciones" judiciales, advertimos en él una necesidad de dar a conocer o revelar las consecuencias nefastas que acarrean los delatores para la ciudad. Así, vemos que quien se esfuerza por criticar la φάσις es quien, en la estructura profunda de la obra y desde los primeros versos, arroja luz y pone al descubierto los males de la πόλις.

Esta contraposición entre el individualismo de Diceópolis y su voluntad de proteger los valores de la ciudad frente a los advenedizos también se vislumbra en el juego semántico entre 'dar a conocer' y 'ocultar'. En este sentido, es interesante rescatar los pasajes en los que las palabras de Diceópolis apuntan a un discurso que puede atribuirse al propio Aristófanes.[193] Las ocasiones frecuentes en que el personaje habla con la voz del autor (vv. 299-302, 499-508) contrastan con aquellos otros pasajes en los que se menciona al compositor en tercera persona, como cuando se expresa que el διδάσκαλος aparece en escena para mostrar cuán diestro es (vv. 628-629: ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν, / οὔπω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὡς δεξιός ἐστιν.).

El discurso de Diceópolis frente al coro de viejos acarnienses (vv. 497-501), que ya hemos mencionado, nos indica en su comienzo algunos puntos interesantes. Así, a medida que allí su nombre, Δικαιό–πολις, se disgrega en los términos que resultan de su etimología (τῆς πόλεως, v. 499; δίκαιον, v. 500; δίκαια, 501), el comienzo de la *rhêsis* señala la íntima relación entre Diceópolis y Aristófanes, que parecen esconderse ambos en la primera persona de la enunciación.

Es ciertamente poco usual que un personaje, distinto del coro, hable de manera tan patente en nombre del autor. Por ello, algunos críticos,[194] basándose en estos versos y en los vv. 375-382, plantearon la posibilidad de que el propio

---

[193] Algunos autores como A. M. BOWIE (1988) o SIDWELL (1994) han elaborado la teoría de que Diceópolis en realidad está apuntando como personaje –o *nomen personae*- no a Aristófanes, sino a otro poeta cómico, Éupolis. Esta postura fue rechazada por trabajos como los de L. P. E. PARKER (1991), OLSON (1991) y, más recientemente, DE CREMOUX (2004: 170).

[194] BAILEY (1936: 236-8) o SUTTON (1988), entre otros.

Aristófanes (o bien su productor Calístrato)[195] haya actuado bajo la máscara de Diceópolis para representarlo como personaje, aunque no hay pruebas para demostrar una hipótesis tan arriesgada. Lejos de mostrarse ajeno a la realidad extratextual, el protagonista parece representar al menos un vehículo utilizado por el autor para canalizar sus propias ideas y pensamientos.[196]

Resulta significativo, creemos, plantear que Δικαιόπολις es un verdadero *nombre parlante*, recurso típico de la comicidad aristofánica.[197] Son permanentes las invectivas personales, de carácter burlesco, que el comediógrafo incorpora en sus obras, y el listado de alusiones onomásticas que surge de sus comedias es inagotable.[198] Mecanismo recurrente como desencadenante humorístico, la denominación de los personajes adquiere un papel central en el arsenal de estrategias cómicas. Los nombres parlantes, pues, adquieren su sentido en la comedia a través de la antífrasis,[199] cuando se cruza el sentido derivado del significado original que lo funda. Muchos nombres de personajes o figuras citadas apelan, entonces, a la capacidad del lector para decodificar una broma sustentada en determinadas consideraciones subyacentes. Puede ser que se trate de la apelación indirecta a un referente extra-escénico, o que se mencione a alguna figura pública para criticarla delante del auditorio mediante diatribas políticas o

---

[195] Sobre este tema, ver WELSH (1978), quien indica que, para gran parte de los críticos, los ataques previos de Cleón fueron dirigidos contra Aristófanes y no contra Calístrato. En todo caso, el público sabía bien que Aristófanes era el autor de la pieza (1971: 114).

[196] "It is not necessary to assume that Aristophanes played the role of Dicaeopolis, only that Dicaeopolis speaks for him. There can be no doubt about the identity of Dicaeopolis, for he speaks in the person of Aristophanes once again in 496-508 and, for a third time, I believe, in 885-7. Although it is hardly unusual for a character in Aristophanic comedy to overstep the boundaries of his role and address the audience directly, these are the only places in extant comedies of Aristophanes in which a character speaks for the poet. Elsewhere this function belongs exclusively to the chorus of the parabasis (cf. however Ar. frag. 471 K)" (EDMUNDS [1980: 9]). Sobre Diceópolis como representante de la comedia, que abarca no sólo al autor sino también al productor, los actores y todos los espectadores del drama, ver MACDOWELL (1983a: 149) y HUBBARD (1991: 45). Así, también se ha visto que puede plantearse un paralelismo determinado por el juego de personajes Diceópolis/Télefo y Aristófanes, en cuanto a los crímenes cometidos y las consecuencias sufridas por ellos (hostilidad y agresión tendientes a aniquilarlos, y una voluntad de ampararse discursivamente en una defensa fundada en la verdad y la justicia, entre otras semejanzas); *cf.* FOLEY (1988: 33-37); ver, además, A. M. BOWIE (1982: 30).

[197] "Spechende Namen lassen sich definieren als Eigennamen, deren linguistisch Glieder über Analogie oder Antiphrase die szenischen Charakteristika der jeweiligen Person verlauten lassen" (ERCOLANI [2002b: 225]).

[198] *Cf.* MARZULLO (1953: 105-124), BONANNO (1980: 74 *et seq.*).

[199] Como bien sostiene Donato en su comentario sobre Terencio, "*nomina personarum, in comoediis dumtaxat, habere debent rationem et etymologiam (...) nisi per ἀντίφρασιν ioculariter nomen imponuit*" (ad Ter. *Adelph.* 1, II 12 f. WESSNER). Entendemos por ἀντίφρασις aquel *trópos* retórico que involucra el uso de términos opuestos. Quint. *Inst.* 9.2.47 sostiene que se trata de una figura *quae dicitur a negando*. *Cf.* R. D. ANDERSON (2000: 23).

invectivas personales. También puede ocurrir que estemos frente a un apelativo ficcional, sin correlato verídico pero cuya lógica proviene de que en su raíz aparecen términos o semas en griego qué -en un contexto de aparición específico- resultan efectivos para provocar una carcajada general.

Consideramos que en el caso del protagonista de *Acarnienses* –cuyo nombre es pronunciado por primera vez en el v. 406- podemos reconocer un ejemplo de esta última modalidad de *nomina personarum*. Este juego de palabras productivo, en una obra vertebrada por ellos, solamente puede ser cabalmente comprendido si se determina la trascendencia del concepto de φαίνειν a lo largo de la comedia.[200] En la propia invención del personaje de Diceópolis el comediógrafo propone una vuelta de tuerca y un nuevo nivel de análisis, potenciado por un renovado gesto de complicidad, esta vez más sutil: si la obra se orienta a enfatizar las consecuencias negativas de toda acción de φάσις y plantea un discurso en favor de la ciudad (περὶ τῆς πόλεως, v. 499) a través del rescate de las cosas justas (δίκαια, v. 501), es obvio que esta confusión consciente de voces entre personaje y actor no es accidental: no en vano Diceópolis representa desde su propio nombre los objetivos que se pretenden alcanzar (Δικαιό–/–πολις: lo *justo* para la *ciudad*). Como bien señala Russo (1994: 34),

> The name Δικαιόπολις, moreover, rather than the 'Righteous Citizen', is intended more expressively as Δίκαιος περὶ τὴν πόλιν, he who is righteous towards the city, he who renders the city righteous, or as a model for the entire city.

Pero la ambigüedad de Diceópolis, que da a conocer y a la vez esconde, permite una riqueza mayor de sentidos: aventuramos en este punto que, en tanto personaje central de la obra, puede estar "ocultando" en sus palabras el nombre de su autor, sobre todo teniendo en cuenta que la raíz léxica del nombre del comediógrafo coincide morfológicamente con la idea de φάσις, cuyo uso se oculta en toda la obra: 'Αριστο–/–φάνης. Este juego de palabras último, que ya no es

[200] Aquellos que han identificado a Éu-*polis* con Diceó-*polis* ya han percibido la importancia del juego fonético y la analogía onomástica como estrategias cómicas, como reconocen Olson [1991: 200, n. 3] y N. R. E. Fisher [1993: 37]). Frente a esta conclusion, nuestra propuesta se orienta hacia otro juego léxico efectivo, ya no basado en la semejanza sino más bien en la antítesis de los dos morfemas que constituyen cada nombre: Diceó-*polis* por Aristó-*fanes*.

textual sino que implica para su desciframiento un conocimiento de la realidad extra-dramática, permite posicionar a Aristófanes conscientemente detrás de los discursos del protagonista de la obra.

Las dos apariciones del adjetivo ἄριστος en la comedia son importantes para apoyar nuestra interpretación. En la primera de ellas, el término es incluido en un pasaje significativo (vv.641-5):

> ταῦτα ποήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν γεγένηται,
> καὶ τοὺς δήμους ἐν ταῖς πόλεσιν δείξας ὡς δημοκρατοῦνται.
> τοιγάρτοι νῦν ἐκ τῶν πόλεων τὸν φόρον ὑμῖν ἀπάγοντες
> ἥξουσιν ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον,
> ὅστις παρεκινδύνευς' εἰπεῖν ἐν Ἀθηναίοις τὰ δίκαια.[201]

La presencia del poeta (τὸν ποιητὴν) en el v. 644 se consolida mediante la forma τὸν ἄριστον, situada al final del verso. La transformación de Aristófanes en Diceópolis es notoriamente teatral, si se tiene en cuenta el punto de vista visual (de hecho los espectadores habrán venido a *ver* la obra, ἥξουσιν ἰδεῖν) y no sólo textual. En efecto, el vocabulario que se aprecia en el pasaje reproduce la progresiva integración de Aristófanes tras la máscara de su intérprete. El superlativo ἄριστον es reemplazado, al final de verso siguiente, por τὰ δίκαια y los vv. 642-643 incorporan enfáticamente el término πόλις dos veces: ταῖς πόλεσιν, τῶν πόλεων.

El juego de palabras en su totalidad, que ya no es exclusivamente lingüístico sino que implica un conocimiento de la realidad extra-dramática, induce a ubicar a Aristófanes detrás del discurso de su protagonista. Así como Diceópolis pretende revelar las amenazas y peligros de un uso extremo y exacerbado de la demagogia, el autor en persona ha conseguido salir al escenario con el objeto de mostrar lo que es la verdadera democracia (δείξας ὡς δημοκρατοῦνται).

La idea de justicia y la insistencia en la forma superlativa aparecen también juntas unos versos más adelante, reforzando el juego discursivo. En los vv. 655-8, el corifeo sostiene que el poeta dirá cosas justas y aportará felicidad al educar al público:

---

[201] "*Habiendo hecho estas cosas y habiendo mostrado en las ciudades cómo los pueblos son gobernados por el pueblo (en democracia), (el poeta) es responsable para ustedes de muchos bienes. Por ello ahora los que traen el tributo desde las ciudades llegarán ansiosos de ver al mejor poeta, el que corrió el peligro de decir las cosas justas entre los atenienses*".

ἀλλ' ὑμεῖς τοι μήποτ' ἀφῆσθ' ὡς κωμῳδήσει τὰ δίκαια.
φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγάθ', ὥστ' εὐδαίμονας εἶναι,
οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτείνων μισθοὺς οὐδ' ἐξαπατύλλων
οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.[202]

La presencia del superlativo βέλτιστος, muy relacionado con ἄριστος, debe ser analizada en el v. 658, puesto que se refiere al poeta.[203] De hecho, parece que, por medio del juego de palabras, Aristófanes emplea la justicia en el sentido ambiguo que promueve la forma κωμῳδήσει: al poner en escena a un personaje denominado Dicéopolis, coloca τὰ δίκαια en su comedia y, al mismo tiempo, hace uso de τὰ δίκαια con una clara intencionalidad cómica.[204]

La asociación de Aristó-fanes con la idea de justicia en la ciudad (*cf.* Diceópolis) también se torna evidente en los versos siguientes, en los que el comediógrafo es contrapuesto al demagogo Cleón (vv. 661-4):

τὸ γὰρ εὖ μετ' ἐμοῦ καὶ τὸ δίκαιον
ξύμμαχον ἔσται, κοὐ μή ποθ' ἁλῶ
περὶ τὴν πόλιν ὢν ὥσπερ ἐκεῖνος
δειλὸς καὶ λακαταπύγων.[205]

La segunda y última aparición de ἄριστος en la pieza (v. 889) también resulta interesante para nuestra propuesta de lectura. Allí el superlativo es claramente aplicado a una anguila traída por el tebano (τὴν ἀρίστην ἔγχελυν), que es finalmente intercambiada –frente al propio público- por un συκο–φάντης (vv. 904-905).

---

[202] "*Pero ustedes no lo dejen ir, porque dirá en las comedias cosas justas. Y dice que les va a enseñar a ustedes muchas cosas buenas, de modo que sean felices, sin adularlos ni ofreciéndoles pagos ni engañándolos ni haciendo trampa ni derramando elogios, sino enseñando las mejores cosas.*"

[203] Debe decirse que el superlativo βέλτιστος es igualmente aplicado a Diceópolis en el v. 929, cuando el corifeo lo señala con un vocativo habitual en los diálogos cómicos: ὦ βέλτιστε.

[204] Unos versos antes, en el 650, el corifeo ya había hecho referencia a la importancia de la instrucción del poeta y a una comparación vinculada con βέλτιστος: τούτους γὰρ ἔφη τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους γεγενῆσθαι ("*pues esa gente –dijo- ha hecho mucho mejores a los hombres*").

[205] "*Pues el bien y lo justo serán mis aliados y nunca me condenarán de ser para la ciudad, como aquel, cobarde y mariconazo*". Sobre el concepto de justicia cómica aquí y en el resto de la parábasis (vv. 628-664), donde los atenienses son insultados y el autor es honrado, ver RIU (1995) y SAETTA COTTONE (2005: 266-284).

Con esto, es dable concluir que la primera persona del singular que aparece a comienzos del v. 501 y que apunta a Diceópolis/Aristófanes resulta enfática tal como las que aparecían en los vv. 819 y 912. Sin embargo, la diferencia entre el sentido de los pronombres es clara, y la delación judicial injustificada (el ἐγὼ φανῶ o el ἐγὼ φαίνω) se confronta con otra acción, que resulta esencial para nuestra interpretación: ἐγὼ δὲ λέξω.

9. Recapitulación

Ya desde el comienzo de *Acarnienses* se advierte una serie de referencias a instituciones jurídicas destinadas a regular los vínculos entre Atenas y otras poblaciones extranjeras, como las de los persas o tracios. En este sentido, el texto refleja los procedimientos de inversión típicos del género cómico: los embajadores y forasteros aparecen como farsantes amorales, y la naturaleza de los vínculos diplomáticos se ve burlada en cuanto se descubren las intencionalidades subyacentes al discurso de la hospitalidad. La subversión de la terminología vinculada con el derecho público ateniense en materia de política 'internacional' queda también evidenciada al leer el prólogo en clave jurídica: frente al silencio del ciudadano-protagonista, aquellos que aparecen en un comienzo como legalmente 'marginales' terminan abandonando la periferia para ocupar una subjetividad central en el espacio teatral/discursivo de la πόλις.

En toda esta escenificación inicial de una Asamblea cómica, los retratos textuales del embajador, de Pseudartabas y sus eunucos, de Teoro y los tracios, se configuran en torno a una verdadera poética de la falsedad. No sólo se vuelven un ejemplo de las críticas que el autor dirige hacia la influencia bárbara en la vida política de Atenas (cf. vv. 515-519, etc.) sino que dejan entrever, mediante un absurdo que provoca risa, el convencionalismo de la regulación jurídica de las relaciones exteriores y los peligros –en tiempos de guerra- de una manipulación malintencionada de la retórica diplomática.

Las estrategias discursivas en la interaccion entre el coro y Diceopolis dan cuenta de una verdadera estructura propia de las acusaciones y defensas judiciales. Así, frente al coro de ancianos de Acarnas, el protagonista se ubica en una compleja trama de niveles de representación (Aristófanes-Diceópolis-Télefo). Desde la aplicación de una serie de normas y principios propios, la creación del mercado privado opone una imposición del derecho individual frente al derecho impuesto

desde la ciudad (manifestado, por caso, en el decreto de Mégara). La comedia permite "derogar" sobre el escenario la validez de la norma que prohibía el intercambio de bienes para incorporar un nuevo ordenamiento jurídico impuesto por el protagonista. La aparición de los delatores, en este sentido, que pretenden acusar a los extranjeros en el mercado, es rechazada cómicamente. Mediante una "derogación" de las normas y de las instituciones vigentes en la Atenas real, Aristófanes consigue consagrar en su trama una "justicia" que traduce la naturaleza convencional del derecho.

Las referencias reiteradas a la φάσις, que se vinculan -desde la etimología- con la aparición teatral de estas figuras de los delatores (συκο–φάνται), cobra un sentido importante en el seno de la pieza. Esta llamativa insistencia léxica y semántica permite describir las particularidades del procedimiento en la Atenas Clásica y nos autoriza a analizar, a lo largo de los versos, un juego de palabras que nos conduce a *echar luz* (φαίνειν) sobre una polémica aún vigente en las discusiones filológicas de la comedia. Contribuye, así, a arriesgar una lectura sobre la posibilidad de que su protagonista, Diceópolis, no sea más que una máscara -en un sentido de identificación enunciativa- del propio autor. En último lugar, y mediante un estudio del valor que términos como φαίνω revisten en *Acarnienses*, podemos concluir que Aristófanes, a partir de una clara conciencia de lo cómico, nos muestra en su texto una manera más sutil de descubrir y dar a conocer sus intenciones: a través de las palabras (ἐγὼ δὲ λέξω) muestra y *revela* (φαίνει) su propia identidad y su propio rostro, de otra manera ocultos bajo el nombre y la polifónica máscara de su personaje.

IV

IMITAR EL DERECHO
La poética cómica de la justicia en *Caballeros*

1. Introducción

La comediografía antigua presenta frecuentes alusiones a la originalidad de su autor y, al mismo tiempo, al rechazo de aquella tradición literaria fundada en una mera repetición de viejas estructuras y patrones dramáticos ya consolidados. Aristófanes, en esa misma dirección, se suele alzar como promotor de senderos no recorridos, que circulan por espacios muy diferentes de la habitual reiteración de historias previsibles y del constante recurso a las mismas estrategias humorísticas que atribuye a los otros comediógrafos de la época. En este sentido, en los propios dramas aristofánicos se destaca la importancia que adquiere una propuesta novedosa en contraste con la imitación irreflexiva de tendencias avejentadas.[1]

La *mímesis* -tomada no ya en términos estéticos o filosóficos, sino dramáticos-[2] puede servir como término para abarcar esta imitación de conductas ajenas que constituye habitualmente una estrategia criticada por Aristófanes. Bastaría citar, por ejemplo, el pasaje de *Nu.* 547-8, donde se considera que aportar siempre "nuevas ideas" es hacer algo propio de *sabios* (ἀλλ' αἰεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρων σοφίζομαι, / οὐδεν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς),[3] o los vv. 1052-5

[1] Ver CAVALLERO (2004).

[2] Nos basamos aquí en las tres posibles acepciones de la palabra *mímesis* que reconoce KENNEDY (1980: 116-7) en la Grecia clásica. Así, para referirse a la reproducción de conductas ajenas, los griegos utilizaban una serie de términos englobados bajo ese vocablo central, tales como *mímema* (imitación), *eikón* (imagen) o *homoíoma* (semejanza), para citar sólo lo más habituales (SÖRBOM [2002: 19]). Obviamente, destaquemos que no estamos limitando el término mímesis a la lectura teatral que hace Aristóteles en su *Poética* al reducir el alcance semántico de la palabra a la imitación ficcional de acciones del mundo real con las características del drama.

[3] "*Sino que los hago sabios al introducir siempre cosas nuevas, en nada semejantes entre sí y todas ingeniosas*". Es interesante destacar el verbo σοφίζομαι, que en la cita sirve para

de *Avispas*, en los que se testimonia que los autores que buscan incluir novedades en sus obras deben ser amados y cuidados, y sus pensamientos merecen ser salvados:

> ὦ δαιμόνιοι, τοὺς ζητοῦντας
> καινόν τι λέγειν κἀξευρίσκειν
> στέργετε μᾶλλον καὶ θεραπεύετε,
> καὶ τα νοήματα σῳζεσθ' αὐτῶν...[4]

No cabe duda, sin embargo, de que entre los griegos la noción de *mímesis* era extremadamente compleja en sus alcances,[5] y en el caso de la comedia antigua creemos que no sólo podría ser útil para mostrar una dimensión explícita de rechazo referida a la comparación de Aristófanes con sus rivales dramáticos.[6] Dentro de su propio *corpus*, la "imitación" puede también adquirir sentidos negativos en el plano formal y argumental. A la luz de esta variable que constituirá un elemento fundamental del arte poético del propio comediógrafo (τέχνη, que es un término significativo en la obra), nos dedicaremos en estas páginas a analizar la comedia *Caballeros*.

Partamos del juicio más habitual sobre la obra (representada en las Leneas del 424), que consiste en afirmar que en ella Aristófanes elabora su crítica más encarnizada contra la figura del demagogo Cleón.[7] El uso del ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν, característica típica de la comedia antigua, propiciado por la aparente ausencia de leyes que penalizaran en esta época los ataques personales en el género cómico,[8]

---

caracterizar una actividad del poeta pero que, en una obra como *Nubes*, es difícil no relacionar con la educación de la sofística.

4 "*Amigos, aprecien más y cuiden a aquellos que buscan encontrar algo nuevo para decir, y salven sus pensamientos*".

5 Se trata, pues de un concepto complejo, dinámico y variable en Atenas, difícilmente traducible por nuestra actual palabra "imitación" (*cf.* HALLIWELL [2002b: 222-3]).

6 Baste dejar aclarado que no queremos con esto decir que Aristófanes utiliza el sustantivo μίμησις o sus formas derivadas en un sentido de imitación literaria; *cf. Th.* 156, *Ra.* 109. El verbo μιμέομαι aparece en *Nu.* 559, 1430, *V.* 1019, *Av.* 266, 1285, *Th.* 850, *Lys.* 159, *Ec.* 278, 545, *Pl.* 291, 306, 312.

7 Sobre este conflicto, que ya hemos mencionado con anterioridad, ver el trabajo de CARAWAN (1990b). De hecho, el propio Aristófanes recordará en *Nu.* 549-50 que golpeó a Cleón en el estómago aquí, cuando era un hombre fuerte, pero que se abstuvo de atacarlo cuando su poder entró en decadencia: ὃη μέγιστον ὄντα Κλέων' ἔπαισ' εἰς τὴν γαστέρα, / κοὐκ ἐτόλμησ' αὖθις ἐπεμπηδῆσ' αὐτῷ κειμένῳ.

8 Sobre los límites de la *parrhesía* y la discusión sobre su vigencia en la comedia antigua, las opiniones son encontradas, como examinamos en la Segunda Parte. Parece haber habido, por

parece aquí utilizarse en su mayor grado: el principal esclavo de *Dêmos*, Paflagonio, se configura como la personificación en escena del mismo Cleón, como se sugiere ante la propia audiencia (vv. 225-33):[9]

> ἀλλ' εἰσὶν ἱππῆς, ἄνδρες ἀγαθοὶ, χίλιοι
> μισοῦντες αὐτόν, οἳ βοηθήσουσί σοι,
> καὶ τῶν πολιτῶν οἱ καλοί τε κἀγαθοί,
> καὶ τῶν θεατῶν ὅστις ἐστὶ δεξιός,
> κἀγὼ μετ' αὐτῶν, χὠ θεὸς ξυλλήψεται.
> καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γάρ ἐστιν ἐξηκασμένος·
> ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἤθελεν
> τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι. πάντως γε μὴν
> γνωσθήσεται· τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν.[10]

La construcción de la figura de Cleón implica un planteo dicotómico, a tal punto que sus particularidades se definen en oposición a aquellas que caracterizan a los otros. En efecto, frente a los caballeros, que son tildados de nobles y aristocráticos, Cleón es aquel ser despreciable que ni siquiera ha querido ser representado por alguien y cuya máscara nadie quiso confeccionar (οὐδεὶς, v. 231).[11]

---

cierto, algunas limitaciones al uso de la libertad de expresión por parte de los comediógrafos políticos (VAN STEEN [1994: 221]) y pueden rastrearse en ciertos períodos del s. V algunas disposiciones en este sentido (SPINA [1986: 104]), tales como el ψήφισμα establecido por Moríquides o el de Siracosio. Lo cierto es que carecemos de testimonios irrefutables acerca de la existencia de alguna disposición semejante. El trabajo reciente de LENFANT (2003) hace una profusa revisión de todas estas posiciones para concluir rescatando la libertad absoluta de la sátira: en su opinión, todas estas alusiones a normas jurídicas restrictivas de la *parrhesía* son elaboraciones tardías a partir de las informaciones inexactas que abundan en los escolios. En el extremo contrario, SOMMERSTEIN (2004a y 2004b) sostiene que en los tiempos de Aristófanes la libertad de expresión del dramaturgo cómico era exactamente la misma que la que tenía el ciudadano común. Nuestra posición, ya expresada, consiste en postular un punto intermedio entre ambas interpretaciones antagónicas.

9 Parece clara la identificación, sobre todo teniendo en cuenta las características –tanto discursivas como de vestimenta- que se le atribuyen al personaje en la obra (cf. vv. 44, 54-57, 890-92, 1225-28). Ver, al respecto, HENDERSON (2003: 65).

10 "*Pero están los mil caballeros, varones decentes, que lo odian, los que te ayudarán, y los que son nobles entre los ciudadanos y aquel que sea inteligente entre los espectadores, y yo entre ellos, y el dios brindará asistencia. Y no tengas miedo: no está representado con su cara; pues por miedo ninguno de los que hacen las máscaras lo quería representar. De todos modos será reconocido, pues el público es inteligente*".

11 En esta oposición entre el demagogo y los caballeros parece subyacer una hostilidad histórica y los escolios señalan que Cleón en un momento fue injuriado y provocado por ellos, quizás por haber propuesto que se redujeran sus pagos; se trataría de una manifestación de la tradicional antítesis entre la aristocracia y la demagogia que predica entre las clases populares. Acerca de la discusión sobre esta posibilidad, ver MACDOWELL (1995: 95). LIND (1990: 87.164) opina que se produjo una controversia entre la fábrica de cueros que tenía Cleón en el demo Cidateneo y el

A pesar de este primer inconveniente, el demagogo será de todos modos llevado a escena por el comediógrafo, en un juego dual extremadamente sutil. [12]

El contrapunto entre el político de turno y el resto de los atenienses se presenta adecuado para la comprensión de los espectadores: queda claro que Aristófanes juega con la complicidad y con la enciclopedia del público, generando un vínculo particular al exigirle una participación inteligente capaz de interpretar el sentido de la obra.[13] En efecto, la insistencia en la destreza del auditorio, en dos ocasiones y mencionada en posición privilegiada a final de verso (δεξιός, v. 228; δεξιόν, v. 233), introduce un tópico que será recurrente a lo largo de la obra. Ya incluso en los vv. 36-39, los esclavos habían discutido la necesidad de poner al público en conocimiento de la trama:[14]

Δημοσθένης
Βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω;
Νικίας
οὐ χεῖρον. ἢν δ' αὐτοὺς παραιτησώμεθα,
ἐπίδηλον ἡμῖν τοῖς προσώποισιν ποιεῖν,
ἢν τοῖς ἔπεσι χαίρωσι καὶ τοῖς πράγμασιν.[15]

La necesidad de conocer la reacción del público muestra una voluntad de orientar la opinión de los espectadores. Esta insistencia en la recepción por parte de

---

cercano θίασος de Heracles, en el que participaban muchos caballeros. HUBBARD (1991: 82), por su parte, menciona un pasaje de Teompompo (*FrGH* 115F93) en el que se aludiría a una denuncia de Cleón contra los caballeros por el cargo de λειποστρατία. En cualquiera de estos supuestos, lo cierto es que hay un claro nivel de antagonismo de índole jurídica, que anticipará –a pesar de sus diferencias- el enfrentamiento entre Paflagonio y el morcillero.

[12] En la comedia, el nombre de Cleón solamente es mencionado de modo explícito una sola vez, en el v. 976.

[13] *Cf.* FERNÁNDEZ (2000: 123).

[14] Los nombres de ambos personajes no aparecen en el texto, pero resulta claro que uno de ellos representa al verdadero triunfador en Pilos según los oponentes de Cleón –Demóstenes- y las características del otro (especialmente su timidez y pesimismo) permiten pensar que se trata de Nicias. Siguiendo a SOMMERSTEIN (1981: 3), es posible concluir que –a diferencia de lo que sucedía con Cleón- estos dos personajes aparecían representados con las máscaras correspondientes. En esta misma línea de pensamiento se expresa N. G. WILSON (2007: 39). Sobre la identidad de los esclavos y su reconocimiento por parte de los espectadores, ver también HENDERSON (2003).

[15] "***Dem**: ¿Querés que explique el asunto a los espectadores? **Nic**:- No está mal. Pero pidámosles una sola cosa, que lo hagan evidente para nosotros con sus rostros, si disfrutan con nuestras palabras y nuestras acciones*". Apropiado es dar cuenta aquí de la doble lectura del pasaje, si tenemos en cuenta que τοῖς προσώποισιν puede tratarse de un dativo de instrumento, como hemos traducido, o bien como aposición del ἡμῖν, en cuyo caso estaría haciendo una referencia explícita y metateatral a su condición como personajes de la comedia.

los personajes de la comedia –que debían representar a su vez figuras conocidas para los atenienses- y la interesante multiplicidad de referencias a los asuntos políticos a lo largo de la obra[16] generan una fuerte dependencia con la realidad que, como veremos, encuentra fundamento en el contexto de representación de *Caballeros*.

Como ya hemos advertido en un capítulo precedente, ciertos testimonios nos estarían dando la pauta de que no mucho antes del estreno de la obra el comediante había sido ya públicamente atacado por el político. Es posible afirmar que, aunque no haya evidencias de la existencia de un juicio formal, en la primera obra que conservamos íntegra de Aristófanes, el autor reconoce haber sido 'arrastrado hacia el Consejo' luego del estreno de su drama *Babilonios* en el 426.[17] Tal como afirmamos, nuestra interpretación de este y otros pasajes relacionados consiste en que se trató, en realidad, del inicio por parte de Cleón de un procedimiento de εἰσαγγελία ante la Βουλή. Si esto es así, y la voluntad de accionar judicialmente existió, no parecieran quedar muy claros los motivos que llevaron a que el comediógrafo reafirmara sus embates discursivos tan poco tiempo después del intento de ser llevado a corte.[18]

Nuestra propuesta será analizar los pasajes más significativos de la comedia y advertir que, si bien es cierto que Cleón es atacado en forma explícita en numerosas ocasiones, notamos un doble nivel de lectura –estrategia que, por lo demás, es habitual en las composiciones aristofánicas-. Es posible advertir que –con excepción del final de la pieza- en una temática como la referida al manejo del derecho ateniense, la figura del morcillero[19] es el blanco de ataques mucho más

---

[16] No debe sorprender, en ese contexto, la alusión bivalente al sustantivo τὸ πρᾶγμα (v. 36, adecuado para referirse al contenido de la acción de la pieza pero también para aludir a un asunto político-jurídico que los espectadores debían tener muy presente) y, especialmente, al plural τοῖς πράγμασιν (v. 39). Hemos estudiado esto en nuestro relevamiento léxico.

[17] *Cf. Ach.* 375-382. Esto ha sido discutido en detalle en SOMMERSTEIN (2004a) y nos hemos encargado de revelarlo en la Segunda Parte de esta investigación.

[18] Aparentemente, entonces, existiría una falta de coherencia entre el sometimiento a un proceso jurisdiccional, por un lado, y las invectivas que -todos los autores coinciden- se presentan a lo largo de *Caballeros,* a no ser que consideremos que –fracasado el intento de juicio- Aristófanes se sintió liberado para continuar con su crítica feroz.

[19] Optamos por la traducción 'morcillero', en lugar del término 'choricero' con el que las versiones españolas denominan al personaje, porque el propio texto nos aclara (v. 208) que lo que vende son embutidos hechos a partir de sangre (αἱματοπώλης, *cf.* LIDDELL & SCOTT [1996: 36] en el sentido de '*blood-sucker*'). A su vez, el sustantivo ἀλλᾶς, que se encuentra en la base de la denominación habitual del personaje (ἀλλαντοπώλης), puede traducirse por '*black-pudding*' (LIDDELL & SCOTT [1996: 64]). *Cf.* GIL (1998: 221).

feroces que los que tienen por víctima a Paflagonio.[20] El complejo y sorprendente cierre de la obra, por su parte, coloca al morcillero en un lugar privilegiado que –en definitiva- comparte dramáticamente con el propio Aristófanes.[21]

2. El litigante "original": Paflagonio

En el comienzo de la comedia notamos la presencia de dos esclavos, identificados como Demóstenes y Nicias, que conversan acerca del temible Paflagonio; es en ese momento cuando el sirviente de *Dêmos*, que es un simple vendedor de cueros, es presentado con sus peores características, como πανουργότατον καὶ διαβολώτατόν τινα (*"alguien malvadísimo y muy injurioso"*, v. 45).[22]

La relación con el universo judicial es directa: *Dêmos* no sólo es presentado como procedente del demo de la Pnyx (Δῆμος Πυκνίτης, v. 42), espacio claramente connotado desde lo político y lo legal por ser la sede de la Asamblea;[23] en una serie de halagos forzados, Paflagonio se muestra excesivamente servicial e insta a su amo a que se dedique a la labor en los tribunales (vv. 50-1):

"ὦ Δῆμε, λοῦσαι πρῶτον ἐκδικάσας μίαν",
"ἔνθοῦ, ῥόφησον, ἔντραγ', ἔχε τριώβολον".[24]

---

[20] Muchos autores sostienen que en la escena ambos personajes son vistos bajo una misma óptica de crítica (por ejemplo, recientemente, TYLAWSKY [2002]); nuestra conclusión se contrapone a esta lectura. Creemos que la intención de la obra no parece haber sido destruir al político sino criticar fuertemente al propio pueblo; *cf.* USSHER (1979:15): "It won first prize, but it did not injure Kleon. Athens was prepared to participate in mockery, but not to 'destroy' him (976)".

[21] Lo cierto es que, mientras Paflagonio manifiesta una gran capacidad de engaño, el morcillero muestra una "extraordinary frankness" que le habilitará el triunfo (MCGLEW [2002: 98]).

[22] Señalemos aquí que los superlativos relacionados con Cleón, como veremos, presentan cierto tinte jurídico (la recurrencia al adjetivo πανοῦργος es permanente, como revelan los vv. 247-50. Por su parte, el morcillero será frecuentemente caracterizado como πονηρός, que implica un término éticamente negativo pero desprovisto de alcances técnicos en derecho; al respecto MACDOWELL (1995: 93) señala que, en la época, el adjetivo "seems always to mean 'bad', either morally or in the practical sense of useless".

[23] Sobre el gentilicio y su potencialidad cómica, ver RUSSO (1994 [1962]: 79) y, especialmente, el trabajo de REINDERS (2002). Ya nos hemos referido a las competencias judiciales de la *Ekklesía* en el relevamiento léxico que presentamos.

[24] "'Dêmos, *después de juzgar un caso lavate primero', 'poné en tu boca, tomá, comé el postre, agarrá los tres óbolos*'". Es evidente que el participio ἐκδικάσας introduce la dimensión forense: SOMMERSTEIN (1981: 147, n. 50) aclara que "the reference here is to the practice of proposing in the Assembly that on a particular day the lawcourts should cease to sit after hearing one case; this meant that the jurors would receive a full day's pay for less than a day's work, and would thus win their gratitude for the proposer and perhaps their votes for some other proposal he

En opinión de los dos esclavos, parece claro que Paflagonio tiene una particular habilidad para los asuntos jurídicos, a tal punto que se dice que tiene desarrollado al respecto un verdadero *arte*: τέχνην πεποίηται (v. 63). Ahuyenta a los otros políticos (ἀποσοβεῖ τοὺς ῥήτορας, v. 60) para convertirse en el único servidor del pueblo. Su *modus operandi,* en el ámbito doméstico de la casa de Demos, parece ser el ataque por injuria contra aquellos que trabajan "dentro", recurriendo a la mentira: τοὺς γὰρ ἔνδον ἄντικρυς / ψευδῆ διαβάλλει.[25] En una mezcla de admiración y temor, Nicias y Demóstenes confiesan que se trata de un sistema perverso pero eficaz: de hecho, a los ojos de Paflagonio nada se escapa: ἀλλ'οὐχ οἷόν τε τὸν Παφλαγόν' οὐδὲν λαθεῖν (v. 74).

Tras decidir emborracharse para poder actuar y hacer algo habilidoso,[26] los esclavos deciden hurtar el oráculo sagrado que Paflagonio guarda secretamente. La lectura del mismo, que adquiere claras dimensiones paratrágicas,[27] revela el argumento de la comedia: en una suerte de sucesión cíclica de políticos (a partir del v. 127), se explica que –así como el comerciante de cueros desplazó al vendedor de ovejas,[28] ahora es el turno de un morcillero, quien vendrá para vencer a Paflagonio: ἀλλαντα πώλης ἔσθ' ὁ τοῦτον ἐξελῶν (v. 143). Precisamente, lo que va a permitir esta victoria es el *arte* particular del comerciante (ὦ Πόσειδον, τῆς τέχνης, "*Poseidón, iqué arte!*", v. 144), vale decir una habilidad que –reforzando el v. 141 (...ὑπερφυᾶ τέχνην ἔχων, "*que tiene un arte extraordinario*")- encuentra aquí un sentido absolutamente diferente del que tenía al referirse a la litigiosidad de Paflagonio (τέχνην πεποίηται) en el v. 63.[29]

Con ello, se va poniendo en evidencia que la temática de la comedia *Caballeros* está dada por el enfrentamiento entre Paflagonio y el vendedor de

---

wished to make (cf. *Wasps* 594-5)". La alusión al τριώβολον en el verso siguiente, precisamente, apunta a dicho monto del pago diario.

[25] Significativo que el verbo que se utiliza aquí –sobre el que volveremos *infra*- sea el mismo que lo definió en el v. 45.

[26] Vuelve a llamar la atención la insistencia en el adjetivo δεξιός, que aparece en los vv. 96 y 114, en dos frases sintácticamente idénticas que refuerzan las ventajas de consumir vino. Incluso la bebida contribuye, en una suerte de γνώμη que se pone en boca de Demóstenes, a enriquecerse, ser exitosos y ganar juicios (νικῶσιν δίκας, v. 93).

[27] Russo (1994: 79).

[28] Nos referimos a Lisicles, quien a su vez había reemplazado al vendedor de cáñamo, quien –según se entiende- es Éucrates de Melite.

[29] Destaquemos que el propio Paflagonio, al descubrir que el contenido del oráculo se cumple, en el v. 1241 le pregunta a qué profesión (τέχνην) se dedica.

morcillas, que se disputan la conquista de *Dêmos*. Con este objetivo, se produce un verdadero intercambio de amenazas y acusaciones entre los dos personajes, que permitirán descubrir las semejanzas y diferencias que los caracterizan. Es evidente que, en este juego de contraste, Paflagonio es mostrado como un esclavo conocedor de las artimañas jurídicas y del contenido de las normas legales.[30] Incluso cuando el contenido de las denuncias muchas veces resulte cómico o carente de sustento en la realidad escénica o absurdo en sus alcances, es de destacar que siempre las iniciativas judiciales que invoca se condicen con el contexto fáctico que identifica. En ese sentido, las denuncias se corresponden con los ilícitos identificados.

Así, por ejemplo, en los vv. 278-9, Paflagonio acusa a su interlocutor de contrabando, utilizando el término técnico preciso de la acción que inicia:

> τουτονὶ τὸν ἄνδρ' ἐγὼ 'νδείκυμι, καὶ φήμ' ἐξάγειν
> ταῖσι Πελοποννησίων τριήρεσι ζωμεύματα.[31]

De acuerdo con lo que nos menciona el propio pasaje, se trata aquí de un procedimiento de ἔνδειξις, que solía ser invocado en Atenas en contra de aquellos que, aun estando incapacitados, pretendían ejercitar derechos[32]: en este caso, la coincidencia con otros testimonios nos confirma que la acción podía efectivamente iniciarse cuando se trataba de bienes comercializados con el enemigo.[33] En un claro ejemplo de 'hiperbolización' del derecho aplicable, la burla del pasaje no radica en una confusión legal sino en la naturaleza risible de la mercadería misma que se exporta (se trata de *sopas*, ζωμεύματα). No resulta ocioso mostrar que, mediante la referencia indirecta (τὸν ἄνδρ'), alejada de la segunda persona típica de la acusación, el personaje se dirige abiertamente al público de la pieza, en una actitud de clara búsqueda de su complicidad.

Poco después, se reitera su conocimiento tribunalicio con idénticas estrategias cuando inicia una verdadera acción de φάσις, en los vv. 300-2:

---

[30] Ya DE LUCA (2005: 43) pone énfasis en el empleo del aparato jurídico por parte de Paflagonio: "He exploits the city's appreciation of justice to maintain his own standing in the city. He uses justice as a weapon against his enemies."

[31] "*Denuncio a este hombre por* éndeixis *y digo que exporta sopas para las trirremes de los peloponesios*".

[32] *Cf.* el comentario que hace SOMMERSTEIN (1981: 158) de este verso.

[33] And. 2. 14. *Cf.* A. R. W. HARRISON (1971: 228-231).

καί σε φαίνω τοῖς πρυτάνεσιν
ἀδεκατεύτους τῶν θεῶν ἱε-
ρὰς ἔχοντα κοιλίας.[34]

Una vez más, el factor cómico de los versos está dado por el objeto involucrado –en este caso, una tripa sagrada (ἱερὰς κοιλίας)-, y no por la naturaleza de la querella.[35]

Este dominio en materia legal se afianza en otros pasajes, donde no hallamos referencias ya al proceso que se abre, sino al delito mismo. Así, en el v. 727, y después de haber sido atacado, menciona a través del verbo περιυβρίζομαι el término ὕβρις que puede revestir un significado jurídico específico adecuado en las circunstancias, ya que él es golpeado violentamente en numerosas oportunidades (τύπτομαι, vv. 257, 266, γαστρίζομαι, v. 273, para tomar solamente algunos ejemplos).[36]

En el v. 877, que los críticos han discutido en numerosas ocasiones,[37] Paflagonio le recuerda a *Dêmos* las cosas que ha hecho por él. Allí también parece estar haciendo referencia, un tanto indirecta, a la existencia de un proceso por prostitución, iniciado por Cleón: ...ἔπαυσα τοὺς βινουμένους, τὸν Γρῦπον

---

[34] "*Y te denuncio (revelo) ante los prítanis, porque tenés tripa sagrada de los dioses sin haber pagado el diezmo*". Esta acusación debía traducir, en términos cómicos, una acción frecuente en la época, especialmente vinculada con los botines de guerra y el diezmo que correspondía conceder a Atenea y a los otros dioses (Lys. 20.24, D. 24.120, 128). SOMMERSTEIN (1981: 159, n. 301-2) sostiene que "prosecutions for failing to tithe booty must have been frequent sequels to successful campaigns". En cuanto a las versiones de los manuscritos, baste decir que no nos parece acertada la lectura de Ateneo, que lee φήσω σε, porque de este modo el pasaje no es métricamente viable y pierde el sentido jurídico que resulta altamente significativo. La tradicional corrección de BENTLEY –seguida por SOMMERSTEIN (1981, *ad loc.*) y WILSON (2008, *ad loc.*)- nos parece acertada (σε φαίνω en lugar del futuro φανῶ σε que propone PORSON), pues es claro que se trata de un acto de habla y, en este sentido, estaría jugando con la denuncia anterior en presente: ἐνδείκνυμι. Sin embargo, es dable notar que es común que la denuncia se produjera -con estos términos performativos- en cualquiera de los tiempos: *cf. Ach.* 819, 911.

[35] Efectivamente, la acción, vinculada con la idea de 'revelar' se relaciona con un determinado elemento material -que se da a conocer con su presencia al magistrado- (RUSCHENBUSCH [1968: 70-73]) y no tanto con la persona física del supuesto delincuente. Sin embargo, en los dos casos en que se menciona esta acción en *Acarnienses*, como vimos, advertimos que se "muestra" tanto al *corpus delicti* como a la persona. Aquí, de hecho, se revela primero a la persona en cuestión, y luego al objeto que lleva consigo (*cf.* WALLACE [2003: 178-80]).

[36] La voz pasiva en todas estas primeras personas que citamos está mostrando claramente cómo Paflagonio se sitúa en una posición de víctima frente a los ataques del morcillero. Sobre la noción de *hýbris* y sus alcances legales, consultar aquí también el estudio bibliográfico y las observaciones de MACDOWELL (2002: 18-23).

[37] MACDOWELL (1995: 109).

ἐξαλείψας.[38] No se menciona ni la acción ni el cargo, pero sí la pena, que es la 'erosión de los rollos', es decir, la exclusión de su inscripción en registros públicos derivada de la pérdida de derechos civiles (ἀτιμία) que sufrían los convicto.[39]

Es notorio que el conocimiento que Paflagonio esgrime de la burocracia judicial no sólo lo lleva a efectuar demandas sólidas -aunque excesivas- desde los principios jurisdiccionales del sistema, sino que también advertimos cómo es capaz de sortear hábilmente la ley para evitar a toda costa ser él mismo el acusado. Por ejemplo, afirma ayudar a la justicia alimentando a los jueces a través de denuncias tanto verdaderas como falsas (οὓς ἐγὼ βόσκω κεκραγὼς καὶ δίκαια κἄδικα-, v. 256) y, por lo tanto, dándoles trabajo; en los vv. 258-65 el corifeo interpreta y da cuenta de los modos de su accionar:

> ἐν δίκῃ γ', ἐπεὶ τὰ κοινὰ πρὶν λαχεῖν κατεσθίεις,
> κἀποσυκάζεις πιέζων τοὺς ὑπευθύνους σκοπῶν
> ὅστις αὐτῶν ὠμός ἐστιν ἢ πέπων ἢ μὴ πέπων·
> καὶ σκοπεῖς γε τῶν πολιτῶν ὅστις ἐστὶν ἀμνοκῶν,
> πλούσιος καὶ μὴ πονηρὸς καὶ τρέμων τὰ πράγματα.
> κἄν τιν' αὐτῶν γνῷς ἀπράγμον' ὄντα καὶ κεχηνότα,
> καταγαγὼν ἐκ Χερρονήσου, διαβαλὼν ἀγκυρίσας,
> εἶτ' ἀποστρέψας τὸν ὦμον αὐτὸν ἐνεκολήβασας.[40]

Una vez más la configuración del personaje de Paflagonio se produce en antítesis con respecto al resto. Frente a los ciudadanos que no son malvados (μὴ πονηρὸς) ni litigiosos (τρέμων τὰ πράγματα, ἀπράγμον' ὄντα), el esclavo de Demos se presenta con características contrarias. Así, mientras vemos que la

---

[38] "*Puse fin a los desgraciados, habiendo borrado a Gripo de los rollos*".

[39] Sobre este pasaje, y la posible referencia a la aplicación por parte de Cleón de la la ley que usará Esquines contra Timarco en el 346, consultar el reciente trabajo de HUBBARD (2003: 92, punto 3.9 y nota 9). Se trata del único testimonio que nos ha quedado de este nombre, Γρύττος (con las distintas posibilidades que brindan los manuscritos), en las fuentes literarias y epigráficas (OSBORNE & BYRNE [1994: 97]).

[40] "*Y de modo justo, porque te comés-los bienes comunes antes de que te toque el sorteo, y elegís a los magistrados que pasen por auditoría apretándolos para ver cuál está verde o maduro o no maduro; y ves cuál de los ciudadanos es una ovejita, rico y no malvado y temeroso de los asuntos jurídicos. Y si conocés a alguno de esos al que no le gustan esos asuntos y es torpe, lo traés desde el Quersoneso, lo injuriás tomándolo de la cintura y después le das vuelta y le ponés el pie en el hombro*". En la numeración, hemos seguido la transposición de versos propuesta por BRUNCK, quien coloca los vv. 264-5 antes del v. 261.

corrupción en Atenas constituía un delito,[41] Paflagonio se ocupa de pedir sobornos para no juzgar a los magistrados que, habiendo cometido ilegalidades, terminan el ejercicio de sus funciones (κἀποσυκάζεις πιέζων τοὺς ὑπευθύνους σκοπῶν..., -v. 259-).[42]

Por un lado, esta actitud nos vuelve a demostrar su capacidad litigiosa para iniciarle acciones judiciales a los oficiales atenienses: por el otro, y aunque moralmente reprochable, es interesante su habilidad para sobornar a quienes, a su vez, defraudaron a lo largo de su labor pública. En este sentido, no sería él quien perjudica directamente a la πόλις sino que se apropia de recursos ya obtenidos ilegítimamente por otros.[43]

Además, queda claro también que el personaje obtiene beneficios considerables a partir de los fondos de la ciudad sin siquiera ser un oficial público (v. 258), de modo que sus actividades, al quedar fuera de las εὔθυναι -procedimientos de control por los que todo magistrado debía pasar al terminar su labor-, lo harían, en todo caso, recibir una sanción mucho menos grave que la que se impone a quienes ejercen cargos en la ciudad.[44] Esto muestra, en forma indirecta, de qué modo procede para que acciones ilegales no desemboquen fácilmente en una demanda ante las cortes.[45] Pero la ingeniosa litigiosidad de Paflagonio no se limita a estas estrategias de ataque. En cuanto a sus apelaciones judiciales, permanentemente vemos que se dirige a los jueces con una invocación que se extiende a lo largo de un verso completo (ὦ γέροντες ἡλιασταί, φράτερες Τριωβόλου, v. 255) e incluso en una ocasión (vv. 267-8) menciona su voluntad -

---

[41] Ver MACDOWELL (1983), HARVEY (1985) Y TAYLOR (2001) sobre la temática del soborno y su penalización en Atenas.

[42] La εὔθυνα era la principal investigación que se llevaba adelante para evaluar la conducta de un oficial público en Atenas (MACDOWELL [1978: 170-2]. Sobre los documentos preservados y su relación con estos procesos a los magistrados salientes, ver DAVIES (1994).

[43] Podría señalarse que, de algún modo, el perjuicio de la ciudad es indirecto, puesto que evita que sean juzgados quienes deberían serlo.

[44] Coincidimos con EDMUNDS (1987: 16) en que el robo de fondos públicos parece constituir la acusación más grave contra Cleón en la obra: sin embargo, no hallamos pasajes en los que se lo 'denuncia judicialmente' en escena. Aquí hay que notar que, obviamente, el sistema ateniense no funcionaba con nuestra lógica, y era común que se iniciaran acciones judiciales por enemistades personales, de modo que el cargo y la ley invocada en su violación en numerosas ocasiones sólo constituían un motivo circunstancial para llevar a un adversario, personal o político, a los estrados de los tribunales y, por ende, a la difamación pública.

[45] Llamativo que, en vez de proferir acusaciones legales como hace el propio Paflagonio/Cleón, el corifeo que describe estas actitudes sólo puede asemejar sus actos a un ejercicio de violencia física, sin connotaciones jurídicas. El demagogo actúa como un verdadero luchador que sabe bien cómo neutralizar a su enemigo: sólo es capaz de cerrar su crítica con un reproche ético y una metáfora 'pugilística' (vv. 262-3).

basada en lo que es justo (δίκαιον)- de construirles un monumento en honor a su valentía (ἀνδρείας χάριν). La manipulación retórica es una constante en él.

Una de las características del discurso de Paflagonio, y tal vez del éxito de la comedia al momento de su estreno, radica en mostrar al público la figura de Cleón que ellos mismos ya conocen. La coherencia entre la imagen brindada y los presupuestos conocidos por los espectadores es total, y gran parte de las actitudes o referencias del personaje están apuntando directamente a verdades fácticas que podemos comprobar por otros testimonios antiguos. Tal es el caso de los vv. 923-6, en los que Paflagonio propone incluir al morcillero dentro del listado de aquellos que tienen más dinero, para forzarlo así al pago de mayores impuestos:

δώσεις ἐμοὶ καλὴν δίκην
ἰπούμενος ταῖς εἰσφοραῖς.
ἐγὼ γὰρ εἰς τοὺς πλουσίους
σπεύδω σ' ὅπως ἂν ἐγγραφῇς.[46]

Estas referencias sobre las εἰσφοραί, que apuntan a prácticas existentes en el contexto ateniense,[47] deben ser complementadas con la inclusión en la comedia de palabras concretas de Cleón que el público debía, seguramente, reconocer como textuales. Pueden rastrearse algunas semejanzas entre los vv. 395-6 (οὐ δέδοιχ' ὑμᾶς, ἕως ἂν ζῇ τὸ βουλευτήριον / καὶ τὸ τοῦ δήμου πρόσωπον μακκοᾷ καθήμενον)[48] y el vocabulario que el propio Tucídides atribuye a Cleón en 3.38.7: ἁπλῶς τε ἀκοῆς ἡδονῇ ἡσσώμενοι καὶ σοφιστῶν θεαταῖς ἐοικότες καθημένοις μᾶλλον ἢ περὶ πόλεως βουλευομένοις. Por lo demás, advertimos también los ecos del v. 350 (el δυνατὸς εἶναι λέγειν, "*es capaz de hablar*") en el pasaje 3.38.6 (καὶ

---

[46] "*Me vas a pagar una buena pena, acuciado por las tasas de la guerra. Porque yo mismo me dispongo a registrarte con los ricos*".

[47] Sobre este término, consultar S. C. Todd (1993: 372). Se trataba de unos impuestos en tiempos de guerra que se habían fijado en el año 428, según nos lo confirma, por ejemplo, el historiador Tucídides (3.19.1): por lo demás, esta idea de la proporcionalidad entre la tasa establecida y el nivel de riqueza es un dato que nos aporta, para el siglo IV, la oratoria (D. 27.7).

[48] "*No les tengo miedo mientras viva el Consejo y mientras el personaje del pueblo permanezca sentado como un estúpido*".

[49] Se trata, obviamente, de una semejanza léxica y de estructuras, pues hay una diferencia clara en cuanto al contenido de ambos pasajes: mientras Cleón critica la credulidad del público, Paflagonio expresa satisfacción por ella, porque asegura su perpetuación en el poder.

μάλιστα μὲν αὐτὸς εἰπεῖν ἕκαστος βουλόμενος δύνασθαι, "*Y sobre todo cada uno quiere ser capaz de hablar*").[50]

Esta semejanza en léxico e intención entre los pasajes de Aristófanes y Tucídides nos demuestra no sólo la posibilidad de que el Cleón histórico hubiera pronunciado un discurso parecido, sino el hecho de que –y en consecuencia directa de eso- el comediógrafo perfilaría en escena una imagen del demagogo fundada en una percepción compartida con la audiencia.[51] ¿En dónde radica, entonces, el efecto cómico de la pieza? Creemos que, precisamente, en la identificación (y a su vez el contraste) que se evidencia entre esta representación dramática de Cleón y el personaje grotesco del vendedor de morcillas. Como claramente sostiene el propio Paflagonio en una de las citas que discutimos, su propio poder sólo puede extenderse mientras exista el Consejo (ἕως ἂν ζῇ τὸ βουλευτήριον):[52] la lógica de la comedia hace que, con toda su habilidad y sus engaños, y aun existiendo un sistema jurídico, el vendedor de cueros no pueda sin embargo hacer frente a su advenedizo oponente.

3. El imitador del litigante: el morcillero

Queda claro desde un principio que el morcillero –típico ἀλαζών cómico-[53] tiene pocas luces y resulta corto de entendederas. Cuando el esclavo Demóstenes, al intentar convencerlo de su predestinación al triunfo, le recuerda que está bendecido por las divinidades, y le pide que mire a Caria con un ojo y a Cartago con el otro, el vendedor sólo puede captar el sentido literal de la frase: εὐδαιμονήσω γ', εἰ διαστραφήσομαι. ("*Seré bendecido, si tuerzo el cuello*", v. 175).

El propio Demóstenes, que lo insta a desafiar a Paflagonio, no tarda en advertir su estupidez y hacérsela notar de modo explícito: mediante el vocativo ὦ

---

[50] Es notorio, además de significativo, que más adelante en la obra (vv. 1111-20) los caballeros le hagan a *Dêmos* un reproche (vinculado con la adulación por parte de los políticos) semejante al que Paflagonio esgrime contra el morcillero aquí, según lo señala GOMME (1969: 305-6).

[51] No sólo las palabras son significativas para que el público reconociera a la figura del demagogo. La asimilación, por supuesto, debió haberse basado también en gestos, actitudes, en detalles de apariencia –quizás la vestimenta (*cf.* [Arist.] *Ath. Pol.* 28.3) y el tono de voz.

[52] Recordemos, precisamente, que la βουλή es el espacio extradramático por excelencia en la obra, teniendo en cuenta que allí se desarrolló el fallido intento de acusación de Cleón contra Aristófanes. Como veremos, el gran enfrentamiento discursivo entre el morcillero y Paflagonio ocurrirá en la βουλή -también fuera de escena-.

[53] WHITMAN (1964: 92-96).

μῶρε (v. 162) lo increpa,[54] luego de que el propio morcillero se diera cuenta de que se están burlando de él (...ἀλλὰ καταγελᾷς;..., -v. 161-). La falta de comprensión del sorprendido comerciante queda relevada, asimismo, cuando no entiende el mensaje oracular (vv. 202, 204). La idea de que se le debe *enseñar* su contenido se repite en dos pasajes: el propio Nicias insta a su compañero a *enseñarle* el sentido del oráculo (... τοῦ θεοῦ / τὸν χρησμὸν ἀναδίδαξον αὐτὸν ὡς ἔχει, -vv. 152-3-), y el mismo morcillero exige después –usando el mismo verbo- que le expliquen su significado: ἀναδίδασκέ με (v. 202).

Sus habilidades como orador tribunalicio son mínimas, y sólo supera los escollos que plantea su contrincante mediante respuestas inesperadas que descolocan a Paflagonio. Su gran triunfo retórico,[55] en el contexto de la Βουλή, ocurre fuera de escena (como se describe especialmente en los vv. 667-82), y allí el relato de lo sucedido en primera persona -luego de los cantos corales, a partir del v. 615- nos da la pauta de que sus estrategias para la victoria no se basaron ni en acusaciones judiciales ni en un lenguaje elocuente.[56] Cuando el coro le pide que explique su triunfo, se hace notar que sus hechos han superado con creces sus palabras (vv. 617-8):

> ὦ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἀ–
> μείνον' ἔτι τῶν λόγων
> ἐργασάμεν'...[57]

Cuando el morcillero nos narra el agón extra-escénico, advertimos precisamente que no vence por su capacidad discursiva sino por la mera mención de una reflexión cotidiana a la que recurre para 'comprar' a su audiencia. Frente a Cleón, quien presentaba discursos avasallantes y sumamente persuasivos (ὁ δ' ἄρ'

---

[54] Se trata de un insulto de bajo registro entre los posibles vocativos que presenta el léxico griego (DICKEY [1996: 168]).

[55] Como se sugiere en el juego de palabras que plantea, justo antes de la estrofa, con el nombre Nicóbulo ("el que triunfa en el Consejo"): τί δ'ἄλλο γ' εἰ μὴ Νικόβουλος ἐγενόμην; (v. 615).

[56] Llamativamente todo este relato que describe el enfrentamiento que tuvo lugar en el espacio extradramático constituye "the fullest comic description of a meeting of the Council"; *cf.* MACDOWELL (1995: 101). Teniendo en cuenta que en dicho lugar se enfrentaron Cleón y el propio Aristófanes en la célebre denuncia por εἰσαγγελία, no creemos que su mención –especialmente en función del final de la obra- sea azarosa.

[57] "*Vos que hablás cosas bellas y que hiciste todavía mucho más que tus discursos*".

ἔνδον ἐλασίβροντ' ἀναρρηγνὺς ἔπη/ τερατευόμενος,[58] vv. 626-7; λέγων/ πιθανώταθ',[59] vv. 628-9), el morcillero reconoce haber pronunciado tan sólo una frase sencilla para ganarse la atención de todos (vv. 644-5):

ἐξ οὗ γὰρ ἡμῖν ὁ πόλεμος κατερράγη,
οὐπώποτ' ἀφύας εἶδον ἀξιωτέρας.[60]

Una alusión -aparentemente vulgar- de carácter económico –pero verdadera- lo hace vencedor frente a la pulida pero falsa argumentación de Paflagonio. Al eliminar a Paflagonio del Consejo por argumentaciones burdas, lo que en realidad se destruye es la propia idea de justicia que la institución representa.[61]

Comparado con la litigiosidad de Paflagonio, el morcillero desconoce los resortes jurídicos y su perfil forense es débil, a tal punto que cuando se sugiere hacer una asamblea para que *Dêmos* opte por aquel que prefiere,[62] rechaza sistemáticamente celebrarla en la Pnyx (...πλὴν μὴ 'ν τῇ Πυκνί, v. 749): es obvio que, entre los espacios de la πόλις, el vendedor de morcillas se siente cómodo únicamente en el ágora. Su nombre, Agorácrito, que tan sólo se revela en el v. 1257, viene precisamente de sus experiencias en las disputas del mercado; sin embargo, a lo largo de la trama, el espacio de la ἀγορά se entiende en la alusión cómica no

---

[58] "*Y adentro él estalló en discursos altisonantes, haciendo conjuros*".

[59] "*Diciendo cosas muy persuasivas*".

[60] "*Desde que la guerra explotó entre nosotros, nunca vi más baratas las sardinas*".

[61] Luego de analizar en detalle el relato de la victoria del morcillero en el Consejo, DE LUCA (2005: 38) concluye: "In ridding the Senate of Paphlagon, the sausage-seller rids it of injustice, but the price was high. Justice –even Paphlagon's version of it- and the Senate itself have been eliminated. The change that the sausage-seller provides is from bad to worse. Paphlagon was bad, but the sausage-seller is worse, for although Paphlagon misuses justice, at least he keeps the idea of justice and the deliberation this idea requires". Esta afectación de la justicia, de todos modos, es inevitable: no responder habría significado ser acusado de un cargo falso solamente por el hecho de que Paflagonio era más persuasivo que él.

[62] Es habitual en toda la obra la metáfora del demagogo como amante del pueblo (TAILLARDAT [1962: 401]). "In *Knights* political oratory is a lewd orgy and the demos loves it (...) Orators are the worst of the lot: for them *kinaideia* is not only an occupational hazard (as in Plato) but a professional requirement (...) To be a politician is to be a liar and a thief but also a pathic (...) Orators are by occupation *binoumenoi*, those who are fucked" (WOHL [2002: 83-4]). Los orígenes de estas consideraciones se perciben ya en los mismos discursos de Pericles (MONOSON [1994]) o, con mayor claridad, de Cleón (CONNOR [1971: 96-108]).

como el lugar propio de los oradores públicos, sino tan sólo del comercio de bienes.[63]

Fácil de ver que las acusaciones judiciales del morcillero son bien escasas y, en su mayoría, desprovistas de sustento. En el v. 368, por ejemplo, acusa a su contendiente del cargo de *cobardía* (διώξομαί σε δειλίας), ofensa cuya existencia tenemos confusamente testimoniada en el derecho ático y que parece no tener base aplicada a la actitud de Cleón.[64] Este último punto, en realidad, no debe sorprenderos si tenemos en cuenta que en la Atenas clásica gran parte del sistema judicial se fundaba en acusaciones falsas destinadas, cuanto menos, a traducir ante los tribunales enfrentamientos que preexistían a las disputas; y si es posible pensar que la δειλία no constituía un término técnico para indicar un comportamiento ilícito, advertiremos que el morcillero hace un empleo laxo y coloquial de términos que no encontraríamos en los prolijos conocimientos forenses de Paflagonio.

Al referirse, unos versos más adelante, al escándalo de Potidea,[65] el morcillero no efectúa ninguna acusación y bien podría hacerlo sabiendo que Cleón obtuvo diez talentos gracias a la rendición de la ciudad (σὲ δ' ἐκ Ποτειδαίας ἔχοντ' εὖ οἶδα δέκα τάλαντα, v. 438).[66] La contraposición entre ambos personajes se expresa en la rapidez con que Paflagonio responde retóricamente, aprovechando la ocasión no sólo para sobornarlo (βούλει τῶν ταλάντων ἓν λαβὼν σιωπᾶν;, v. 439), sino para acusarlo él mismo a continuación (vv. 442-3):

φεύξει γραφὰς <δωροδοκίας>

---

[63] Es obvio que ambos sentidos coexisten en el espacio público del ágora: "...the Athenian going to buy goods (*agorazein*) here might say he was going to the Agora, no less than he was attending a political meeting" (THOMPSON & WYCHERLEY [1972: 170]). Sobre su importancia como espacio físico y social dentro de la ciudad, ver MILLETT (1998).

[64] Llamativamente, el coro dirá poco después que Paflagonio es un "cobarde" en un contexto que no podemos identificar como jurídico: δειλὸν εὑρήσεις (v. 390). Sobre las complicaciones que se derivan de los testimonios de la oratoria en que se refiere dicha acción, ver CAILLEMER (1892b). El propio SOMMERSTEIN (1981: 163) señala que no se trata de ninguna de las tres ofensas militares específicas de las que tenemos conocimiento: evadir el servicio militar, desertar de las filas del ejército, y arrojar el escudo. A. R. W. HARRISON (1971: 32) reconocía la existencia de cinco acciones públicas distintas vinculadas con delitos propios del ámbito castrense; S. C. TODD (1993: 106), sin embargo, sostiene que la γραφὴ δειλίας no está mencionada en Aeschin. 3. 175.

[65] Esta localidad había sido sitiada por los atenienses durante más de dos años, tal como nos confirma Thuc. 2.70. Luego de su rendición, en el 429, Cleón estuvo involucrado, aparentemente, en algún posible pedido de soborno o bien en quedarse con parte del botín enviado. Sobre este tema, ver la lectura de ROBERTS (1982: 34-36).

[66] SOMMERSTEIN (1981: 166-167) incluso establece que puede ser que de hecho Cleón mismo sea quien haya denunciado a quienes sobornaron a los generales: si este fuera el caso, vemos que "the same charge is now (nonsensically) being turned against him". No advertimos, sin embargo, que se trate de una acusación judicial.

ἑκατονταλάντους τέτταρας.[67]

Los problemas de transmisión textual que presenta este pasaje son considerables, y los editores han expresado su posición personal sobre la naturaleza de la acción pública que los versos mencionan siguiendo, en esencia, tres suposiciones representadas por grupos de críticos: aquellos que, considerando un contexto jurídico, toman partido por un sustantivo en genitivo (de cargo) que modifique a γραφὰς,[68] o bien aquellos otros que introducen un término no

---

[67] "*Te vas a defender de cuatro acciones públicas* (graphaí) *por <cobardía> por la suma de cien talentos*".

[68] No cualquier hecho podía ser susceptible de encuadrarse en una acción pública de estas características. Las soluciones propuestas, entonces, se ven limitadas por la existencia de una realidad jurídica extratextual. MEINEKE (1860), por ejemplo, propone una alusión al delito de cobardía, modificando el verso con el fin de incorporar el genitivo *deilías*. Si bien la existencia de una *graphé deilías* está testimoniada en relación con el desempeño reprochable en la milicia, su alcance es seriamente puesto en duda. Si tenemos en cuenta el contexto general de la obra, esta acusación carece de sentido en boca de Paflagonio. Esto es así puesto que las otras menciones de acciones relacionadas con el mal comportamiento como militar –tal es el caso de la *graphé astrateías* o acción por deserción del v. 444- se dan en el discurso del morcillero y apuntan a la actividad bélica de Paflagonio. Es más, como acabamos de decir, menos de cien versos antes era el propio morcillero el que acusaba a su contendiente amparado en este mismo cargo (v. 368: διώξομαί σε δειλίας) y no parece justificarse aquí una alusión inversa por el mismo delito, sin fundamento textual y tan poco después de la primer referencia. Finalmente, hay que destacar que, para completar el trímetro yámbico, MEINEKE se ve forzado a introducir, además del especificativo, un σὺ inmediatamente delante: sabemos que cuando aparecen los pronombres personales en forma explícita suelen tener un sentido enfático, que no encuentra apoyo en el caso del pasaje que antecede a la línea 442. Por último, la pena registrada en el derecho ático para quienes incurren en esta ofensa, así como para la *graphé lipotaxíou* (acción que consistía en quebrar los rangos militares y que KOCK (1882) propone para el pasaje), era sólo la pérdida de derechos civiles o *atimía* (And. 1.17, D. 15.32): en ningún caso hallamos por sanción una pena pecuniaria como la que surge del v. 443. Descartada esta hipótesis, debemos tener en consideración que la presencia de los cien talentos debe servirnos para comprender la naturaleza de la acción de que se trate, ya que consiste en un monto demasiado importante como para resultar una pena impuesta de antemano por la ley o una multa solicitada por un querellante: en efecto, pareciera darse el caso aquí de que el resultado de la acción pública, si el acusado era encontrado culpable, consistía en el pago de un valor por restitución diez veces superior a la suma obtenida ilícitamente. Si esto no fuera así, quedaría sin sentido la alusión a los cien talentos de multa. ¿Qué acciones podían desembocar en el pago de una cifra tan onerosa? Sólo conocemos, en este sentido y por diversas vías, dos ofensas en el derecho ateniense que presentaban este tipo de penalización proporcional: el robo y el soborno (And. 1.74, D. 24.112, 127, Aeschin. 3.22-3, [Arist.] *Ath. Pol* 54.2, Din. 1.60, 2.17, Hyp. Dem. 24). En cuanto al primero (el robo), es claro que no puede ser incluido en el v. 442. Aunque encontramos una γραφὴ κλόπης en el período clásico, debemos reconocer que la posición del genitivo κλόπης en este pasaje se ve dificultada porque el mismo delito se reitera tres versos después en boca del morcillero; esto hace improbable el supuesto de que las cuatro acciones del trímetro que analizamos se refieran al hurto. Con respecto a la segunda pena (la coima), las dificultades para su inclusión son, evidentemente, menores. Así, a partir de GÖTTLING, es fácil encontrar críticos que optan en sus *editiones* por hacer referencia a la 'corrupción por coimas' mediante la expresión δωροδοκίας. SOMMERSTEIN (1981) y HENDERSON (1998), así como lo hizo ROGERS (1924) en la primera edición de la Colección Loeb, incorporan este genitivo. Aparentemente, pareciera ser la única acción de que tenemos conocimiento que podía llevar al acusado a un pago como el expresado en el v. 443 y que, a la vez, es compatible con el contexto dialógico en el que se inserta. Pocos versos antes del problema textual, recordemos, aparece una

técnico[69] y, finalmente, quienes –ante la falta de propuestas convincentes- resuelven dejar la laguna sin sugerir soluciones.[70]

Como consecuencias de estas conjeturas, vemos que el contenido de la expresión puede resultar coherente con nuestros conocimientos legales del sistema ático: se le iniciarán al insolente vendedor cuatro acciones de carácter público (φεύξει γραφὰς .../ ἑκατοταλάντους τέτταρας). Si bien existen dificultades para reponer el cargo de las acusaciones, lo cierto es que el número de acciones y la multa propuesta parecen ser compatibles con los testimonios que tenemos de la época para delitos como el soborno o el hurto, en los que se imponía una multa consistente en diez veces la suma obtenida ilegalmente.[71] Significativo que la respuesta del morcillero, una vez más, sea jurídicamente insostenible aunque cómicamente eficaz en su exageración (vv. 444-5):

σὺ δ' ἀστρατείας γ'εἴκοσιν,
κλοπῆς δὲ πλεῖν ἢ χιλίας.[72]

Propone iniciar (aunque el término técnico –φεύξει- ni siquiera es mencionado y hay que reponerlo de la intervención de Paflagonio) veinte acusaciones por el cargo de evasión del servicio militar –una vez más refiriéndose a

---

referencia al escándalo de Potidea; según transmite Tucídides, este caso pudo involucrar alguna posible coima por parte de Cleón, tal vez con respecto a un botín enviado desde la ciudad sitiada hacia Atenas (v. 438): la noticia de que Paflagonio/Cleón tomó un total de diez talentos es altamente significativa para poner en juego con el ἑκατονταλάντους de la multa. Sin embargo, encontramos una seria dificultad en esta propuesta filológica: una acción por coima semejante no se encuentra presente en los testimonios de la oratoria tal como llegaron hasta nosotros, y sólo la menciona la *Athenaion Politeia* cuando, entre otras, alude teóricamente a ella bajo el nombre de *graphé dóron*. Podría decirse que la utilización del término *dorodokías*, en vez del plural *dóron* que se registra como la denominación correcta del procedimiento, implica un detalle menor, y que se trata en verdad de una mera cuestión léxica; no obstante, si tenemos en cuenta que los nombres de las acciones judiciales en griego resultan bastante fosilizados en la retórica ante las cortes, y que el discurso jurídico era expresado frecuentemente con un vocabulario específico -aunque no demasiado técnico ni especializado- advertimos los problemas que persisten al proponer una γραφὴ δωροδοκίας.

[69] Estas versiones tampoco resultan demasiado persuasivas en su intento. Una respuesta como la de VAN LEEUWEN (1900: 85), que resuelve el problema completando αὐτὸς μὴν οὖν φεύξει γραφάς no sólo deja de ser jurídicamente comprometida sino desprovista de apoyo en el texto: al rechazar una toma de partido a favor de alguna posibilidad entre la clasificación de las γραφαί, se decide (incluso sin certeza, "*dubitanter de meo addidi*") por la introducción de partículas enfáticas que nada agregan al sentido del pasaje.

[70] *Cf.* HALL-GELDART (1900) o NEIL (1966).

[71] *Cf.* MEIER & SCHÖMANN (1824: 454-6).

[72] "*Y vos (te vas a defender) de veinte (acciones públicas) por el cargo de evasión de servicio militar y de más de mil por el cargo de hurto*".

un delito castrense, complejamente registrado-[73] y "más de mil" por robo: la imprecisión y la hipérbole nos permiten leer estos términos no como una demanda formal, sino como la imitación cómica del estilo de Cleón.

Una lectura atenta de este pasaje permite concluir que la imitación discursiva es recurrente en la obra. El morcillero copia, sistemáticamente, a su adversario, no sólo los términos que éste usa en escena, sino incluso sus famosos discursos públicos. Así, si antes advertimos las semejanzas y ecos entre las expresiones de Paflagonio y las que nos transmite la historiografía,[74] no debe sorprendernos que las palabras que escuchamos del morcillero en los vv. 834-5 (δωροδοκήσαντ' ἐκ Μυτιλήνης / πλεῖν ἢ μνᾶς τετταράκοντα)[75] nos recuerden las que, según Tucídides, esgrime Cleón contra Diodoto en el mismo pasaje de su comentario, al referirse al poder retórico de su adversario y al sugerir que fue sobornado para convencer a todos con elaborados sofismas (3.38.2).

La imitación, por cierto, sumada a la falta de pericia propia, produce un personaje sin duda grotesco. Por ejemplo, durante la escena en que Paflagonio reconoce ser un ladrón (v. 296: ὁμολογῶ κλέπτειν), la respuesta del morcillero, en lugar de introducir una querella (como hace su contrincante en otros pasajes que hemos visto), consiste en confesar que él también lo es, y con agravantes: se complace en narrar de qué manera robó delante de testigos y, para colmo, cómo negó haberlo hecho, incluso estando bajo juramento (vv. 297-8):

> νὴ τὸν Ἑρμῆν τὸν ἀγοραῖον,
> κἀπιορκῶ γε βλεπόντων.[76]

En una de las pocas ocasiones, durante la obra, en que el morcillero expone ante *Dêmos* las malas acciones de Paflagonio (v. 823: πλεῖστα πανοῦργα δεδρακώς·, "*habiendo hecho muchas cosas perversas*"), menciona no sólo sus actos

---

[73] Esta ofensa tampoco está exenta de discusiones. No tenemos atestiguado que Cleón hubiera incurrido en esta violación, aunque estamos convencidos de que –si así hubiese sido- tendríamos mayores referencias a su delito en la comedia aristofánica. A la luz del siguiente cargo, nos parece más coherente interpretar esto como una nueva acusación desprovista de sentido por parte del morcillero.

[74] Que, en rigor de verdad , no sería estrictamente una "copia" puesto que Paflagonio *es* Cleón en la lógica de la pieza.

[75] "*Tomaste en soborno de Mitilene más de cuarenta minas*".

[76] "*Por Hermes del ágora, puedo incluso (hurtar) y negarlo bajo juramento frente a quienes me vean*". Acerca del delito de hurto en Atenas, D. COHEN (1983). Sin embargo, su monografía en ningún momento hace referencia a *Caballeros*, a pesar de la trascendencia de las distintas acusaciones de robo que aparecen en la obra.

ilegales respecto de los magistrados salientes, sino también su uso fraudulento de los fondos públicos (vv. 824-7), y sin embargo tampoco introduce demandas. Por el contrario, es el político quien en el verso siguiente lo acusa al morcillero de robo, y menciona incluso –para mayores datos- el monto de la multa (vv. 828-9):

οὐ χαιρήσεις, ἀλλά σε κλέπτονθ'
αἱρήσω 'γὼ τρεῖς μυριάδας.[77]

El ataque, para Paflagonio, parece ser la mejor defensa. En forma similar, cuando el vendedor de cueros reconoce –*motu proprio*- haberse quedado con el dinero de las arcas públicas, el morcillero de vuelta se queda callado y, por si fuera poco, admira su actitud y propone imitarlo: κἀγὼ γὰρ τοῦτό σε δράσω (v. 777). El mismo artilugio de la imitación se reitera en el v. 889 cuando el mercader del ágora asume expresamente que utiliza los mismos métodos que su oponente: τοῖσιν τρόποις τοῖς σοῖσιν ὥσπερ βλαυτίοισι χρῶμαι.[78]

También la treta se repite en los vv. 411-14, en los que vuelve a resultar obvio que no es en el campo del manejo jurídico que el morcillero parece superar a Paflagonio, sino en el terreno de la agresión física y de la viveza:[79]

ἔγωγε νὴ τοὺς κονδύλους, οὓς πολλὰ δὴ 'πὶ πολλοῖς
ἠνεσχόμην ἐκ παιδίου, μαχαιρίδων τε πληγάς,
ὑπερβαλεῖσθαί ς' οἴομαι τούτοισιν· ἢ μάτην γ' ἂν
ἀπομαγδαλιὰς σιτούμενος τοσοῦτος ἐκτραφείην.[80]

Las declaraciones del morcillero se condicen con la imagen cómica que representa el personaje. Así, frente a una serie de argumentos aparentemente racionales de Paflagonio en lo que se refiere a los oráculos (sólo burlescos

---

[77] "*No te vas a alegrar de esto, sino que yo mismo te voy a arrebatar las treinta mil dracmas a vos que robás*".

[78] "*Tomo prestados tus métodos, como sandalias*".

[79] Podría decirse que esto es típico del héroe aristofánico: no obstante, a diferencia de lo que sucede con los protagonistas en el resto de las piezas conservadas de la comedia antigua, el morcillero carece de un plan propio (es impulsado por los propios esclavos) y parece vencer más por casualidad (y por el rechazo a su contrincante) que por méritos propios. Creemos que, en parte, el éxito de la obra se basa en este recurso de comicidad.

[80] "*Y yo, por estos puños con los que aguanté muchas veces y frente a muchos desde chico, y por los golpes de los cuchillos de cocinero, creo que voy a superarte en estas cosas; o si no, fue en vano que creciera tanto alimentado con bolas de pan*".

estrictamente por el uso de ciertas interpretaciones exageradas), se alzan los contenidos disparatados de los textos que recita el morcillero; en un juego de paralelismos y reiteraciones que reproduce una yuxtaposición de circunstanciales de tema, se distingue esta diferencia. Ambos mencionan, inicialmente, que sus oráculos se refieren a Atenas (περὶ Ἀθηνῶν, -vv. 1005 y 1007-) y luego que abarcan a *Dêmos* y al emisor mismo (περὶ σοῦ, περὶ ἐμοῦ, –vv. 1006 y 1010-), pero mientras que los que cita Paflagonio se refieren a Pilos y a todos los asuntos públicos (περὶ Πύλου ... περὶ ἁπάντων πραγμάτων), los del comerciante del ágora incluyen tópicos tan diversos y risibles como la sopa de lentejas (περὶ φακῆς) o la caballa fresca (περὶ σκόμβρον νέων).[81]

Una burla similar, vinculada con nociones gastronómicas, puede verse también luego de que el *alter ego* de Cleón afirma que iniciará su acción de ἔνδειξις. Repitiendo la estructura sintáctica, aunque de nuevo sin mencionar, casualmente, el único término estrictamente jurídico de la acusación (ἐνδείκνυμι), el morcillero denuncia a su interlocutor por entrar en el Pritaneo con un estómago vacío y salir con uno lleno (vv. 280-1). Si creemos descifrar aquí el sentido de esta alusión en el hecho de que Cleón había sido honrado tras la victoria de Esfacteria con la posibilidad de comer gratis en el Pritaneo, como solía ocurrir con los ganadores de los festivales atléticos,[82] es evidente que la demanda judicial carece de todo sentido.

La conducta del morcillero es repetitiva y se basa en su comprensión del mundo meramente lineal y visceral. Cuando Paflagonio insiste en ir al Consejo para denunciar la conspiración en su contra (vv. 475-6), basta que haga una mención a la maquinación de los beocios,[83] utilizando el participio συντυρούμενα,[84] para que su interlocutor disminuya nuevamente la tensión con una pregunta que denota, en un

---

[81] En este punto, el propio morcillero consigue burlarse de su rival a partir de estas referencias alimenticias, desmantelando con alusiones del mundo cotidiano el elaborado discurso jurídico de Paflagonio. Sobre las metáforas de la comida y el uso de las referencias alimenticias en la obra, así como sobre la idea del "ágora cómica", ver WILKINS (2000: 179-201). Sobre los alcances políticos de estas alusiones, DAVIDSON (1995).

[82] SOMMERSTEIN (1981: 158) Sobre las invitaciones al Pritaneo como honor concedido por la *pólis* a extranjeros y ciudadanos, *cf.* M. J. OSBORNE (1981) y SPITZER (1994).

[83] Una vez más, alude a un hecho que se sustenta en la realidad histórica: se refiere a las negociaciones de los enemigos de Cleón con los beocios para llevarlos a apoyar a los atenienses en la guerra (Thuc. 4.76.1-3).

[84] También lo usará con este sentido el orador Demóstenes en 19.295; es claro que en el término se perciben los ecos del sustantivo τυρός, "*queso*".

juego de palabras, su comprensión estrictamente literal del caso: πῶς οὖν ὁ τυρὸς ἐν Βοιωτοῖς ὤνιος;[85]

4. La imitación del derecho como recurso humorístico

Varios autores han intentado volver recientemente sobre las razones que llevaron a que la imagen de Cleón no resultara tan afectada luego de la puesta en escena de *Caballeros*, al punto de ser designado στρατηγός poco tiempo después. Desde quienes sostienen que el propio Paflagonio (así como ocurría con los esclavos Nicias y Demóstenes) remitía en su figura no sólo al demagogo sino a todos los políticos corruptos –de modo que Cleón no debía sentirse particularmente afectado-,[86] hasta la lectura más social que trata de ver en el ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν la construcción sobre el escenario de un Cleón cómico –diferente del político real- para encauzar las críticas y provocar risa,[87] las posiciones han sido variadas.[88]

Opinamos que, en el caso particular de *Caballeros*, la explicación puede encontrar un nuevo sustento en la variable –poco analizada en esta comedia- de la originalidad: la *mimesis,* pues, se transforma en una clave de lectura fundamental. En efecto, la imitación de las acciones de Paflagonio por parte del morcillero se ubica en el centro de los mecanismos humorísticos de la comedia, y es resaltada por el propio texto. La reiteración de conductas se convierte en una suerte de técnica cómica de aprendizaje destinada a brindar las herramientas necesarias para convertirse en político.

El propio Paflagonio se dirige al comerciante para hacerle notar su 'plagio' cuando afirma: ἀλλότρια τοίνυν σοφίζει (v. 299). No debe sorprendernos, entonces, que el verbo que aparezca en esa acusación de *mímesis* sea, por cierto, el mismo que el propio Aristófanes tenía reservado para aquellos que resultan sabios por sus ideas novedosas, como advertimos en la primera cita del trabajo: ἀλλ' αἰεὶ καινὰς

---

85 "*¿Y cuán caro está el queso en Beocia?*"

86 *Cf.* HENDERSON (2003: 72).

87 STARK (2004: 305 *et seq.*), quien habla de la risa asimétrica para explicar por qué la audiencia del espectáculo cómico no podía reírse de un con-ciudadano; a través de esta "desnaturalización" escénica, se construye un blanco legítimo de ataques verbales.

88 Así, retomamos la tesis de SOMMERSTEIN (1997b: 64-68, 1998b) quien sostiene que quizás desde el 440 en adelante el público del teatro no era representativo del cuerpo de ciudadanos, sino que estaba integrado mayormente por quienes eran los más educados y ricos; desde esta perspectiva, su opinión es que aquellos que celebraron la puesta en escena de *Caballeros* no eran estrictamente los que vitoreaban a Cleón en la Pnyx.

ἰδέας εἰσφέρων σοφίζομαι (*Nu.* 547). La oposición entre el v. 299 y esta cita de *Nubes* es evidente: frente a una segunda persona vinculada con la adquisición de 'sabiduría' a partir de la repetición, la primera persona rescata la 'sabiduría' que surge de las cosas nuevas. De este modo, Paflagonio parece defender su inventiva frente a un adversario improvisado y queda colocado –de manera ridícula- en una posición de defensa semejante a la que el propio Aristófanes había logrado construir para sí en *Acarnienses* sobre la base de su "originalidad".

Una nueva semejanza entre la posición que ocupaba antes el comediógrafo y la que ahora se le presenta a Paflagonio, llamativamente, se vislumbra en los vv. 810-3 de la comedia, en los que el vendedor de cueros se defiende ante las acusaciones del morcillero:

> οὔκουν δεινὸν ταυτί σε λέγειν δῆτ' ἔστ' ἐμὲ καὶ διαβάλλειν
> πρὸς Ἀθηναίους καὶ τὸν δῆμον, πεποιηκότα πλείονα χρηστὰ,
> νὴ τὴν Δήμητρα, Θεμιστοκλέους πολλῷ περὶ τὴν πόλιν ἤδη; [89]

Muchos de los términos y expresiones incluidos aquí en boca del demagogo recuerdan otros pasajes de la comediografía antigua -fundamentalmente de *Acarnienses*, representada en escena el año anterior- en que el propio Aristófanes se defendía ante Cleón. Así, el infinitivo διαβάλλειν, a través del cual Paflagonio identifica la acción del morcillero en su contra, nos hace pensar en las formas διέβαλλε (*Ach.* 380) y διαβαλεῖ (*Ach.* 502), que describían las calumnias de Cleón contra el propio dramaturgo. La alusión a que su interlocutor menciona cosas terribles (δεινὸν ... λέγειν), reproduce la defensa del mismo Aristófanes –a través de "su" *alter ego*, Diceópolis- frente a la audiencia: ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μέν, δίκαια δέ (*Ach.* 501). A su vez, la realización de acciones útiles para la ciudad (περὶ τὴν πόλιν) nos remite a *Ach.* 663, en el que se reiteraba la misma estructura, en boca del coro, para oponer a Aristófanes y Cleón.

Algunas diferencias son patentes entre ambos pasajes: por un lado, mientras en *Acarnienses* el poeta se defendía por haber sido acusado de hablar mal ante los extranjeros (ὅτι / ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω, v. 502-3), aquí Paflagonio menciona que es ultrajado frente a los ciudadanos (πρὸς Ἀθηναίους καὶ

---

[89] "*¿No es de verdad terrible que vos hables de mí así y que me injuries ante los atenienses y el pueblo, a mí que ya hice muchas más cosas útiles por la ciudad, por Deméter, que Temístocles?*".

τὸν δῆμον), lo cual implica una contraposición esencial entre las instancias frente a las cuales corresponde rendir cuentas. Por lo demás, si la defensa del propio Aristófanes respondía a una acusación real, con fundamento en el anclaje externo de la obra, aquí estamos frente a un enfrentamiento enteramente ficcional, donde nada termina siendo más grave porque la propia comedia se cierra sin efectos ulteriores.

Postulamos que, sobre todo a partir de esta última *variatio*, el efecto cómico es evidente: haciendo referencia inmediata a sus propias palabras en *Acarnienses*, Aristófanes pone aquí, en boca de Paflagonio, una estrategia defensiva que resulta risible y que se funda, paradójicamente, en patrones muy semejantes a la que unos meses antes había colocado en el discurso de Diceópolis y en las palabras del coro: como si se tratara de una venganza literaria o, mejor, de un caso de justicia poética, ahora Paflagonio sufre en la ficción de *Caballeros* lo que el propio Aristófanes experimentó al ser atacado injustamente por Cleón.

Por supuesto, no queremos decir con todo ello que el comediógrafo haya querido equiparar ambas circunstancias de defensa, la propia y la de Cleón; sin embargo, lo que sí creemos es que, en algún sentido y aprovechando las ventajas que brinda el género cómico, Aristófanes ingresa a su archi-enemigo en un juego escénico y discursivo en el cual ubica cómicamente a Paflagonio del lado de quienes sienten la necesidad de defenderse frente a ataques violentos. Mediante un interesante desplazamiento de roles, Aristófanes termina creando un personaje ficcional que le permite, en algún sentido, ya no mantener una posición defensiva frente al demagogo (como sucedía en *Acarnienses*) sino convirtiéndose, ahora, en su *atacante*: así le da a Cleón una muestra de su propia medicina al colocarlo como víctima de un advenedizo, mucho peor que él.

No obstante ello, también hay que reconocer que, a diferencia de Paflagonio, que se muestra como un habilidoso litigante en una clara estrategia de exageración típica en el uso del derecho, el morcillero sólo resulta ser un orador improvisado, inexperto y creído que, siguiendo los términos del personaje, tal vez habló bien en un 'casito' judicial (δικίδιον) de poca envergadura (vv. 347-50):

> εἴ που δικίδιον εἶπας εὖ κατὰ ξένου μετοίκου,
> τὴν νύκτα θρυλῶν καὶ λαλῶν ἐν ταῖς ὁδοῖς σεαυτῷ
> ὕδωρ τε πίνων κἀπιδεικνὺς τοὺς φίλους τ' ἀνιῶν,

ᾠου δυνατὸς εἶναι λέγειν. ὦ μῶρε, τῆς ἀνοίας.[90]

Se trata, una vez más (*cf.* v. 162 ya citado), de un tonto (ὦ μῶρε), apelación ahora pronunciada por Paflagonio en el v. 350. El trasfondo humorístico de la pieza se encamina a mostrar los peligros de las nuevas generaciones de políticos que alabarán al pueblo para usarlo en beneficio personal. Tratándose, sin embargo, de un público teatral δεξιός, como hemos revelado desde el comienzo de la comedia, surte efecto el propósito didáctico que promueve la trama.

Ninguna duda queda de que la crítica de Aristófanes a lo largo de *Caballeros* se orienta fundamentalmente hacia Cleón, el demagogo litigioso capaz de acusar a cualquiera y sin importar los medios. Sin embargo, según creemos haber expuesto, puede hallarse a lo largo de gran parte de la comedia otra invectiva, igualmente acérrima, contra la figura del morcillero e, indirectamente, contra el pueblo que apoya su 'candidatura' y lo alza como triunfador. Hasta pocos versos antes del final (v. 1329), el Δῆμος tiene efectivamente lo que se merece[91], y existe la posibilidad de que nuevos políticos, cada vez peores, continúen el sendero de los políticos tradicionales, malos pero al menos conocidos.[92]

Cleón es éticamente reprochable, pero el morcillero –siendo incluso más corrupto y ladrón- presenta además, en su comicidad, un alto grado de inexperiencia y un desconocimiento absoluto de los resortes judiciales.[93] Mientras que Paflagonio, al menos, actúa a través de querellas que le pertenecen y que le son *propias* (destaquemos que en su presentación inicial se habla de *αὑταῖσι* βουλαῖς –v. 3- y de *αὑταῖς* διαβολαῖς –v. 7-), el morcillero sólo actúa a la sombra de los otros.

Los temores de Cleón y su propia afirmación de que nadie podría superarlo en *desvergüenza* (οὗτοί μ' ὑπερβαλεῖσθ' ἀναιδείᾳ μὰ τὸν Ποσειδῶ -v. 409-), se

---

[90] *"Si alguna vez hablaste bien en un casito judicial contra un extranjero meteco, por haber repetido y balbuceado para vos mismo durante la noche en las calles, bebiendo agua, ensayando y aburriendo a tus amigos, te creíste que sos capaz de hablar. Estúpido, iqué insensatez!"*.

[91] Observemos, por ejemplo, que el morcillero mismo, apoyado e impulsado por Demóstenes y Nicias, es visto por el coro (vv. 457-60) como habilidoso (cf. el adverbio ποικίλως) y como el salvador de la ciudad y de sus habitantes (καὶ τῇ πόλει σωτὴρ φανεὶς ἡμῖν τε τοῖς πολίταις).

[92] "Changing leaders, especially if they simply acquire new henchmen, is no real solution to the problems of the city" (SLATER [2002: 82]).

[93] Por lo expuesto para llegar a este punto, queda claro que nos apartamos de la lectura de MACDOWELL (1995: 99), para quien "Paphlagon's charges against the Sausage-seller are absurdly inconsequential (...) but the Sausage-seller's charges against Paphlagon are much more realistic". Desde un punto de vista que repara en el empleo de un vocabulario adecuado para la denuncia forense, nuestra conclusión es exactamente contraria.

hacen realidad. Tal como sostiene el coro en la antistrofa de la primera parábasis, utilizando el mismo término, existen discursos más *desvergonzados* que otros (λόγων / ἐν πόλει τῶν *ἀναιδῶν ἀναιδέστεροι*,–v. 384-385-) y en esta competencia dramática triunfaría, claramente, el peor. No obstante, el final parece cambiar las cosas y el improvisado morcillero se convertirá en el fiel servidor de un *Dêmos* rehabilitado: su ignorancia del derecho es, precisamente, lo que lo salvará.[94]

5. Del 'arte' del morcillero al de Aristófanes: el cierre de *Caballeros*

Es cierto que la dimensión cómica de la pieza se funda sobre la victoria del antagonista más vil y menos preparado; sin embargo, no sin cierta complejidad[95] los episodios finales de la comedia trastocan esta aparente situación instalada sobre el escenario. Las disputas forenses desaparecen para dar lugar a un clima de alegre perfección y tranquilidad. [96] El morcillero, como explica al coro tras la segunda parábasis, es ahora un ciudadano común[97] que ha curado a su amo, lo ha liberado y convertido mágicamente en bello; él se ha transformado en el mejor consejero posible y *Dêmos*, rejuvenecido y rehabilitado, saldrá al escenario tras la transformación y pedirá perdón por sus comportamientos previos, estúpidos y seniles. El nuevo personaje alegórico, ahora, rechazará a los oradores mentirosos de la Asamblea que pretendan obligarlo a condenar (vv. 1356-63):[98]

᾽Αλλαντοπώλης
ἀλλ᾽ οὐ σὺ τούτων αἴτιος –μὴ φροντίσῃς–

---

94 En definitiva, la ignorancia del morcillero lo hace inimputable: no sería responsable de nada si recordamos que, al fin de cuentas, fue instigado a actuar y a comportarse como su adversario.

95 "...Aristophanes has difficulty in keeping up this logical inversion" (MACDOWELL [1995: 99]).

96 "In the concluding scene everything is turned topsy-turvy. At the moment of the Sausage-seller's rise to power we are encouraged to believe that he will rule in the same way as his predecessor, by deception and robbery of the 'Openmothenian' people (1263), and by malicious prosecution of his political rivals (in which Demosthenes begs to be allowed to assist: 1255-6). Nothing of the kind happens. Instead, Demos is rejuvenated, and the Sausage-seller, magically too, it might almost seem, is converted into Demos' honest adviser and the restorer of the glories of the Persian War period. Perhaps this may be meant to suggest that the Athenian people gets the political leader it deserves" (SOMMERSTEIN [1981: 2-3])

97 De allí la importancia de que se revele su verdadero nombre, Agorácrito. Ya no es más un simple vendedor (DE STE. CROIX [1972: 357]), sino un hombre que proviene de la ἀγορά como núcleo de la ciudad.

98 A diferencia de lo que sucedía con el litigioso Paflagonio, lo cierto es que "the sausage-seller is able to make Demos see all things abstracted from their political significance, to see all things in terms of the private realm" (DE LUCA [2005: 63]).

ἀλλ' οἵ σε ταῦτ' ἐξηπάτων. νυνδὶ φράσον·
ἐάν τις εἴπῃ βωμολόχος ξυνήγορος,
"οὐκ ἔστιν ὑμῖν τοῖς δικασταῖς ἄλφιτα,
εἰ μὴ καταγνώσεσθε ταύτην τὴν δίκην,"
τοῦτον τί δράσεις, εἰπέ, τὸν ξυνήγορον;
Δῆμος ·
ἄρας μετέωρον εἰς τὸ βάραθρον ἐμβαλῶ,
ἐκ τοῦ λάρυγγος ἐκκρεμάσας Ὑπέρβολον.[99]

Dado que el pueblo no es culpable de nada, el final de obra se muestra festivo, como suele ser habitual en la comedia. Al igual que en *Acarnienses*, los últimos versos instalan los efectos de un tratado de paz de treinta años –personificado por dos muchachas desnudas-[100] y un modo de vida campesino; pero si *Dêmos* no es responsable de nada, Paflagonio sí deberá pagar su parte:[101] habiendo sido él el causante de todos los males (ὃς ταῦτ' ἔδρασεν, v. 1396), la pena es alta: terminará sus días en las puertas de la ciudad, llevando adelante el mismo *arte* del que antes vivía el morcillero e intercambiando insultos con las prostitutas (vv. 1397-1401):[102]

οὐδὲν μέγ' ἄλλ' ἢ τὴν ἐμὴν ἕξει τέχνην·
ἐπὶ ταῖς πύλαις ἀλλαντοπωλήσει μόνος,
τὰ κύνεια μειγνὺς τοῖς ὀνείοις πράγμασιν·

---

[99] "***Mor***:- *Pero no sos el culpable de esto -no te preocupes-, sino que lo fueron quienes te engañaron con estas cosas. Ahora decime: si algún* synégoro *bufón te dice: 'No hay cebada para ustedes, jueces, si no deciden una condena en este caso', ¿qué vas a hacerle al abogado (*synégoro*)? Decime.* ***Dem***:- *Después de levantarlo en alto lo voy a tirar al báratro, luego de haber colgado del cuello a Hipérbolo*". Según queda explícitamente dicho, tampoco permitirá el cambio de los nombres en las listas (vv. 1369-71), medida que había propuesto tomar Cleón como parte de su política de engaño.

[100] *Cf. Ach.* 1200; RUSSO (1994 [1962]: 84).

[101] En efecto, para el éxito final del rescate del pueblo se requiere la remoción de Cleón y, a su vez, un cambio en la conciencia y actitudes de *Dêmos* para no seguir siendo engañado; *cf.* REINDERS (2002: 198), SCHOLTZ (2004: 279-81).

[102] Evidente, en este punto, que está venganza es una manifestación de la justicia que busca promover la obra. Al comentar el pasaje coral de los vv. 1111-50, MCGLEW (2002: 103) ya explicaba: "This is revenge, the inevitable and precise revenge that the Greeks understood as justice (*dikē*)". En efecto, la caída de Paflagonio se produce a partir de un oráculo, que constituía uno de los principales instrumentos de δίκη (*cf.* MCGLEW [2002: 104]).

μεθύων τε ταῖς πόρναισι λοιδορήσεται,
κἀκ τῶν βαλανείων πίεται τὸ λούτριον.[103]

Alguien llevará a Paflagonio para que pueda ejercer su arte y sea visto por los extranjeros a quienes ultrajó (κἀκεῖνον ἐκφερέτω τις ὡς ἐπὶ τὴν τέχνην, / ἵν' ἴδωσιν αὐτὸν, οἷς ἐλωβᾶθ', οἱ ξένοι, vv. 1407-8). En esta última referencia, se sugiere la misma acusación que, según *Acarnienses*, Cleón había arrojado contra Aristófanes: el hablar mal estando los *extranjeros* presentes (ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω, v. 503).[104]

En definitiva, creemos que en esta interrelación con la comedia precedente –y en este juego con los intercambios de *artes* (τέχναι) entre Paflagón y Agorácrito- podemos hallar una lectura posible del final de la pieza y de la verdadera intención de la τέχνη aristofánica en la obra.

No puede negarse que, en función del pasaje violento desde la vileza absoluta a la suma de cualidades más excelsas, el morcillero parece haber experimentado una modificación poco coherente desde el punto de vista de la trama y, por ello, el final de *Caballeros* ha motivado las explicaciones más diversas por parte de los críticos.[105] Sabemos incluso que el coro de caballeros ya había experimentado un sentimiento ambivalente hacia el enfrentamiento escénico entre Paflagonio y el morcillero: el rechazo radical motivado por la presencia de Cleón (vv. 303-5) se contrapone a la satisfacción provocada por la aparición del mercader, alguien que –compartiendo muchas de las características deleznables- logra incluso superarlo en ignorancia y vulgaridad (vv. 328-32).

¿Cómo entender, pues, este final que la puesta en escena consagra? MacDowell (1995: 99) concluye que la evidente falla argumental se explica si

---

[103] *"Nada grande, sino que tendrá mi mismo arte: venderá morcillas solo en las puertas de la ciudad, mezclando los "casos" perrunos con los ovinos; borracho, insultará a las prostitutas y tomará el agua sucia de las casas de baño".*

[104] Reconocemos que la similitud es débil, puesto que una cosa es hablar mal *de* los extranjeros y ultrajarlos, y otra muy diferente es hablar mal de los atenienses *delante de* los extranjeros; no obstante, es llamativo que ambas acusaciones carguen las tintas sobre los no atenienses a la hora de construir sus fundamentos.

[105] Quizás una vez que Cleón pagó con su propia medicina, es posible que Aristófanes haya querido mostrar que todo fue una estrategia para vencer al vicioso Paflagonio y que el verdadero Agorácrito es lo mejor que puede sucederle al pueblo, como sostiene Sommerstein (1981) siguiendo a Landfester (1977). Si consideramos que el plan del morcillero no era propio sino instado por los esclavos a la luz del contenido del oráculo de Paflagonio, así como la descripción del propio personaje como ignorante y burdo, nos resulta complicado pensar que se trataba en verdad de la "puesta en escena" de un héroe cómico que tan sólo se revela al final. Por lo demás, en general la comedia antigua da a conocer al público la naturaleza y los intereses del protagonista al comienzo mismo de la pieza y no mediante un giro sorpresivo final.

tenemos en cuenta que Aristófanes no tenía como propósito fundamental presentar una inversión cómica de la moral pública convencional, sino atacar fuertemente al propio Cleón. Si bien coincidimos mayormente con esa lectura, creemos que hay más para explicar y que, en definitiva, solamente puede comprenderse el cierre de la pieza si se toma en consideración que la escena cómica representa un espacio efectivo para la solución de disputas preexistentes. En este caso, la representación en términos judiciales del antagonismo entre la destreza de Paflagonio y la inexperiencia del morcillero reflejan, con la distorsión cómica, las controversias reales referidas al enfrentamiento entre Cleón y los caballeros, por un lado, o entre el propio Aristófanes y Cleón, por el otro.

A lo largo de la obra, tanto el demagogo como el pueblo asisten a un ataque rudo, por parte del comediógrafo, que los pone en ridículo al revelarse el manejo inescrupuloso de los asuntos de la πόλις en manos de habilidosos oradores capaces de adulterar las situaciones para traicionar con tretas sofísticas a los incautos ciudadanos. El final, precisamente, consagra el restablecimiento del Δῆμος que, tomando conciencia de la situación, puede recuperarse y salir de su vejez mental para liberarse de estas malas influencias.[106] El pueblo es engañado, ciertamente, pero el público del espectáculo cómico –lejos de la πανουργία de Paflagonio y de la πονηρία del morcillero- es δεξιός y, por tanto, Aristófanes confiaba en su capacidad para comprender el fondo de la comedia.

En el juego permanente de la distribución de roles antitéticos, el final exitoso de la obra no es sólo la típica celebración última con que el género solía acabar, sino también la implementación dramática de una poética cómica de la justicia que instala una *nueva* y *original* estrategia de acción (ya no defensiva, como en *Acarnienses*, sino ofensiva) sobre el escenario. Si en la inversión de roles que se consagra –tal como analizamos- Paflagonio es colocado en la posición de defensa ante los ataques e injurias perpetrados contra él siguiendo la lógica de sus propias armas (ocupando el espacio que antes había tenido que ocupar Aristófanes al ser atacado por el propio Cleón), ahora en el mundo ficcional que se crea en *Caballeros* el comediógrafo parece quedar posicionado al final –cómicamente- en el

[106] Sabemos que el rejuvenecimiento del héroe cómico es habitual como recurso de la comedia antigua, como se advierte en varias obras (*Nubes, Avispas, Paz, Plutos*); *cf.* CORNFORD (1914: 42-5), CARRIÈRE (1979: 90-1), AUGER (1979: 76-8). Sin embargo, debe notarse que, en el caso de *Caballeros*, no es el morcillero quien rejuvenece, sino *Dêmos*; interesantemente, la atención es desplazada del protagonista para focalizarse en la personificación del pueblo.

lugar del morcillero.[107] En efecto, la comparación resulta interesante si tenemos en cuenta que, así como el oráculo planteaba (en los vv. 128.43) la sucesión de una serie de políticos que iban desde el vendedor de cáñamo hasta el propio morcillero (en el cuarto lugar), del mismo modo en la parábasis (vv. 507-50) el coro coloca a Aristófanes en cuarta posición –dentro de los comediógrafos- luego de sus antecesores Magnes, Cratino y Crates, primero honrados y luego despreciados por el público.[108] Por lo demás, llamativamente, a diferencia de la gran mayoría de los héroes aristofánicos varones (pero a semejanza del propio comediógrafo), el morcillero es un hombre *joven*.

La explicación de este cambio de posicionamientos (mediante el cruce de las disputas Aristófanes-Cleón y morcillero-Paflagonio) encuentra fundamento en la lógica de las controversias político-jurídicas de la época. Si el argumento de la comedia le da la chance de vencer a un inexperimentado y burdo morcillero y consigue así que, al final, el pueblo liberado logre divertirse,[109] de modo paralelo el inexperimentado poeta –injustamente agredido por el demagogo- encuentra gracias a la misma comedia una victoria final sobre Cleón y la libertad del δῆμος.[110] Sin embargo, una diferencia esencial permite entender el triunfo de Aristófanes y oponerlo al ignorante comerciante: a diferencia del morcillero, la τέχνη de Aristófanes no consiste en la mera *imitación* de su enemigo, sino en la creación de nuevos mecanismos y espacios alternativos que le sirvan para diseñar e imponer un patrón de justicia adecuado para la finalidad didáctica de su comedia.[111]

---

[107] Así como al comienzo el morcillero fue impulsado por los caballeros para que atacara a Paflagonio (vv. 242-77) y luego logró hacerlo solo, del mismo modo es posible que Aristófanes haya contado al principio con el apoyo de poderosos amigos antes de llegar al punto de dirigir sus agresiones de modo directo contra su principal enemigo; *cf.* HUBBARD (1991: 78).

[108] Acerca del papel victorioso que Aristófanes se reserva a sí mismo aquí frente al resto de los autores de comedia, ver BILES (2001). HUBBARD (1991: 77) extiende esta comparación entre políticos y comediógrafos al advertir que a ambos grupos se les aplica la imaginería de la comedia y la bebida.

[109] En este sentido, a diferencia de muchos de los héroes aristofánicos pero a semejanza del autor mismo, Agorácrito no busca su propio placer personal sino el beneficio del δῆμος en su conjunto; *cf.* MCGLEW (2002: 106).

[110] "Liberated of these parasites, the public (= Demos) is symbolically born anew and no longer appears as a dependent old man but as a vigorous youth. Even so Aristophanes himself hopes to purge and reinvigorate the Athenian public through his self-conscious use of comic language and theatrical metaphor in the ritual context of the Dionysian festival" (HUBBARD [1991: 87]).

[111] Como señala SOMMERSTEIN (2005b), en el final de *Caballeros* se aprecia con claridad la propuesta de una "alternative democracy" que funciona como la construcción cómica de un mundo posible en el que la soberanía del pueblo es preservada y los abusos del sistema son eliminados; frente a este ejemplo de modelo político, en otras comedias Aristófanes recurre en cambio a la "alternative to democracy", que supone la consolidación de un universo fantástico y utópico.

6. Recapitulación

Caballeros coloca sobre el escenario un intercambio discursivo en el cual, al menos desde las referencias jurídicas, el morcillero recurre a una constante imitación del uso del derecho promovido por Cleón, convirtiéndose en este punto en un litigante menos entrenado y más orientado hacia la violencia física que hacia los argumentos retóricos. Aristófanes, en definitiva, ideó la novedad de colocar una disputa totalmente ficcional sobre la escena, muy distinta de las alusiones jurídicas de *Acarnienses* en las que Cleón –si bien identificado como agresor en la defensa de Diceópolis- permanecía ajeno al argumento del drama. Frente a un público *sabio,* el comediógrafo se cuida aquí de repetir, por mera imitación (*mímesis*), el esquema de enfrentamiento de aquella oportunidad: su originalidad ahora, precisamente, consiste en convertir el escenario en un espacio de ataque y de auto-afianzamiento que encuentra otros resortes retóricos para traducir la lucha de posiciones, resortes distintos de los judiciales pero igualmente válidos.

De *Acarnienses* a *Caballeros*, asistimos claramente a un proceso de ficcionalización del mundo del derecho, que habiendo tenido originalmente un pie en la realidad extra-escénica y la otra en la *orkhêstra* (del mismo modo en que Paflagonio tenía una pierna en Pilos y otra en la Asamblea, vv. 75-6, o que el morcillero debía tener un ojo en Caria y otro en Cartago, vv. 173-4), ahora está instalado de modo pleno, desde la propia lógica ficcional, en una Atenas distinta de la real. Ya no se trata de apelar a Aristófanes o a Cleón, sino de referirse al morcillero y a Paflagonio, dos figuras creadas exclusivamente por y para la comedia, como sugiere la insistencia en el prólogo de la obra acerca del carácter de seres representados y no de individuos reales que tienen los diversos personajes del drama.

A fin de cuentas, los sabios espectadores habrán podido comprender que no se trata aquí de *imitar* ni la τέχνη del demagogo ni aquella del morcillero: precisamente cuando en la antistrofa el coro invoca a Palas, guardiana de la ciudad, señora de la guerra, de la poesía y del poder (...πολέμῳ τε καὶ ποιη–/ταῖς δυνάμει θ'..., vv. 583-4), las tres esferas se unen bajo la noción de un *arte* solicitado, que siempre supone la búsqueda de la *victoria* (νίκη) (vv. 591-4):

... δεῖ
γὰρ τοῖς ἀνδράσι τοῖσδε πά–
σῃ τέχνῃ πορίσαι σε νί–
κην, εἴπερ ποτέ, καὶ νῦν. [112]

La comedia juega con las inversiones y con la enseñanza a través del absurdo en escena. Así, colocando a Paflagonio en un doble lugar –en el aparente centro de todas las críticas, pero a su vez asimilándolo en su discurso al poeta de *Acarnienses*, original e impropiamente agredido por un burdo ignorante-, Aristófanes mismo consigue posicionar, simultáneamente al personaje del morcillero, a toda la trama en su conjunto e incluso a sí mismo en un lugar original adecuado al nivel de lectores inteligentes que alegaba promover.

Imitación, falsa retórica e impericia pueden ser claves, entonces, para sugerir una lectura de *Caballeros* en la que el adversario político del demagogo (y su futuro reemplazante) termina peor posicionado en lo que hace a sus conocimientos del mundo judicial.[113] El triunfo del morcillero, que puede resultar precisamente de su ignorancia de la litigiosidad, consagra un plan cómico perfecto en el que –al final- no hace falta obtener justicia en la Βουλή ateniense para salir triunfante, como había pretendido Cleón tras la representación de *Babilonios*. El Consejo, de hecho, sigue permaneciendo, para la comedia aristofánica, en el ámbito extra-escénico (vv. 624-82). El cambio del morcillero en Agorácrito, en definitiva, se transfiere y repercute en un cambio del propio poeta, que ahora (en la comedia

---

[112] "*Pues es necesario que a estos hombres des la victoria, con todo el arte, si alguna vez (lo hiciste) también ahora*".

[113] Volviendo a un punto que hemos adelantado, quedaría preguntarse si esto puede haber tenido que ver, en realidad, con el hecho de que después del estreno de la obra Cleón fuera elegido, nuevamente, στρατηγός en Atenas. ¿Acaso puede ser que el pueblo pensara que –en términos de política- era mejor malo conocido que bueno por conocer? Por algún motivo, es posible que el δῆμος sintiera que las críticas aristofánicas no eran tan fuertes o sólo las tomaban como un recurso burlesco, y hasta un 'topos literario' (*cf.* ROSEN [1988]), propio del género. Quizás, como sugiere MACDOWELL (1995: 112), habría que pensar que las acusaciones que se le hacen a Paflagonio en la obra –con excepción de la campaña de Pilos- no dependían del ejercicio de ninguna autoridad pública (y por lo tanto no eran cargos judiciables) sino que apuntaban al poder retórico de su participación en la Asamblea. Algunas voces, aisladas, confirman luego de leer los testimonios antiguos, que de hecho no parece haber ninguna clara prueba contundente respecto de la mala conducta pública del demagogo: *cf.* DOREY (1956). En el mismo sentido, CAREY (1994a: 78) sostiene: "There is much that is unfair in all of this. There is no reason to believe that Cleon was not striving to achieve the city's good".

que presenta por primera vez bajo su propio nombre) confirma su espacio teatral como una entidad única y personal que beneficia al conjunto de los ciudadanos.[114]

Si con esa estrategia, lejos de la litigiosidad y de las conexiones judiciales, un personaje peor que el propio Paflagonio puede convertirse en un sabio asesor del pueblo, parece lógico que un autor original –capaz de inventar en la ficción a un personaje destinado a concentrar las críticas hacia su principal adversario- debía merecer también la victoria radiante en las Leneas y los aplausos de sus espectadores (vv. 546-50), como se adelantaba ya al final de la parábasis:[115]

> αἴρεσθ' αὐτῷ πολὺ τὸ ῥόθιον, παραπέμψατε θ' ἕνδεκα κώπαις
> θόρυβον χρηστὸν Ληναΐτην,
> ἵν' ὁ ποιητὴς ἀπίῃ χαίρων
> κατὰ νοῦν πράξας,
> φαιδρὸς λάμποντι μετώπῳ.[116]

---

[114] McGlew (2002: 107): "So when Aristophanes unmasks the Sausage-Seller as Agoracritus and when Agoracritus rejuvenates Demos, the author and his hero team up to present to the audience an image of its own transformation as a theatrical-political entity, disclosing the extradramatic goal of many of Aristophanes' comic-heroic quests".

[115] Russo (1994: 84): "When else, if not at the end of the comedy, as the Paphlagonian-Kleon was being led ignominiously through the orchestra, could the invitation have been taken up to applaud in a 'propitious' manner the neo-didaskalos of the influential and allied Knights (...)?".

[116] "*Y eleven un gran aplauso para él, y envíenle con los once golpes de remo un honroso clamor leneo, para que nuestro poeta se retire contento, habiendo actuado según su mente, radiante con su frente reluciente*". La victoria en las Fiestas Leneas es, para Aristófanes, lo que Agorácrito es para *Dêmos* en cuanto a los "same rejuvenating effects" (A. M. Bowie [1993: 66]). Sobre la comparación de este pasaje con los anapestos del comienzo del *kommátion*, que se referían a los mejores deseos para que el morcillero venciera en el Consejo, *cf.* Hubbard (1991: 76-7), quien concluye poniendo en relación, una vez más, los dos planos que hemos comparado: "In both passages the chorus effectively wishes for its friend's victory in the respective arenas of assembly and theater and puts its personal support fully behind his effort. Aristophanes draws attention to the Sausage seller's status as a double for himself in passages framing the very parabasis in which he ironically distances himself from the Sausage seller's unrestrained style". En efecto, al igual que el propio Aristófanes, el pueblo rejuvenecido será también 'radiante', ya no φαιδρός sino λαμπρός, en el v. 1331.

V

DOMESTICAR EL DERECHO
La poética cómica de la justicia en *Avispas*

1. Introducción

Avispas (puesta en escena en las Fiestas Leneas del 422) es sin dudas la comedia aristofánica más directamente relacionada con el derecho, si tenemos en cuenta que se estructura en torno del eje temático de los tribunales y que el núcleo del conflicto que se suscita en la obra, esto es, la contraposición entre el deseo individual de participar en las cortes del viejo Filocleón y el rechazo de su hijo Bdelicleón, opone dos visiones distintas del aparato judicial y de sus implicancias para la πόλις.

Partiendo de las diversas interpretaciones respecto de la naturaleza política de la obra, en este capítulo nos proponemos advertir hasta qué punto la poética cómica que crea Aristófanes se relaciona con un verdadero contrapunto entre dos concepciones de la práctica judicial: por un lado, aquella representada por los viejos δικασταί que componen el coro de la pieza e incluso –a pesar de sus particularidades- por el Filocleón de la primera parte de la obra; por el otro, la imagen de una justicia ágil impulsada por las nuevas generaciones de políticos-litigantes, en algún sentido vinculada con las tendencias aristocratizantes de un determinado sector de la sociedad ateniense que lucha por aprovecharse de esos reductos conservadores.

Para conformar esa antítesis que transita a lo largo de todos los versos de la comedia, analizaremos primero de qué modo explota Aristófanes los elementos vinculados con la semiótica del espacio en la obra, con el fin de mostrar cómo los objetos materiales disponibles para los actores sobre el escenario contribuyen a crear una superposición de locaciones que, en definitiva, termina generando una

visión particular respecto de la convencionalidad solemne de las prácticas jurídicas. Ello nos llevará, luego, a estudiar el mecanismo cómico utilizado a partir del v. 800, en que la trama de la comedia incorpora la creación concreta de una corte doméstica dentro de la casa de Filocleón y establece por primera vez en las comedias preservadas de Aristófanes un juicio simulado en escena.

Tras la experiencia en el tribunal casero, Filocleón convencerá a su padre de asistir a un banquete, mediante la propuesta de utilización de un lugar alternativo (y más adecuado a su clase social) que desplace de su mente los tribunales. No obstante, en lo que la obra consagra como una verdadera inversión generacional en términos jurídicos, resultará evidente que ni siquiera volviendo mágicamente a la adolescencia podrá Filocleón abstenerse de recurrir a argumentaciones de tipo legal. En definitiva, terminaremos señalando que, a través de una postulada domesticación cómica de la justicia, Aristófanes logra retratar en *Avispas* una Atenas compleja, una sociedad de valores en transición, en la que el derecho y sus distintas modalidades se encuentran siempre presentes.

2. 'Afuera' y 'adentro': la distribución de espacios en las escenas iniciales

El diálogo entre los personajes incluye una manipulación de las categorías de lo externo y lo interior que se manifiesta ya en el prólogo, en el que dos esclavos de la familia, Jantias y Sosias, describen desde la alteridad (y desde el afuera de la casa) al propio protagonista de la comedia, un loco presa de una enfermedad extraordinaria (νόσον γὰρ ὁ πατὴρ ἀλλόκοτον αὐτοῦ νοσεῖ, v. 71)[1] que sólo puede describirse mediante un neologismo: se trata de un *filoheliasta* (φράσω γὰρ ἤδη τὴν νόσον τοῦ δεσπότου. / φιληλιαστής ἐστιν ὡς οὐδεὶς ἀνήρ·, vv. 87-8).[2] Es un insano (τοιαῦτ' ἀλύει· νουθετούμενος δ' ἀεὶ / μᾶλλον δικάζει, vv. 111-2)[3] pues ama ser juez (ἐρᾷ τε τούτου, τοῦ δικάζειν, v. 89),[4] está tan obsesionado (vv. 91-110) que

---

[1] "*Pues su padre está enfermo de una enfermedad particular*".

[2] "*Pues les voy a contar ahora la enfermedad de mi amo. Es un filoheliasta (un amante de ser juez) como ningún otro hombre*". MACDOWELL (1971: 141) entiende el término φιληλιαστής como "trialophile" o "juromaniac". La rareza de los hábitos de Filocleón será descripta por su hijo, más adelante, a partir de un neologismo constituido por un compuesto morfológico que apunta a la desmesura de su conducta judicial: ὀρθροφοιτοσυκοφαντοδικοταλαιπώρων τρόπων (v. 505).

[3] "*Anda fuera de sí con estas cosas; incluso amonestado siempre está juzgando más*". La cita constituye una parodia de la tragedia *Estenebea* de Eurípides, donde un personaje acusa a la protagonista de que, aun amonestada, el amor la oprime cada vez más (fr. 665).

[4] "*Ama esto, el juzgar*".

su situación parece no tener cura (vv. 111-124).[5] La extrañeza de su dolencia,[6] que lleva a Filocleón a querer juzgar permanentemente, ha forzado a su hijo a imponer su apartamiento y su reclusión dentro de la casa, que se convierte así en el lugar de clausura, de aislamiento y de soledad.[7]

Los espectadores asisten a la escenificación de un juego de espacios que traducen, en la polémica entre lo público y lo privado,[8] el encierro del protagonista por parte de su hijo para que no huya y, frente a él, los numerosos intentos escapistas del personaje central que, en una variación respecto del tradicional motivo aristofánico del viaje,[9] pretenden superar los límites de la incomunicación para alcanzar la dimensión de lo comunitario junto a los jueces viejos que lo esperan. Bdelicleón –nos aclara la obra- decide dejarlo *adentro* (ἔνδον καθείρξας, v. 70) para que no *salga* (ἵνα θύραζε μὴ ᾽ξίῃ, v. 70), idea que se reiterará enfáticamente poco después (ὡς ἂν μὴ᾽ ξίῃ, 113) y que contribuye a crear una lógica antitética que pasará a resultar comprometida por la subversión de los valores de la interioridad y la exterioridad.

Desde el inicio, en toda esta presentación a cargo de los sirvientes, el espacio doméstico es rápidamente contrapuesto al ámbito del ejercicio judicial: lo que le molesta a Filocleón acerca de su imposibilidad de actuar como juez se manifiesta, para los οἰκέται, en términos espaciales. El ejercicio de la justicia, imaginado en sus alucinaciones, es descripto como el acto de poder sentarse en el primer banco de los jueces (᾽πὶ τοῦ πρώτου καθίζεται ξύλου, v. 90)[10] y, cuando sueña, se imagina en ese mismo lugar (ἐκεῖ, v. 92) junto con los objetos propios de la materialidad del tribunal: el reloj de agua (κλεψύδραν, v. 93) y los bordes de la urna de votación (κημός, v. 99).[11] Apenas amanece, Filocleón pretende trasladarse al juzgado: sueña que se dirige allí (ἐκεῖσ᾽ ἐλθὼν) y duerme frente a la corte (προκαθεύδει πρῷ πάνυ,

---

[5] *Cf.* THORBURN (2005), quien se encarga de explicar que, en lugar de una dolencia o de una obsesión, lo que tiene Filocleón es una verdadera adicción, como si de vino se tratara. Sobre la locura de Filocleón y el juego con la μανία trágica, ver BETA (1999).

[6] Esta enfermedad es el tema fundamental de la obra; SIDWELL (1990) analiza la comedia a partir de la necesidad de curación que experimenta el personaje, y propone una lectura en la que cobra importancia esencial un trasfondo ritual coribántico.

[7] HAMMOU (1999: 22).

[8] CRANE (1997).

[9] JAY-ROBERT (2003: 421).

[10] Se trata de una metonimia por la corte, *cf.* MACDOWELL (1971: 141).

[11] *Sch. Eq.* 1150, *Sch. V.* 99.

v. 104), colgado del pilar en que se anunciaban los casos (προσεχόμενος τῷ κίονι, v. 105).

Pero no sólo la realización de actividades domésticas, como dormir, se actualizan en el ἔξω judicial, sino que –en términos simultáneos y de modo inverso- la función heliástica se introduce en el hogar: los que se suponen ámbitos de actividad separados terminan irremediablemente superpuestos en cuanto Filocleón entra de nuevo a su casa (εἰσέρχεται, v. 107) con cera de tablillas entre sus uñas (ὑπὸ τοῖς ὄνυξι κηρὸν ἀναπεπλασμένος, v. 108)[12] o cuando resuelve mantener una verdadera playa en su casa para no quedarse sin las piedras requeridas para votar (ψήφων δὲ δείσας μὴ δεηθείη ποτέ, /ἵν' ἔχοι δικάζειν, αἰγιαλὸν ἔνδον τρέφει, vv. 109-110). Frente a la prohibición de salir fuera del hogar (μηδ' ἐξιέναι θύραζ', vv. 117), que el protagonista se esfuerza por incumplir, la obra consolida el οἶκος como un espacio circular bajo vigilancia (ἐν κύκλῳ φυλάττομεν, v. 132) y lo tensiona, cómicamente, con una verdadera poética del escape.[13]

En la descripción de las cinco tentativas de evasión que Filocleón ensaya en menos de cien versos (vv. 136-225),[14] el texto carga las tintas sobre la diferencia de los espacios escénicos a partir de una sobreabundancia de verbos de movimiento que siempre desembocan en la imposición de un retorno forzado al *oîkos* (εἰς τὴν οἰκίαν, v. 196). En sus pretensiones de huir del enclaustramiento, sea como humo por la chimenea (v. 143), forzando la puerta de entrada (v. 152), escabulléndose por la ventana tras roer la red (v. 164), agarrado a la panza de un burro (v. 179) o bien a través del techo (v. 202), los intentos del personaje abundan en formas verbales con proverbios que indican cambio de dirección y movimiento, tales como ἐκδύσεται (v. 141), ἐξέρχομαι (v. 144), ἐκφρήσετε (v. 156), ἐκφεύξεται (v. 157), εἰσιών (v. 177), ἐξάγειν (v. 177), ὑποδυόμενος (v. 205) o ἐκπτήσεται (v. 208), o adverbios como ἐνταῦθα (vv. 149, 153) o ἔνδον (v. 198).

---

[12] De hecho, como señalamos ya antes, cuando se trataba de un delito que no tenía pena establecida por ley, en dichas tablillas los jueces debían dibujar una línea larga –para votar a favor de la pena más grave, propuesta por el denunciante- o una corta para escoger la sanción más ligera; *cf.* LIPSIUS (1905-15: 927). El pasaje es examinado en MACDOWELL (1971: 146, *ad loc.*).

[13] El Prof. Sommerstein me ha comentado que, en su opinión, la idea del encierro del padre por parte del hijo hace recordar la relación entre Zeus y Cronos. Paradójicamente, Bdelicleón se dirige a su padre como si fuese Zeus en el v. 652 (πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη) y Filocleón promete mostrar a los actores trágicos modernos como κρόνους en el v. 1480. Todo ello, obviamente, responde bien al juego de inversión generacional entre padre e hijo que plantea la obra.

[14] ORFANOS (1999).

Junto con otros objetos que funcionan naturalmente como umbral (el techo, la chimenea o la ventana), la puerta en particular -cuyas alusiones se reiteran de modo insistente en el pasaje (vv. 142, 152, 199)- encarna en sí el canal entre el adentro y el afuera que Bdelicleón anula, representando -en tanto punto de transición- un objeto privilegiado en la escenificación dramática.

El hogar, que constituye la sede y receptáculo de los bienes familiares y los valores domésticos, adquiere una importancia fundamental en la simbología espacial de la obra.[15] Frente a él se alza el tribunal como un espacio cerrado y claramente delimitado, como se refiere en varios pasajes, por vallas vigiladas (δρυφάκτοις, vv. 386, 552). Cuando más adelante en la pieza Filocleón, alineado con los coreutas, se defiende frente a su hijo y los esclavos con argumentos destinados a mostrar que el poder de los jueces equivale al de cualquier rey, reproducirá el mismo esquema binario de distribución espacial. Una vez salido del lecho (ἐξ εὐνῆς, v. 552) y cuando se aproxima (εὐθὺς προσιόντι, v. 553) al tribunal, los acusados le suplican y tratan de despertar conmiseración. La realidad externa y sus comportamientos sociales se modifican drásticamente tan pronto como *ingresa* al lugar reservado a la corte (vv. 560-1):

> εἶτ' εἰσελθὼν ἀντιβοληθεὶς καὶ τὴν ὀργὴν ἀπομορχθεὶς
> ἔνδον τούτων ὧν ἂν φάσκω πάντων οὐδὲν πεποίηκα...[16]

El énfasis provocado por el uso de un verbo que indica ingreso (εἰσελθὼν) y de un adverbio de lugar (ἔνδον) potencia los efectos de la pregunta retórica que se hace inmediatamente: ...τί γὰρ οὐκ ἔστιν ἀκοῦσαι θώπευμ' ἐνταῦθα δικαστῇ; "*¿qué clase de adulación no puede escuchar un juez allí* (ἐνταῦθα)?" (v. 563). El posterior retorno al hogar (ὅταν οἴκαδ' ἴω, v. 606) con los óbolos recibidos por la labor, acarrea el respeto y la veneración de los hijos y la esposa.

La escena cómica parece, en la dualidad de ámbitos que dejan entrever estos testimonios, consolidar en el imaginario de la audiencia un espacio delimitado del ejercicio judicial con sus propias reglas y su funcionamiento particular, apartado en sus características del universo privado y no ritualizado de la vivienda. Sin embargo, esos límites que el propio texto dramático sugiere como infranqueables

---

[15] Seguimos en este punto el análisis del espacio de la vivienda que hace, para el caso de *Plutos*, FERNÁNDEZ (2002: 250-1).

[16] "*Y entonces, luego de haber ingresado y después que me suplicaron y aplacaron mi cólera, adentro no cumplo ninguna de las cosas prometidas*".

pronto terminan siendo disueltos en cuanto la trama propone una respuesta concreta a la enfermedad de Filocleón, que de hecho resemantizará la visión de la justicia y su praxis.

3. El cruce generacional y el cambio de roles

Avispas pone en escena la relación paterno-filial de Filocleón y Bdelicleón, que precisamente van intercambiando sus características. Ninguno de los dos parece representar de manera directa el papel del héroe cómico[17] y es posible que los espectadores se encontraran escindidos en sus opiniones a la hora de identificarse con uno o con otro: pues si bien Filocleón parece ganarse, a pesar de su decrepitud e intolerancia, las simpatías del público,[18] lo cierto es que ya desde su nombre[19] y ciertos pasajes de su discurso Bdelicleón resulta más cercano a las ideas del propio Arístófanes.[20]

La confusión de roles se hace manifiesta en la notoria inversión de papeles desde un punto de vista jurídico, dado que Filocleón ha dejado su lugar de κύριος del hogar y es su hijo el que entonces está a cargo del οἶκος. En efecto, los esclavos indican que Bdelicleón les dio la orden (ἐπέταξε, v. 69) de vigilar a su padre, y el propio anciano ahora es presentado como el "*antiguo amo*" (τὸν παλαιὸν

---

[17] CARRIÈRE (2004) señala que precisamente el rol tradicional del héroe cómico se distribuye entre ambos personajes, de modo alternado, a lo largo de toda la obra.

[18] Para GOMME (1962: 79) se trata de "a triumph of characterization, one of the best comic figures in literature". Más moderado, MACDOWELL (1971: 8) lo califica de "old scallywag" y sin embargo reconoce que "one cannot help liking him".

[19] El nombre Φιλοκλέων ("Filocleón", "quien ama a Cleón") claramente se opone al de Βδελυκλέων ("Bdelicleón", "quien detesta a Cleón"). Se trata de dos nombres parlantes que llaman la atención en una comedia que, lejos de mencionar de modo directo al vendedor de cueros devenido demagogo (en los vv. 62-3 se afirma que no va a hacer nuevamente picadillo de Cleón: οὐδ' εἰ Κλέων γ' ἕλαμψε τῆς τύχης χάριν,/ αὖθις τὸν αὐτὸν ἄνδρα μυττωτεύσομεν), creemos que se ocupa más bien de criticar el sistema judicial en su conjunto y no individualidades. Acerca de las distintas alusiones sutiles a Cleón y su función cómica, ver la interesante teoría de STOREY (1995) y el trabajo de MASTROMARCO (1989).

[20] El propio personaje lo afirma en los vv. 650-1 cuando sostiene que "*es difícil y de una inteligencia tremenda, mayor que entre los comediantes, el curar una enfermedad antigua que es innata en la ciudad*" (χαλεπὸν μὲν καὶ δεινῆς γνώμης καὶ μείζονος ἢ 'πὶ τρυγῳδοῖς / ἰάσασθαι νόσον ἀρχαίαν ἐν τῇ πόλει ἐντετοκυῖαν); BILES (1999: 63) sostiene que Bdelicleón es el héroe de la comedia y, sin embargo, nota que Filocleón presenta "a considerable claim on our sympathies". De acuerdo con PADUANO (1974: 24), "...nelle *Vespe* l'uomo che attacca un aspetto del ordine sociale costituito e che in questo attacco porta con sé l'enorme peso della simpatía attiva del poeta-ideologo è, fuori di ogni dubbio, il giovane Bdelicleone. Se vogliamo, possiamo cominciare dal nome e ritenere che nel momento stesso in cui il personaggio viene così battezzato l'identificazione col programma politico del poeta è assicurata". Sobre la identificación entre personaje y autor, ver también HUBBARD (1991: 114).

δεσπότην, v. 442). Asimismo, entre las ventajas que proporciona la actividad judicial en la esfera doméstica, Filocleón menciona que la labor forense le permite ya no depender exclusivamente de su hijo para comer y beber (vv. 612-8).[21] Bdelicleón es, claramente, el responsable legal de la familia.

¿Cómo entender la presencia en escena, entonces, de estos dos individuos que en algún sentido revierten en la comedia la relación esperable entre padres e hijos? Contribuye a resolver algunos aspectos de la caracterización de los personajes el reconocimiento por parte de los críticos de que, en el fondo, el comediógrafo utiliza a Filocleón y a Bdelicléon como vehículos de dos visiones contemporáneas acerca de la política judicial, ciertamente en puja en el momento de la representación teatral.[22] Sobre esta base, no obstante, las lecturas políticas de la pieza han generado algunas profundas discusiones.

KONSTAN (1985), representante de una postura tradicional, interpreta que estamos en presencia de una obra que consagra los valores antidemocráticos de la oligarquía, pues representa un intento del grupo dirigente –la élite aristocrática– por imponer una nueva conciencia a las clases sociales de menores recursos. En este sentido, *Avispas* mostraría una suerte de transferencia semántica, una 'semiotic catachresis' que consiste en una denigración dramática del sistema de los tribunales y una valorización, por parte de la clase alta, de las esferas privadas y del retiro de la mayoría de la vida pública. De acuerdo con esta visión, esto sería lo que realiza Bdelicleón al pretender retener a su padre en el ámbito privado, alejándolo del espacio abierto de las cortes mediante el que aquel procuraba aferrarse a un cierto grado de autoridad social que parece inapropiado en las nuevas circunstancias políticas.

OLSON (1996), por su parte, se aparta de este tipo de interpretación para concluir que, lejos de una postura radicalmente antidemocrática, la obra consagra una visión más bien conservadora. En efecto, *Avispas* mostraría, para él, que Filocleón no cuenta ya con ningún espacio autorizado, y el enfrentamiento que postula la pieza se da entre dos sectores democráticos muy diferentes en una búsqueda permanente por imponer un verdadero gobierno del δῆμος. El objeto de

---

[21] "The reversal of roles, by which a sober son restrains an impulsive father, is further sanctioned by the legal circumstances that Filocleon has surrendered control of his household to his son" (KONSTAN [1985: 29]).

[22] "Le *Vespe* denunciano fenomeni prodotti da due istituti fondamentali della democracia ateniese: le ambivalente dei tribunali, dove la sovranità del popolo può rivelarsi erratica e prestarse a manipolazione da parte dell'*élite* politica; e lo strumento principe operante nella 'categoria del politico', il *logos*, che suscita l'adesione delle masse e fonda il potere del demagogo" (JEDRKIEWICZ [2006: 71]).

la crítica aristofánica recaería en Cleón –como ya sucedió en *Acarnienses* y especialmente en *Caballeros*- y ya no en el sistema propiamente dicho de la nueva política.

Uno de los puntos centrales que conviene tener presente a la hora de distinguir las posturas ideológicas de los personajes es que Filocleón, si bien comparte con los viejos del coro algunas características comunes, es a la vez muy diferente y, por lo tanto, no puede ser asimilado a ellos. Reconozcamos en principio algunas similitudes destacables. Por lo pronto, al igual que Filocleón, el coro manifiesta un profundo deseo por servir en los tribunales. Bdelicleón sabe que los "colegas" de su padre, con quien este comparte su pasión, pronto lo van a venir a buscar (vv. 214-6):

> ἀλλ', ὦ πόνηρ', ἥξουσιν ὀλίγον ὕστερον
> οἱ ξυνδικασταὶ παρακαλοῦντες τουτονὶ
> τὸν πατέρα.[23]

El hecho de que se trate de un *conjunto* de jueces, ya adelantado en el sustantivo ξυνδικασταὶ, se torna explícito en los vv. 223-4 cuando se afirma que son una *estirpe* de ancianos (τὸ γένος ... τὸ τῶν γερόντων) que, si se enojan, reaccionan juntos como si fuesen un panal de avispas (ἤν τις ὀργίσῃ ... ἔσθ' ὅμοιον σφηκιᾷ).[24] Las analogías con las avispas son permanentes[25] y -especialmente a través de la metáfora del aguijón- sirven para presentar el carácter irascible que los caracteriza como grupo (vv. 223-4, 251-8).[26]

Por lo demás, tanto Filocleón como el coro manifiestan un sentimiento de nostalgia por su juventud rebelde; así, por ejemplo, el corifeo recuerda su desempeño como guardia en Bizancio, cuando hurtaron un mortero y lo hicieron

---

[23] "*Pero, desgraciado, en poco tiempo van a llegar sus compañeros jueces para llamarlo a éste, a mi padre*".

[24] Por lo demás, en las palabras del corifeo encontramos otras referencias a la unidad del grupo que permiten asimilar a Filocleón y a quienes integran el coro: a Estrimodoro lo llama "el mejor de los colegas jueces" (βέλτιστε συνδικαστῶν, v. 233, recurriendo al mismo prefijo que traduce la idea de comunidad); asimismo, a todos sus compañeros los reconoce, unos versos después, como coetáneos: ὦ'νδρες ἥλικες (v. 245). Siguiendo la misma lógica, el propio Filocleón es identificado por el corifeo como συνδικαστής en el v. 266.

[25] Especialmente, en los vv. 1070-90 y 1112-6. *Cf.* CUSSET (1999: 35).

[26] Respecto de los mecanismos utilizados por Aristófanes en la pieza para construir su ficción alegórica en torno de la imagen de las avispas (recurriendo al tópico metafórico tradicional, a su literalización y a la inversión paródica), ver SCHERE (2005-6). ALLEN (2000: 128-30) considera que el enojo ('anger') de Filocleón constituye el eje de la pieza.

leña para el fuego (vv. 236-8). Partidarios de un pasado heroico,[27] Bdelicleón cuenta que, cuando pasan a buscar a Filocleón después de la medianoche, siempre andan cantando viejas y melosas canciones sidonias de Frínico (μέλη / ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα, vv. 219-20). Precisamente, eso mismo es lo que Filocleón hacía con ellos, al liderar el camino entonando algo de aquel viejo tragediógrafo: ...πρῶτος ἡμῶν / ἡγεῖτ' ἄν ᾄδων Φρυνίχου[28] (vv. 268-9).

A pesar de estas semejanzas, existe una diferencia fundamental entre el coro y este personaje central de la obra: los coreutas expresan su necesidad de ganar los tres óbolos, dado que se hallan en una situación de pobreza. Sus penurias económicas se perciben a lo largo de la obra: protestan porque el aceite para las lámparas es escaso (vv. 251-3) y el corifeo menciona ante su hijo que no le podrá comprar higos puesto que a duras penas puede llevar alimento a la casa (vv. 293-316). Claramente quienes integran el coro dependen del salario para su subsistencia,[29] lo cual explica en algún sentido su lealtad hacia el "protector" Cleón (Κλέων ὁ κηδεμὼν ἡμῖν, v. 242);[30] su pertenencia a una clase económica baja queda también evidenciada cuando, explícitamente, el coro se refiere a sí mismo como pobre en el v. 463 (τοῖς πένησιν).[31] Frente a ellos, Filocleón vive una realidad distinta, ya que es un anciano de vida acomodada que no necesita el dinero estatal para subsistir;[32] su pasión dicástica no tiene fundamento económico, y es sobre esto que el comediógrafo carga las tintas.[33] En efecto, Aristófanes, que suele manifestarse partidario de los viejos valores de los tiempos de Maratón frente a la demagogia de la época contemporánea, parece distinguir bien aquí entre los

---

[27] También hacen mención a la toma de Naxos, que ocurrió en el 470 (v. 355) e incluso a la batalla de Salamina, que tuvo lugar sesenta años antes de la puesta en escena de la obra (vv. 1078-88).

[28] "*Siendo el primero, nos conducía cantando algo de Frínico*". Sobre la importancia de las referencias a Frínico en la obra, ver MOLITOR (1984).

[29] En efecto, el salario es visto por los heliastas como una bebida salvadora y reconfortante (vv. 525, 1118), como recuerda CUSSET (1999: 38-9). El v. 300 es significativo, por cuanto el empleo del diminutivo μισθαρίον indica la escasez del salario.

[30] Fundado en lo que dicen los escolios al v. 88, MACDOWELL (1971: 3) afirma que quizás fue Cleón quien promovió y defendió el aumento del salario de los jueces a tres óbolos en lugar de dos, pocos años antes de la puesta en escena de la obra.

[31] La mención de los cultivos que necesitan agua en los vv. 264-5 pueden dar la pauta de que se trata de campesinos pobres. Acerca de la pobreza en Aristófanes, ver COSCOLLA (2003).

[32] En efecto, su propio hijo dice que le pagará el salario cuando se produce el juicio de Labes en la cocina (v. 785).

[33] "Philokleon is so perverse as to be poor by choice" (MACDOWELL [1971: 10]).

lastimosos y maltrechos coreutas que actúan por necesidad, por un lado, y el grotesco protagonista que se comporta –como lo hace- por mero placer.

Además de este factor económico, Filocleón es diferente del resto de los jueces que trae a escena la comedia porque es el más duro de todos (πολὺ δριμύτατός γ' ἦν, v. 277b). El hecho de que lo suyo sea una obsesión personal permite explicar por qué Filocleón resulta objeto de las mayores críticas en la obra. Si bien es cierto que la suya podría definirse como una obsesión descontrolada,[34] también debe destacarse que –en el agón que lo enfrenta a su hijo-, Filocleón expresa argumentos racionales respecto de la naturaleza de su μανία.[35] Actuar como δικαστής no es, para él, una labor que requiere llevar a cabo para mantenerse, sino una fuente privilegiada de poder y de placer, y constituye por lo tanto el mejor trabajo del mundo (vv. 548-51):

> καὶ μὴν εὐθύς γ' ἀπὸ βαλβίδων περὶ τῆς ἀρχῆς ἀποδείξω
> τῆς ἡμετέρας ὡς οὐδεμιᾶς ἥττων ἐστὶν βασιλείας.
> τί γὰρ εὔδαιμον καὶ μακαριστὸν μᾶλλον νῦν ἐστι δικαστοῦ,
> ἢ τρυφερώτερον ἢ δεινότερον ζῷον, καὶ ταῦτα γέροντος;[36]

Precisamente en este agón entre Filocleón y su hijo, que funciona casi como una suerte de juicio,[37] Bdelicleón expone sus argumentos destinados a convencer a su padre de que los jueces están siendo manejados por las nuevas generaciones de litigantes, entre los cuales se encuentra Cleón.[38] Sus palabras no traducen un

---

34 KONSTAN (1985: 27-8).

35 OLSON (1996).

36 "*Y ciertamente desde los primeros arranques te voy a demostrar, en lo que hace a nuestro poder, que no es nada peor que el de la realeza. Pues ¿qué criatura es ahora más feliz y bienaventurada, más delicada o más tremenda, que un juez, y eso incluso siendo viejo?*". En el mismo sentido, en los vv. 508-11, Filocleón afirma que ni siquiera tomará leche de pichones a cambio de dejar su tarea como juez, pues solamente disfruta (χαίρω) de los pequeños juicios.

37 KONSTAN (1985: 41) señala al pasar que el enfrentamiento entre los dos personajes en este punto "is itself a kind of trial", pero no detalla sus particularidades. En el mismo sentido se orienta JOUAN (2000: 85): "L'*agôn* lui-même entre le père et le fils évoque une des formes les plus quotidiennes de l'exercice de la justice, où les plaideurs soumettaient des litiges mineurs à un arbitre (rôle tenu ici par le choeur) dont le verdict (v. 726-727) s'impose aux parties". Del mismo modo, MCGLEW (2004: 14-5) sostiene que "Father and son become litigants who must persuade the chorus, which is explicitly entrusted with the responsibility of deciding the matter and mediating between father and son (521)". En efecto, se trata de un verdadero arbitraje como demuestra el empleo del término δίαιτα en el v. 524.

38 Parece claro que los argumentos dialécticos de Bdelicleón, que recurren a la retórica de la persuasión, presentan ecos sofísticos, como reconoce JEDRKIEWICZ (2006: 74).

interés individualista, sino una voluntad concreta de evitar que su padre sea explotado (vv. 719-21):

> ὧν εἵνεκ᾽ ἐγώ σ᾽ ἀπέκλειον ἀεὶ
> βόσκειν ἐθέλων καὶ μὴ τούτους
> ἐγχάσκειν σοι στομφάζοντας.[39]

Es claro que los ancianos como su padre no logran comprender la nueva situación de la práctica judicial y de las polémicas acusaciones que promueven los demagogos; ello no debe sorprender si se tiene en cuenta que –como los propios δικασταί del coro reconocen- ellos crecieron en un mundo cultural desprovisto de retórica, en el que no existían los sicofantas y en el que los enemigos, en vez de litigantes, eran remeros (vv. 1094-7):

> οὐ γὰρ ἦν ἡμῖν ὅπως
> ῥῆσιν εὖ λέξειν ἐμέλλομεν τότ᾽, οὐδὲ
> συκοφαντήσειν τινὰ
> φροντίς, ἀλλ᾽ ὅστις ἐρέτης ἔσοιτ᾽ ἄριστος.[40]

En estos pasajes se percibe una doble crítica que se vincula con dos maneras diferentes de ver la justicia y el ejercicio del derecho. En efecto, mientras que Filocleón es criticable porque rescata, por un deseo individualista, el antiguo sistema de juicios populares (diferente del resto de los jueces que, como dijimos, recurre a él por estricta necesidad), Bdelicleón lo percibe como presa de un sistema perverso en el que los políticos actuales utilizan esas estructuras democráticas de las cortes en su beneficio personal.

Bdelicleón defiende en sus intervenciones los valores privados de la aristocracia: quiere que su padre tenga un modo de vida adecuado a su condición, caracterizado por los lujos: si el anciano abandona sus hábitos jurídicos, podrá vivir una vida noble (ζῆν βίον γενναῖον, v. 506), él mismo le dará a su padre todo aquello que necesita, sin privaciones (καὶ νῦν ἀτεχνῶς ἐθέλω παρέχειν / ὅ τι βούλει

---

[39] "*Y por esas cosas yo te encerré siempre, queriendo alimentarte y que éstos no se burlaran de vos hablando con grandilocuencia*".

[40] "*Pues entonces nosotros no teníamos ninguna preocupación por decir bien un discurso, ni por acusar a alguien siendo sicofantas, sino por quién era el mejor remero*". Eso hace, precisamente, que sean ahora presa fácil de los demagogos y nuevos litigantes; *cf.* KONSTAN (1985: 35).

σοι, v. 722-3), y –reiterando el mismo verbo- cubrirá los gastos que implique todo lo que requiere un hombre de edad (καὶ μὴν θρεψω γ'αὐτὸν παρέχων / ὅσα πρεσβύτῃ ξύμφορα..., vv. 736-7). En contraposición, le explica a Filocleón cómo los demagogos –a quienes sólo le falta adorar- se le ríen en la espalda y lo tratan como a un esclavo (καταγελώμενος μὲν οὖν / οὐκ ἐπαΐεις ὑπ' ἀνδρῶν, οὓς σύ μόνον οὐ προσκυνεῖς. / ἀλλὰ δουλεύων λέληθας, vv. 515-7)[41] con el exclusivo propósito de hacerse ricos a costa suya: los políticos quieren que los δικασταί permanezcan pobres (βούλονται γάρ σε πένητ' εἶναι·, vv. 703).[42] En una crítica feroz al manejo actual de los asuntos públicos, Bdelicleón concluye que, si los demagogos quisieran, Atenas sería rica y todos vivirían bien (εἰ γὰρ ἐβούλοντο βίον πορίσαι τῷ δήμῳ, ῥᾴδιον ἦν ἄν, v. 706).

Con todo ello Bdelicleón se esfuerza por lograr que su padre advierta que Cleón es una mala influencia y que, de quererlo, bien podría acusarlo de soborno ante el jurado (κλέπτοντα Κλέωνα λάβοιμι, v. 759).[43] Sin embargo, como veremos, Filocleón seguirá apoyando a su patrón y no manifestará ninguna señal de cambio a pesar de las profundas alteraciones de su conducta visibles en la segunda mitad de la pieza.

La crítica ha reconocido que, tras el agón, Filocleón sufre una suerte de conversión paratrágica,[44] y sin embargo, en el fondo, el personaje no cambia: sin modificar su formación jurídica, la obra nos muestra cómo las enseñanzas de Bdelicleón no lo harán abandonar el mundo judicial sino sólo cambiar de papel, pasando de juez a acusado y de acusado a litigante. El punto de inflexión, que permite unir la obsesión dicástica del viejo y los intentos de su hijo por no dejarlo salir de la casa, se pone de manifiesto en la escena del juicio en la cocina, donde

---

[41] McGlew (2004: 15) señala que la δουλεία era una de las acusaciones jurídicas más graves en el sistema democrático ateniense.

[42] Una argumentación semejante, aunque más desarrollada, se aprecia en los vv. 669-79, en los que Bdelicleón explica que los demagogos contemporáneos consiguen usar palabras eficaces que les permiten recibir sobornos de los aliados de Atenas, mientras maltratan a los jueces que les sirven para conseguir sus objetivos. Si Filocleón se consideraba Zeus al servir como juez (vv. 619-30), aquí Bdelicleón juega con una inversión retórica y traza una comparación entre Zeus y los propios políticos, a quienes aplica llamativamente el participio βροντήσας (v. 671), que generalmente se atribuye al padre de los dioses.

[43] Sommerstein (1983: 295, n. 758-9) considera que aquí Filocleón expresa mediante una maldición propia lo que sabe, en verdad, que es cierto pero que contradice su postura a favor de la política de Cleón.

[44] Schwinge (1975) distinguía así dos momentos, separados por un punto de inflexión constituido por el agón: desde una crítica política, la obra orientaba al protagonista hacia una segunda parte (que comienza con la puesta en funcionamiento de la corte doméstica) donde se explotaba su condición propia de βωμολόχος.

Filocleón es engañado y Bdelicleón, extrañamente, nos muestra que –siendo un joven aristocrático- no deja de conocer las habilidades retóricas de los sicofantas.

4. De la corte a la casa y viceversa: la escenificación de un tribunal casero

Luego del enfrentamiento agonal, Bdelicléon decide construir un tribunal en el interior del οἶκος con el objeto de calmar a su padre. La propuesta incluye un juego de oposiciones que se evidencia en los vv. 765-6: ἐκεῖσε μὲν μηκέτι βάδιζ', ἀλλ' ἐνθάδε / αὐτοῦ μένων δίκαζε τοῖσιν οἰκέταις.[45] La antítesis entre el movimiento, determinado por el imperativo βάδιζε, y la estaticidad que representa el participio μένων se refuerza con claridad en el uso de los adverbios contrapuestos ἐκεῖσε y ἐνθάδε que inician y clausuran el verso,[46] así como en la referencia a los sirvientes (οἰκέταις) que logran apelar léxicamente a la idea del hogar. Filocleón mismo se sorprende al no poder comprender de qué modo el "aquí" puede reemplazar el "allí".[47] La respuesta no se deja esperar: debe hacer en casa las mismas cosas que hacía en el otro lugar: ταῦθ' ἅπερ ἐκεῖ πράττεται (v. 767).

Las fronteras del espacio judicial, citadas frecuentemente, quedan ahora disueltas en cuanto Bdelicleón señala como ventaja del nuevo juzgado hogareño la imposibilidad de que el magistrado cierre la barrera de ingreso (τῇ κιγκλίδι, v. 775) si Filocleón llega tarde. Se cumple la falsa profecía, que el protagonista recordará en los vv. 800-4, de que todo hombre construirá un pequeño tribunal en la puerta de su domicilio y resolverá sus propios asuntos en casa:

> ἠκηκόειν γὰρ ὡς' Αθηναῖοί ποτε
> δικάσοιεν ἐπὶ ταῖς οἰκίαισι τὰς δίκας,
> κἀν τοῖς προθύροις ἐνοικοδομήσει πᾶς ἀνὴρ
> αὑτῷ δικαστηρίδιον μικρὸν πάνυ,
> ὥσπερ' Εκαταῖον πανταχοῦ πρὸ τῶν θυρῶν.[48]

---

[45] "*No vayas allá, sino que quedándote acá juzgá a los esclavos*".

[46] La presencia de estos adverbios de locación ya fue identificada por KONSTAN (1985: 41).

[47] JAY-ROBERT (2003: 430).

[48] "*Pues yo había escuchado que alguna vez los atenienses juzgarían los juicios en sus casas y que todo hombre se construiría frente a su puerta un tribunalcito muy pequeño, como un templo de Hécate delante de las puertas*".

Es en este contexto doméstico, alejado de las cortes "reales", que se desarrollará el juicio paródico del perro Labes por el hurto de un queso siciliano. El exterior y el interior como sitios simbólicamente connotados dentro de la obra pasan a traducir el adentro y el afuera de la propia ficción, y la política se convierte en un espectáculo privado en cuanto el personaje del perro traduce y lleva a término los intentos fracasados de Cleón por juzgar en Atenas a Laques por supuesta corrupción en sus actividades militares en Sicilia en 427-5.[49] Si la enemistad pública se traduce, cómicamente, en un enfrentamiento entre animales, la implementación del procedimiento resulta también sumamente significativa en términos de la puesta en escena teatral: a medida que avanzan los discursos, queda claro que un ejercicio 'casero' de la justicia, como el que se propone, necesariamente exige la reproducción sobre el escenario de las características físicas y espaciales propias de un espacio forense.

Esto, sin duda, es explotado a partir de una estrategia dramática habitual en la comediografía aristofánica. Mediante el recurso directo a la manipulación de los accesorios y los elementos del decorado, considerados verdaderos objetos en términos de la semiótica del teatro,[50] se pone en marcha la erección del tribunal. Desde la resemantización objetual de las herramientas cotidianas que se encuentran a disposición de los actores, advertimos cómo se va construyendo progresivamente en escena un verdadero juzgado con sus elementos distintivos (vv. 816-20):

> Βδελυκλέων
> ἵνα γ', ἢν καθεύδῃς ἀπολογουμένου τινός,
> ᾄδων ἄνωθεν ἐξεγείρῃ ς' οὐτοσί.
> Φιλοκλέων
> ἓν ἔτι ποθῶ, τὰ δ' ἄλλ' ἀρέσκει μοι.
> Βδελυκλέων

[49] Laques fue general en el 427-6 y 426-5, actuó en Sicilia (según nos informa Thuc. 3.86.1, 3.115.5-6) y promovió una tregua de un año con Esparta en 423 (Thuc. 4.118.11). Aliado de Nicias, seguramente Cleón intentó promover un juicio en su contra en el 422, acusándolo de sobornos (*cf.* MACDOWELL [1995: 167-8]). Si ello es cierto, tiene sentido pensar que el juicio doméstico contra Labes que cómicamente pone Aristófanes en escena se justifica sobre la base de un trasfondo real inmediatamente identificable por los espectadores. El perro de Cidateneo, que en la parodia ocupa el lugar del acusador, pareciera estar representando al propio Cleón. Si bien no podemos decir que esta improvisada tramitación judicial perjudicó al demagogo, lo cierto es que no hay que descartar la posibilidad de pensar que la representación paródica haya disuadido a Cleón de llevar a Laques ante los tribunales; *cf.* JOUAN (2000: 98).

[50] UBERSFELD (1989).

τὸ τί;
Φιλοκλέων
θἠρῷον εἴ πως ἐκκομίσαις τὸ τοῦ Λύκου.
Βδελυκλέων
πάρεστι τουτί, καὐτὸς ἄναξ οὑτοσί.[51]

Respecto del pedido de la colocación de un altar de Lico antes de proceder al tratamiento del primer caso (v. 819), el propio Bdelicleón utiliza dos pronombres deícticos que muestran la presencia física del pequeño templo (*"éste está presente"*, πάρεστι τουτί, v. 820) y de un esclavo que pasa a hacer las veces del héroe divinizado: καὐτὸς ἄναξ οὑτοσί, v. 820. Su indignación por la falta de vallas para el tribunal (ἄνευ δρυφάκτου, v. 830) hace que el propio Filocleón decida entrar a la casa para traer alguna "de adentro" (ἔνδοθεν, v. 833). Las tablas de avisos y denuncias son buscadas también por su hijo en el interior del hogar (...ἐνέγκω τὰς σανίδας καὶ τὰς γραφάς, v. 848) y finalmente traídas a escena: ταῦτα δή (v. 851). En lugar de las urnas de votación (καδίσκους, vv. 853, 854) se utilizan dos tacitas que las reemplazan (ἀρυστίχους, 855) y el vaso de noche (ἀμίς), mencionado en el v. 807, es señalado aquí (ἤδι, v. 858) para suplir en su uso al reloj de agua, la κλεψύδρα judicial (vv. 856-9).

Terminada la reproducción familiar del mobiliario y del equipamiento técnico del juzgado, todo está dispuesto para el proceso forense contra Labes. Hasta los instrumentos de cocina devienen testigos a favor del denunciado (vv. 936-9):[52]

αὐτὸς καθελοῦ· τοὺς μάρτυρας γὰρ ἐσκαλῶ.
Λάβητι μάρτυρας παρεῖναι τρύβλιον,
δοίδυκα, τυρόκνηστιν, ἐσχάραν, χύτραν,
καὶ τἄλλα τὰ σκεύη τὰ προσκεκαυμένα.[53]

---

[51] ***Bde**:- Para que, si te quedás dormido cuando alguno hace su discurso de defensa, cantándote arriba te vaya a despertar. **Fil**:- Me falta una sola cosa, las demás me satisfacen. **Bde**:- ¿Y qué es? **Fil**:- Si pudieras traer el templo heroico de Lico. **Bde**:- Acá está, y también está el señor en persona".*

[52] GRIFFITH (1988).

[53] *"Bajalo vos mismo; pues voy a llamar ahora a los testigos. Que estén presentes como testigos de Labes la fuente, el mortero, el rallador de queso, el brasero, la olla y los otros utensilios de cocina, chamuscados para dar testimonio"*. Relevemos el *aprosdóketon* que se produce al emplazar cómicamente el participio προσκεκαυμένα (*"chamuscados"*) en el lugar en que esperaríamos προσκεκλήμενα (*"convocados a juicio"*).

La fórmula del acta de acusación, en boca de Bdelicleón, reproduce desde la imitación paródica del discurso judicial los elementos esenciales de la denuncia en el derecho ático (vv. 894-7):

> ἀκούετ' ἤδη τῆς γραφῆς. "ἐγράψατο
> Κύων Κυδαθηναιεὺς Λάβητ' Αἰξωνέα
> τὸν τυρὸν ἀδικεῖν ὅτι μόνος κατήσθιεν
> τὸν Σικελικόν. τίμημα κλωὸς σύκινος".[54]

Frente a la identificación del denunciante y del acusado, del crimen imputado y de la sanción solicitada, todos datos esenciales para la presentación de un asunto ante los jueces, aparecen ciertos resortes de comicidad como la naturaleza del acto ilícito –no tanto el haber comido, sino el no haberlo compartido- y la punición (κλωὸς σύκινος)[55], que juega semánticamente con la etimología supuesta del término que designa al delator o chantajista profesional (συκοφάντης).

La litigiosidad ha ingresado a las esferas domésticas, lo cual manifiesta en la estructura profunda de la obra una ubicuidad del ejercicio forense y una desacralización de sus espacios de solemnidad. La flexibilidad que originalmente se concebía adecuada al nuevo δικαστήριον -en el que no existirían restricciones al ingreso tardío del jurado- se contrapone a las nuevas regulaciones que el propio Bdelicleón se esfuerza por asignar: εἴ τις θύρᾶσιν ἡλιαστής, εἰσίτω· / ὡς ἡνίκ' ἂν λέγωσιν, οὐκ ἐσφρήσομεν[56] (vv. 891-2). Al igual que lo que sucederá en *Aves* con la fundación de *Nephelokokkygía* y su relación con la Atenas abandonada por los personajes, el lugar ideado se desmistifica y pasa a imponer sus propias normas de conducta. Con las pautas de admisión y con todas las formalidades respetadas, la corte establecida en la puerta del οἶκος deja de representar la utopía de un anti-tribunal para resultar aquí un nuevo espacio cerrado con características igualmente negativas. Tanto es así que Filocleón, lejos de manifestar alguna mejora en su

---

[54] "*Y escuchen ahora la acusación pública: 'Perro de Cidateneo acusa en acción pública a Labes de Aexón por el delito de haber ingerido por sí solo el queso siciliano. Pena propuesta: un collar de leña de higuera'*". Remarquemos que Κύων funciona aquí como nombre propio; esto es necesario si tenemos en cuenta el v. 916, dado que no es posible que el acusador se llame a sí mismo "el perro" sin negar de modo implícito la naturaleza canina de su adversario.

[55] Ver, sobre el sentido de esta pena, N. G. WILSON (1975).

[56] "*Si algún juez está afuera, que ingrese; pues una vez que se comience a hablar, no se lo permitiremos*".

enfermedad, preanuncia de antemano que el defendido será condenado, incluso antes de saber de quién se trata: τίς ἆρ' ὁ φεύγων οὗτος; ὅσον ἁλώσεται[57] (v. 893).

Si se puede juzgar en cualquier lado, eso implica que el ritual del derecho se ve desarticulado en sus cimientos. La construcción del tribunal privado, que tiene por origen desplazar la actividad tribunalicia que apasiona a Filocleón por un compromiso menos viciado con lo justo, no logra cumplir con su finalidad y sólo puede transformarse en un espejo cómico de la Heliea ateniense.[58] A tal punto Aristófanes aprovecha este desplazamiento escénico, que lo que originalmente implicaba un traslado en el espacio se torna rápido un cambio en el nivel de los propios personajes. Bdelicleón, que siempre se había opuesto a la pasión desmedida de su padre y que se presenta al inicio como opuesto a una πολυπραγμοσύνη exacerbada, se convierte a lo largo del juicio de Labes en un hábil oficial de justicia, que conoce dónde debe colocarse el denunciante (σὺ δ' ἀναβὰς κατηγόρει, v. 905) y sabe las fórmulas del proceso al instar al juez a no prejuzgar antes de escuchar a ambas partes (μὴ προκαταγίγνωσκ', ὦ πάτερ, / πρὶν ἄν γ' ἀκούσῃς ἀμφοτέρων, v. 919-20). Sin duda, Bdelicleón posee el entrenamiento necesario que le permite recurrir con éxito a las estrategias adecuadas para lidiar con la creciente burocracia de los tribunales atenienses de la época.[59]

Ante el silencio del perro Labes,[60] será el propio Bdelicleón quien asuma su defensa, basando su alegato –como si se tratara de un hábil orador- en cuatro argumentos principales: primeramente, asegura que se trata del mejor perro de todos (ἄριστός ἐστι τῶν νυνὶ κυνῶν, v. 954, idea que se reitera en el ἄριστός ἐστιν del v. 958) y de un gran protector de la ciudad (σοῦ προμάχεται καὶ φυλάττει τὴν

---

57 "*¿Quién es éste que se defiende? ¡Cómo va a ser condenado!*".

58 "La justice de la cité qui est mise en procès et rejetée hors de la scène dans un premier temps, est ensuite en quelque sorte réhabilitée par sa mise en scène dans le cadre domestique qui n'est guère qu'un double en réduction de la cité. Ou plus exactement, c'est le cadre domestique qui, par le biais de la parole, est transformé peu à peu en un monde judiciaire du théâtre" (CUSSET [1999: 47]).

59 Recordemos que ya antes tomaba nota al escuchar a Filocleón durante el agón (vv. 529, 538, 559, 576). Esta recurrencia al registro escrito, sumada al énfasis que el joven pone en los cálculos cuidadosos, "exhibits the sort of mind needed to reckon with the demagogues" (KONSTAN [1985: 38]). OLSON (1996: 144) añade a esto que el hecho de escribir asimila a Bdelicleón con el propio poeta, justificando desde otro lugar el vínculo habitual entre personaje y comediógrafo.

60 Se trata, concretamente, de un silencio que el propio texto asimila –al jugar con el conocimiento previo de los espectadores- a la parálisis verbal que sufrió Tucídides cuando fue sometido a juicio; hemos trabajado ya los pormenores de esta referencia en nuestro análisis de *Acarnienses*. Acerca del juego entre las dos alusiones a la figura de Tucídides en ambas comedias y la posibilidad de pensar en el sorpresivo silencio del personaje como un producto de un conjuro mágico con connotaciones judiciales, ver FARAONE (1989).

θύραν, v. 957). En segundo lugar, si hurtó algo, debe ser sobreseído porque no sabe tocar la cítara (κιθαρίζειν γὰρ οὐκ ἐπίσταται, v. 959), en una clara indicación de sus orígenes humildes y no aristocráticos. Como tercer punto, sostiene que, si nuevamente se reconoce que existió el hurto, lo cierto es que lo repartió y no se lo quedó para sí, como confirma el testimonio del rallador de queso cuando se lo pregunta (ἀπόκριναι σαφῶς, / εἰ μὴ κατέκνησας τοῖς στρατιώταις ἅλαβες, vv. 964-5). Finalmente, como si se tratara de un verdadero juicio, hace uso de los *tópoi* frecuentes de la oratoria, recurriendo a la compasión por su cliente y a la crítica moral de su adversario (vv. 967-72):

> ὦ δαιμόνι', ἐλέει ταλαιπωρουμένους.
> οὗτος γὰρ ὁ Λάβης καὶ τραχήλι' ἐσθίει
> καὶ τὰς ἀκάνθας, κοὐδέποτ' ἐν ταὐτῷ μένει.
> ὁ δ' ἕτερος οἷός ἐστιν. οἰκουρὸς μόνον·
> αὐτοῦ μένων γάρ, ἅττ' ἂν εἴσω τις φέρῃ,
> τούτων μεταιτεῖ τὸ μέρος· εἰ δὲ μή, δάκνει.[61]

También Bdelicleón suplica el perdón y convoca a los hijos de Labes para que lloren y conmuevan al juez (vv. 975-8):

> ἴθ', ἀντιβολῶ σ', οἰκτίρατ' αὐτόν, ὦ πάτερ,
> καὶ μὴ διαφθείρητε. ποῦ τὰ παιδία;
> ἀναβαίνετ', ὦ πόνηρα, καὶ κνυζούμενα
> αἰτεῖτε κἀντιβολεῖτε καὶ δακρύετε.[62]

Difícil no ver en estas palabras un eco de la situación que el propio Filocleón describía antes, cuando mencionaba la presencia de los niños como una de las estrategias habituales de los defensores en el tribunal (vv. 568-71):

> κἂν μὴ τούτοις ἀναπειθώμεσθα, τὰ παιδάρι' εὐθὺς ἀνέλκει
> τὰς θηλείας καὶ τοὺς υἱεῖς τῆς χειρός, ἐγὼ δ' ἀκροῶμαι,

---

[61] "*Estimado, tené compasión de aquellos que padecen. Pues este Labes come restos de carne y huesos de pescado y nunca permanece en el mismo lugar; este otro, en cambio, ¡cómo es! Es casero, pues se queda acá y de todas las cosas que alguien trae adentro reclama una parte; y si no, muerde*".

[62] "*Vamos, te lo suplico; compadecete de él, padre, y no lo destruyas. ¿Dónde están los hijos? Suban, pobrecitos, y con quejidos imploren y supliquen y lloren*".

τὰ δὲ συγκύψανθ' ἅμα βληχᾶται, κἄπειθ' ὁ πατὴρ ὑπὲρ αὐτῶν
ὥσπερ θεὸν ἀντιβολεῖ με τρέμων τῆς εὐθύνης ἀπολῦσαι·[63]

Si bien Bdelicleón manifiesta con su discurso un manejo consciente de las habilidades discursivas de la nueva camada de litigantes, quizás no es hasta el momento de la sentencia que se muestra como un verdadero manipulador de la justicia. En efecto, luego de pedirle en vano a su padre que tome la piedra de voto y que la deposite en la segunda urna, que era la correspondiente al veredicto que declararía la inocencia del acusado (vv. 987-8), opta por engañar al viejo juez y hacerlo confundir de urna (vv. 990-1). El resultado es claro: Filocleón ha sido burdamente engañado (ἐξεπάτηται κἀπολέλυκεν οὐχ ἑκών, v. 992) y Labes, sin querer, ha sido liberado de culpa y cargo, como el propio Bdelicleón anuncia con orgullo: ἐκπέφευγας, ὦ Λάβης (v. 994).

Tras la sentencia y el reingreso a la casa (ἀλλ' εἰσίωμεν, v. 1008), la construcción transitoria de la corte se desarma escénicamente, del mismo modo en que parece desarmarse la obsesión-adicción del protagonista. Bdelicleón traduce bien esta indeterminación espacial cuando sostiene que ahora llevará a su padre con él "a todos lados" (πανταχοῦ, v. 1004) para enseñarle la buena vida de los placeres.

Ya nada será lo mismo. Adiestrado por su hijo en la necesidad de participar en simposios, el propio Filocleón abandona su rol como heliasta y su vejez para ubicarse, rejuvenecido, del otro lado de la justicia:[64] en efecto, al regresar de un banquete que se desarrolla fuera de escena, entra en ella borracho y será pronto acusado en términos judiciales –como examinaremos- por una panadera litigiosa (vv. 1389-1412) y por un ciudadano golpeado que pretende iniciarle ante los magistrados una causa por ὕβρις (vv. 1417-1441). La solución que encuentra Bdelicleón para evitar nuevas denuncias contra su padre consiste en sacarlo tras bambalinas: εἴσω φέρω σ' ἐντεῦθεν (v. 1444);[65] la confluencia de los dos adverbios de lugar antitéticos, nuevamente enfatizados en su acumulación, apuntan ya no sólo a la cercanía o lejanía del espacio del tribunal y de la casa sino también a la

[63] "*Y si no somos convencidos por estos medios, enseguida arrastra de la mano arriba a sus hijitos, a las niñas y a los varones, y yo escucho mientras ellos se encorvan y al mismo tiempo balan y entonces su padre me suplica en su nombre, como si yo fuese un dios, temblando, para que yo lo declare inocente en su auditoría*".

[64] "C'est alors la succession des plaignants et une nouvelle accumulation de procès, où Philocléon sera désormais l'accusé et non plus le juge" (FRAZIER [2001: 98]).

[65] "*Te llevo adentro fuera de acá*".

presencia o no de objetos e individuos ante los espectadores del certamen dramático: el "adentro" del hogar pasa a ser ahora el "afuera" del teatro. Para el auditorio, con todo ello, el juzgado y la casa, en tanto espacios creados por la deixis de los personajes sobre tablas, volverán a convertirse así en el escenario de las Leneas.

5. El derecho y la inversión generacional

La escenificación de la γραφή contra Labes (vv. 891-1008) pone en tela de juicio las pretensiones originales de Bdelicleón y demuestra hasta qué punto, en el juego de inversión que propone la obra, la dimensión pública de lo jurídico es capaz de filtrarse, cómicamente, en el ámbito doméstico.

Si es cierto que la comediografía recurre a los resortes que proporciona la subversión para trastocar los valores sociales y relativizar las normas que los regulan, como hemos venido demostrando, y que la variable etaria constituye una estrategia privilegiada de la factura cómica de *Avispas* desde el comienzo, no debe sorprendernos que Aristófanes cargue las tintas aquí sobre las distancias generacionales. En efecto, siguiendo el mismo patrón que recorrerá la composición poética aristofánica desde su primera obra –*Comensales*-[66], la pieza se estructura en torno de unas marcadas contraposiciones entre juventud y ancianidad y entre inexperiencia y madurez.

Ya hemos visto cómo Bdelicleón ha decidido dejar encerrado a su padre para evitar su escape junto con los jueces, creando, a la luz de la reversión de los valores de la interioridad y exterioridad, una verdadera lógica antitética que opone y acerca a la vez los patrones convencionales de juventud y vejez y de paternidad y filiación. Desde esta perspectiva, y respondiendo a dos estereotipos estables en la sociedad ateniense, en un primer momento el anciano Filocleón parece construirse dramáticamente como un personaje conservador, dispuesto a afianzar desde lo patético una tradicional presencia de viejos en los intersticios del mundo judicial. Bdelicleón, en cambio, promueve la liberalidad juvenil de quienes critican la institucionalización antigua de las cortes y fomenta el desplazamiento del ámbito judicial a una instancia casera, como se advierte en la reproducción formal de una tramitación judicial en el contexto de la cocina de los personajes, a la hora de tratar el pleito sobre el queso siciliano (vv. 891-1008).

---

[66] Trabajaremos sobre los fragmentos de esta primera comedia en el Anexo I de la tesis.

La conducta desmedida e incontrolada del joven hijo es rechazada de plano por un progenitor que desconfía de la falta de límites y de la sinrazón adolescente: así, los razonamientos se manifiestan como incompatibles en cuanto Filocleón afirma que beber es malo (κακὸν τὸ πίνειν, v. 1253) y Bdelicleón se apresura a contradecirlo, afirmando que si uno se emborracha entre nobles (καλοὶ κἀγαθοί) después puede sortear los asuntos contando una historia de Esopo o de un sibarita (vv. 1256-61):

> οὔκ, ἢν ξυνῇς γ' ἀνδράσι καλοῖς τε κἀγαθοῖς.
> ἢ γὰρ παρῃτήσαντο τὸν πεπονθότα,
> ἢ λόγον ἔλεξας αὐτὸς ἀστεῖόν τινα,
> Αἰσωπικὸν γέλοιον ἢ Συβαριτικόν,
> ὧν ἔμαθες ἐν τῷ συμποσίῳ· κᾆτ' ἐς γέλων
> τὸ πρᾶγμ' ἔτρεψας, ὥστ' ἀφείς σ' ἀποίχεται.[67]

Si los tribunales se construyen desde lo institucional como el ámbito de la preservación de valores -opuesto al descontrol que originan las experiencias simposíacas- Filocleón parece representar en este punto una actitud crítica con respecto a la celebración de banquetes. De hecho, la obra consagra una suerte de oposición entre el mundo de los tribunales –marcado por la presencia de los ancianos pobres- y el de los banquetes –ocupado por las clases aristocráticas de la πόλις,[68] a tal punto que algunos críticos se han esforzado por destacar que se produce el traspaso de Filocleón de un plano a otro (esto es, a nivel dramático se avanza desde una parte dicástica de la obra hacia otra simposíaca) tras la parábasis principal.[69]

La segunda parte de la pieza traduciría en este punto el enfrentamiento entre un padre desbocado e insensato que asume un rol adolescente y un hijo adulto que, serio, se convertirá en el prudente portavoz de la razón institucional. En las

---

[67] "*No, si no estás en compañía de hombres nobles. Pues alejan con súplicas a la víctima o bien vos contás algún cuento ingenioso, algo gracioso, esópico o sibarita, que hayas aprendido en el banquete; y entonces transformaste el asunto en algo gracioso, de modo que, yéndose, te abandona*".

[68] BANKS (1980: 84) señala al respecto que "The lawcourt and the symposium, on the level of plot, clearly represent opposing ways of life": cada uno de los espacios cuenta con sus reglas propias, sus mecanismos para la solución de controversias e incluso sus propios νόμοι construidos sobre una base social común.

[69] Sobre estas dos partes que componen la obra y que se muestran como universos antitéticos, ver VAIO (1971).

antípodas de su tradicional respeto por el *nómos* arcaico,[70] el propio Filocleón parece encontrar ahora su lugar en el exceso irrefrenable de la pura *phýsis*.[71] Según nos comenta el esclavo Jantias, en una postura absolutamente contraria a las "nobles" recomendaciones hechas por Bdelicléon, su amo se había dedicado al vino y relataba, entonado, variadas historias de modo rural e ignorante, que –según se aclara- no tenían nada que ver con los asuntos en cuestión: σκώπτων ἀγροίκως καὶ προσέτι λόγους λέγων /ἀμαθέστατ' οὐδὲν εἰκότας τῷ πράγματι[72] (vv. 1320-1).

El texto nos muestra cómo, saliendo del espacio del banquete (esto es, rechazando un último espacio de institucionalidad ritualizada)[73] y sumergido en este rejuvenecer alocado,[74] Filocleón aparece en escena, absolutamente intoxicado, sosteniendo una antorcha encendida con una mano (vv. 1331, 1361) y cargando con la otra a una bella flautista desnuda llamada Dardanis (vv. 1373-7). Para que no le queden dudas al auditorio respecto de la presencia de un renovado Filocleón, menos maduro que su propio hijo en pensamiento y actitud, Aristófanes sugiere que su antigua pasión por los juicios ha desaparecido en pos de un rechazo rotundo del derecho.

La crítica se ocupa de señalar cómo el mismo individuo que había sabido relevar las consecuencias perjudiciales de la bebida (v. 1253), responde ahora con ahínco e ímpetu de alcohol (παροινικώτατος, v. 1300) a una grave acusación judicial. En efecto, al aparecer en escena uno de los comensales del banquete, advirtiendo a Filocleón que pagaría por lo cometido -a pesar de su edad- (ἦ μὴν σὺ δώσεις αὖριον τούτων δίκην | ἡμῖν ἅπασι, κεἰ σφόδρ' εἶ νεανίας, vv. 1332-3) pues todos iban a iniciarle querellas judiciales (ἀθρόοι γὰρ ἥξομέν σε προσκαλούμενοι, vv. 1334), la respuesta es más que significativa (vv. 1335-40):

---

[70] Este punto merece una aclaración, dado que entendemos aquí *nómos* tanto en su valencia de derecho como a la luz de sus alcances en términos de convención: al formar parte del sistema tradicional de justicia, consagra un esquema jurídico existente al que se oponen las nuevas generaciones. En rigor de verdad, podría también pensarse sin contradecirse que, desde adentro, Filocleón también se rebela contra ese mismo *nómos*, si tenemos en cuenta que el protagonista disfruta lesionando a la gente inocente que nada ha hecho en su contra (y esto es contrario al *nómos* que consagra que sólo se daña a los enemigos). En el banquete sigue haciendo exactamente lo mismo: solamente golpea a los inocentes.

[71] De hecho, esto es lo que concluye BANKS (1980: 84) al analizar la obra: sostiene que Filocleón se aliena del νόμος para convertirse en un símbolo claro de la φύσις.

[72] "*...haciendo bromas rústicamente e incluso contando historias, de modo muy ignorante, que no tienen nada que ver con el asunto*".

[73] Sobre la importancia del banquete en la pieza, ver VETTA (1983) y PÜTZ (2007²).

[74] Acerca de la presencia de flautistas en los banquetes, especialmente en lo que hace a una reinterpretación de las referencias en Platón y Aristóteles, ver HARMON (2005).

ἰὴ ἰεῦ, "καλούμενοι".
ἀρχαῖά γ' ὑμῶν· ἆρά γ' ἴσθ'
ὡς οὐδ' ἀκούων ἀνέχομαι
δικῶν; ἰαιβοῖ, αἰβοῖ.
τάδε μ' ἀρέσκει· βάλλε κημούς.
οὐκ ἄπει; ποῦ 'στι' ἡλιαστής; ἐκποδών.[75]

Por efecto del vino, la burla se apropia del personaje y lo consolida como un joven irreverente.[76] El vocabulario sexual que abundará en la primera parte de su discurso, al volver a escena, deja al descubierto un entramado cómico de alusiones obscenas: la propuesta de que Dardanis le agarre la cuerda decaída y se la frote (vv. 1343-4), por caso, trasluce una fresca desfachatez que descomprime las alusiones técnicas al mundo forense. Pero nada es lo que uno espera, y el comediógrafo nos indica en su propio discurso que esta nueva actitud salvaje e irreflexiva no genera en el fondo una negación del plano jurídico sino que consagra una dimensión distinta en la que sutilmente el derecho encuentra otros senderos de afianzamiento.

De este modo, notamos que en el discurso que Filocleón pronuncia enseguida –en el que con claridad se marca la inversión padre/hijo- no se produce un quiebre entre descontrol juvenil y universo judicial. Respondiendo muy bien a la litigiosidad propia de los atenienses, bien conocida en las fuentes literarias, ni siquiera ebrio podrá Filocleón desentenderse de una apelación concreta a referencias jurídicas. Lejos de la impertinencia y la rusticidad atribuidas por Jantias a las historias que relataba en el banquete, el protagonista expone ahora sus reflexiones acerca del hurto cometido y afirma haber actuado inteligentemente, como surge del adverbio δεξιῶς que inaugura el pasaje de los vv. 1345-59:

ὁρᾷς ἐγώ ς' ὡς δεξιῶς ὑφειλόμην
μέλλουσαν ἤδη λεσβιεῖν τοὺς ξυμπότας·
ὧν εἵνεκ' ἀπόδος τῷ πέει τῳδὶ χάριν.

---

[75] *"Ay, sí, claro, 'me van a iniciar una causa'. Qué cosas viejas las de ustedes. ¿O no saben que ni siquiera puedo soportar estar escuchando los juicios? ¡Hurra, hurra! ¡Esto es lo que me copa! Tirá las urnas para votar. ¿No te las tomás? ¿Dónde está el heliasta? Fuera...".*

[76] DOVER (1972: 122) señala que las palabras de Filocleón tras el banquete son propias de un adolescente: "rather as a lovesick youth with a stern father talks in much later comedies". De manera similar, KONSTAN (1985: 30) indica que "Philocleon takes his dependent legal status as licence to behave childishly", introduciendo, como variable, la irresponsabilidad jurídica.

ἀλλ' οὐκ ἀποδώσεις οὐδ' ἐφιαλεῖς, οἶδ' ὅτι,
ἀλλ' ἐξαπατήσεις κἀγχανεῖ τούτῳ μέγα·
πολλοῖς γὰρ ἤδη χἀτέροις αὖτ' ἠργάσω.
ἐὰν γένῃ δὲ μὴ κακὴ νυνὶ γυνή,
ἐγώ σ', ἐπειδὰν οὑμὸς υἱὸς ἀποθάνῃ,
λυσάμενος ἔξω παλλακὴν, ὦ χοιρίον.
νῦν δ' οὐ κρατῶ 'γὼ τῶν ἐμαυτοῦ χρημάτων·
νέος γάρ εἰμι. καὶ φυλάττομαι σφόδρα·
τὸ γὰρ ὑίδιον τηρεῖ με, κἄστι δύσκολον
κἄλλως κυμινοπριστοκαρδαμογλύφον.
ταῦτ' οὖν περί μου δέδοικε μὴ διαφθαρῶ·
πατὴρ γὰρ οὐδείς ἐστιν αὐτῷ πλὴν ἐμοῦ.[77]

El léxico vulgar, identificado en los términos λεσβιεῖν y πέος, desacraliza en el pasaje la seriedad de una serie de locuciones y giros típicos del discurso jurídico ático. Así, la construcción encabezada por ἐὰν en el v. 1351 se consolida como la estructura típica del νόμος legislativo y reproduce una hipótesis eventual de tenor legal semejante a las otras muchas que aparecen en la comedia aristofánica. La alternancia de esta sintaxis técnica con un vocabulario familiar caracterizado por apelaciones sexuales directas genera un efecto cómico inmediato en los espectadores.

El vínculo paterno-filial es explotado hasta su inversión plena: un espectador ateniense esperaría reemplazar toda alusión al υἱός por πατήρ y viceversa. Recurriendo a un juego cómico explícito respecto del intercambio generacional, el anciano rejuvenecido actúa como si se tratase de un menor de edad y explica su sujeción jurídica al poder absoluto de su hijo, que controla sus acciones. A pesar de la irrealidad del planteo, en términos estrictamente jurídicos la referencia al poder sobre las propiedades (νῦν δ' οὐ κρατῶ 'γὼ τῶν ἐμαυτοῦ χρημάτων, v. 1355) traduce un vocablo técnico, κράτος, que apunta al control de los bienes como

---

77 *"¿Ves de qué modo inteligente yo te rapté justo cuando ibas a tener que chupar a los comensales? Por eso dale algo a cambio a esta verga. Pero no, no vas a darme nada a cambio ni vas a hacer el trabajo, sino que me vas a decepcionar y te vas a ir riendo mucho frente a ésta; pues ya le hiciste esto a muchos otros. Pero si te convertís ahora en una mujer buena, yo mismo –cuando se muera mi hijo- después de liberarte te voy a tener como concubina, chanchita mía. Pero ahora no tengo el poder sobre mis propios bienes, pues soy joven y me vigilan de cerca. Mi hijito me custodia y tiene mal carácter, ese separador-de-comino-y-raspador-de-berro. Tiene miedo de que me pierda, porque no tiene a ningún padre con excepción de mí."*

concepto opuesto al dominio.[78] Mediante la hipótesis de la muerte de su hijo –que habilitará la posibilidad de permitir el ejercicio de sus derechos hereditarios (ἐγώ σ', ἐπειδὰν οὑμὸς υἱὸς ἀποθάνῃ..., v. 1352)- o de la adquisición de su mayoría de edad (vv. 1354-5), Filocleón hace ingresar -en un pasaje que supuestamente responde a la postura de un joven embriagado- una serie de reflexiones jurídicas capaces de apelar a una justificación fundada en las disposiciones aplicables a las sucesiones en la realidad de Atenas. Del mismo modo que imagina las consecuencias legales de la herencia de Bdelicleón, promete a la joven Dardanis que, cuando adquiera personería legal y capacidad de actuar en derecho, la liberará de su situación de esclava (λυσάμενος, v. 1353) y la convertirá en su concubina, utilizando un término adecuado (παλλακὴν, v. 1353) para referirse a las únicas relaciones de pareja posibles instituidas por el derecho ateniense en el caso de la unión entre ciudadanos y libertas.

En este nuevo universo dado vuelta, la aparición en escena de Bdelicléon genera en el viejo la voluntad de responderle con las mismas tretas juveniles que su hijo usó contra él antes en la pieza. Ante las expresiones del muchacho, que traducen una amenaza jurídica (οὗτοι καταπροίξει μὰ τὸν Ἀπόλλω τοῦτο δρῶν, v. 1366), [79] Filocleón también responde identificando esta litigiosidad (ὡς ἡδέως φάγοις ἂν ἐξ ὄξους δίκην, vv. 1367)[80] y, con otro giro de derecho (1370), inicia un juego de palabras cómico en el que identificamos estrategias jurídicas.[81] Mediante una argumentación risible, el viejo intenta demostrar que –lejos de tratarse de la flautista Dardanis- lo que tiene en sus manos es una antorcha encendida, con brea entre las piernas y un nudo que le sobresale en el pecho.

Desde la perspectiva de la subversión del trasfondo legal, entonces, el episodio del rapto de Dardanis en su conjunto (vv. 1326-86) deviene significativo: nos demuestra que el rejuvenecimiento alocado de Filocleón no debe entenderse como un apartamiento del derecho: el propio protagonista, a pesar de su embriaguez y excitación sexual, recurre a una terminología jurídica para convencer a la prostituta capturada de un futuro compartido en la más estricta legalidad (vv. 1351-4).

---

[78] Is. 8.2; MACDOWELL (1971: 309, s.v.).

[79] "*Por Apolo, no te saldrás con la tuya haciendo esto*".

[80] "*¡Cómo te gustaría comerte un juicio en vinagre!*".

[81] Este pasaje ha sido objeto de análisis por parte de RUSTEN (1977).

Como veremos en el apartado siguiente, al ingresar en escena la panadera Mirtia (vv. 1388), dispuesta a iniciarle una demanda judicial a Filocléon, éste afirmará que los asuntos se van a arreglar con palabras –una vez más- *inteligentes* (λόγοι διαλλάξουσιν αὐτὰ δεξιοί, v. 1394). Las estrategias reproducen de modo exacto lo sugerido por Bdelicleón en los vv. 1258-9, ya citados, y Filocleón intenta persuadir a la comerciante con el relato de un cuento esópico (vv. 1399-1400). Cuando aparezca en escena un nuevo acusador, enojado con el protagonista, el mecanismo se repite y, esta vez, se relata la historia de un sibarita (vv. 1427-1432).

A diferencia del λόγος emitido por Filocleón en el banquete, que Jantias describía como impertinente e ignorante, el recurso a las historias vinculadas con el πρᾶγμα para convencer a los interlocutores en un contexto jurídico no debe ser descartado como estrategia forense. En el agón inicial, el propio personaje central indicaba que, cuando él acudía a los tribunales para juzgar, los denunciados recurrían a historias divertidas de Esopo para buscar el sobreseimiento (vv. 566-567): οἱ δὲ λέγουσιν μύθους ἡμῖν, οἱ δ' Αἰσώπου τι γέλοιον· / οἱ δὲ σκώπτους', ἵν' ἐγὼ γελάσω καὶ τὸν θυμὸν καταθῶμαι.[82] Al analizar estos versos, parece quedar claro que la inversión entre padre e hijo que consagra la pieza se patentiza a su vez en la subversión de roles judiciales: si en la primera parte de la comedia, Filocleón se aproximaba al deseo compartido por los viejos de actuar como jueces, en este final se ha convertido en un audaz y joven litigante, dispuesto a cualquier chicana verbal para conseguir el triunfo en un litigio.

Como bien señala GAGARIN (2003), el "contar historias" para persuadir al jurado constituía en la Atenas democrática una característica esencial del nuevo derecho procesal vigente, controlado por jóvenes logógrafos sin experiencia judicial.[83] Y ello se vislumbra en *Avispas*. Como advertimos en el episodio de la flautista y en los pasajes relevados, la recurrencia a confusos juegos de palabras, la presentación de relatos persuasivos y los engaños con palabras inteligentes, lejos de

---

[82] *"Otros nos cuentan historias, otros algo divertido de Esopo, y otros hacen chistes, para que yo me ría y deponga mi cólera".*

[83] Se advierte bien que entre estas historias -como también veremos en el apartado siguiente- cobran un papel de relevancia los relatos esópicos. Es claro que la frecuente recurrencia de Filocleón a estas fábulas, habituales en las clases más bajas de la πόλις, lo consolida como un experto en las "realities of speeches delivered to the *dikastai* at Athens", como indica ROTHWELL (1995: 247). Este autor se esfuerza por mostrar que esas historias no debían ser reproducidas entre los grupos aristocráticos y, por lo tanto, deben distinguirse de las elevadas historias que Bdelicleón le insta a pronunciar cuando esté en compañía de hombres nobles (v. 1185). Lo cierto es que –se trate del relato que se trate- la comedia instaura una dimensión jurídica permanente en que el "contar historias" deviene esencial. En la segunda parte de la comedia, Filocleón se convierte en un litigante más que, siendo acusado, hace uso de estas estrategias retóricas para defenderse.

formar parte de un retorno natural a los excesos sexuales y etílicos de la *phýsis* y un alejamiento de las cortes, constituyen para Aristófanes mecanismos convencionales privilegiados capaces de demostrar que, aun entre la juventud irreverente, se consagra la presencia permanente del derecho.

El propio Filocleón, que había demostrado su pasión enfermiza por actuar como juez, ha internalizado las enseñanzas de su hijo vinculadas con la nueva retórica: en una obra en la que el carácter convencional del derecho está presente de modo permanente y en la que, mediante una domesticación concreta, la justicia se filtra en todos los ámbitos, el viejo heliasta se ha convertido ahora en un joven litigante. El ingreso en escena de dos víctimas de sus arrebatos adolescentes mostrará hasta qué punto Filocleón se ha desplazado en su posición jurídica pero no ha abandonado el universo judicial.

6. Los episodios de Mirtia y el denunciante

Luego de la segunda parábasis, como adelantamos, el esclavo Jantias nos menciona que Filocleón, ebrio y habiendo insultado a los invitados de un banquete, andaba golpeando gente por la calle (a partir del v. 1299). Entre los personajes que aparecen para quejarse de las acciones de Filocleón encontramos una ciudadana que se hace presente para hacer públicas las culpas del agresor. Se trata de una panadera del ágora, quien va a expresarse con un vocabulario jurídico sorprendente en boca de un personaje femenino. Para comprender cómo funciona cómicamente, sobre el escenario, una comerciante que se pronuncia en términos de derecho ateniense, sería preciso partir de los conocimientos con que contamos acerca de la posibilidad de que las mujeres atenienses pudiesen invocar el derecho y realizar denuncias judiciales.[84]

Por lo pronto, cabe decir que el rol legal de la mujer en la sociedad ateniense está lejos de haber sido esclarecido.[85] Muchas veces, la utilización de testimonios de distinta índole ha conducido a los estudiosos a sostener posturas contrarias sobre

---

[84] Ya hemos hecho alusión, someramente, en el *status quaestionis* a los estudios sobre la mujer en el derecho ateniense. Recordemos aquí que los testimonios literarios deben ser tomados cuidadosamente, puesto que no puede perderse de vista que el drama, así como ocurre con toda manifestación artística, no siempre nos muestra una sociedad real: "The social documents do not show us actual women" (SHAW [1975: 255]).

[85] Baste sólo para ello recordar las dudas en el análisis de los testimonios –algunos generalmente malinterpretados, otros ignorados- que planteaba GOMME (1925), muchas de ellas todavía hoy en espera de ser despejadas.

este mismo problema.[86] Lo cierto es que, limitadas en general a una vida que mayormente transcurría en el interior de las casas (aunque bastante lejos de constituir una reclusión),[87] no se duda de que las mujeres atenienses en gran medida desarrollaban en el ἔνδον sus trabajos domésticos cotidianos.[88] Desde ya, esto no implicaba un aislamiento absoluto y en algunas ocasiones la mujer podía participar de modo activo –y de hecho lo hacía- en el espacio público: algunas ceremonias religiosas y ciertos rituales funerarios, por ejemplo, dan cuenta de ello.[89]

Si nos ubicamos frente al derecho –como una de las tantas aristas desde la que podemos encarar la cuestión, relegada durante mucho tiempo-[90] es posible esbozar una breve reflexión acerca del *locus iuris* que ocupaba la mujer en el marco ateniense, esencial para entender el episodio de la panadera en *Avispas*. Su *status* jurídico, en lo referido a sus relaciones con los restantes miembros de la comunidad, estaba signado por un principio general que regía casi todos sus actos: la incapacidad para actuar por su cuenta.[91] Como si se tratase de una menor

---

[86] POMEROY (1987).

[87] *Cf.* KITTO (1962: 302-326) y D. COHEN (1990: 155), entre otros, los cuales se oponen a quienes manifestaban –sobre todo en el siglo pasado- una postura rígida en la materia. Planteando el tema como una lucha teórica entre "reclusionistas" y "no reclusionistas", RICHTER (1971: 8) concluye –tal vez un tanto exageradamente- que "it is apparent that in real life the Athenian woman was as free and independent as in any period of Greek history".

[88] En este sentido, también es cierto que la gran mayoría de testimonios que tenemos en esta materia provienen de discursos de la oratoria, generalmente vinculados con las disputas hereditarias de las clases más pudientes: en estos casos, resulta lógica la voluntad de querer marcar la reclusión femenina con el objeto de convencer a los jueces de la importancia brindada al núcleo familiar y a los vínculos de parentesco.

[89] Las mujeres se encargaban de lavar el cuerpo y preparar al difunto para la ceremonia fúnebre, como indicaba ya el tradicional trabajo de HALEY (1890: 173) al referirse al papel femenino en la comedia aristofánica. Hablando específicamente de las mujeres, CARTLEDGE (1990: 36) afirma que "...their role in private family burial and civic sacrificial ritual was considered utterly indispensable". PADEL (1983: 5) señala, por su parte, la profunda relación que une a las mujeres con las experiencias de transición como la vida y la muerte en las sociedades regidas por los principios masculinos; en igual sentido, ver R. JUST (1989: 110-111). Aseveraciones como ésta u otras semejantes en materia del campo de actuación privada y pública de las γυναῖκες se desprenden naturalmente de las disposiciones que hallamos cuando procuramos analizar los detalles del ordenamiento jurídico que reproduce la ideología de cada comunidad en una serie de normas regulatorias; *cf.* por ejemplo la alusión al papel de las mujeres en las leyes sobre religión de Ioulis y Gambreion, citadas y comentadas en ARNAOUTOGLOU (1998: 142-143).

[90] GOULD (1980: 43).

[91] Para esta afirmación nos basamos esencialmente en los testimonios epigráficos y literarios que nos han llegado; se trata de fuentes teóricas acerca de este tratamiento de las mujeres como situadas legalmente en un plano de inferioridad de condiciones. Nada podemos afirmar con demasiada certeza, en cambio, del funcionamiento en la práctica y en situaciones concretas de la relación entre hombres y mujeres; sin embargo, es interesante la conclusión de SCHAPS (1982: 212-213) de que, en temas precisos como el de la guerra, tanto unos como otros resultan afectados por igual y participan –cada cual con sus actividades- de ella. Intenta así brindarnos

perpetua, estaba sometida constantemente en sus conductas a la autoridad de un tutor o κύριος que, como hombre, era capaz de representarla ante las instancias de la justicia.[92] Respecto de las mujeres casadas se trataba de su marido; las solteras, en cambio, estaban bajo la κυριεία de su padre, de algún hermano o de su abuelo paterno.[93]

En el ámbito judicial, los testimonios que nos brinda la literatura sobre su participación en las actividades de los tribunales resultan esenciales.[94] La regla fundamental en las cortes de Atenas parece haber sido la ausencia femenina, pero si bien queda claro que las mujeres no actuaban judicialmente ni como litigantes ni como testigos,[95] en algunas ocasiones –aparentemente extraordinarias- advertimos la presencia de algunas de ellas en los tribunales cumpliendo papeles de apoyo logístico o despertando conmiseración en los jueces.[96]

Debemos considerar que sólo determinadas circunstancias particulares podían llevar a flexibilizar la tradicional abstención de las mujeres de la esfera forense: tal era el caso de factores como la edad, la falta de ciudadanía o la pobreza. Las ancianas, extranjeras o mujeres de baja condición social[97] parecen haberse visto así menos coartadas en sus relaciones públicas que las esposas atenienses, más

---

una visión de las mujeres despojadas de los condicionamientos que los autores dramáticos o cómicos incorporan en la configuración de sus personajes femeninos.

92 JOHNSTONE (1999: 19) señala que la mujer, como los niños o los esclavos, debían ser representados por un varón que tomara a su cargo la defensa de sus intereses.

93 En caso de la muerte de su marido, o bien podía pasar a estar bajo la κυριεία de sus hijos –si tenía descendencia y si eran mayores; si eran menores de edad, bajo la autoridad del κύριος de éstos- o bien retornaba a la de su padre, si se hallaba éste aún con vida. La protección tutelar de las mujeres es una institución jurídica que puede también ser rastreada en otras civilizaciones mediterráneas: para el caso de Roma, consultar Y. THOMAS (1993: 197 *et seq.*). Incluso SEALEY (1986: 154) sostiene que la presencia de un κύριος constituye un elemento común en el derecho de las distintas ciudades griegas.

94 "The derivative nature of a woman's social and legal identity which stemmed from her familial relationships with men is clearly reflected, or rather manifested, by the manner in which public reference to her was usually made" (R. JUST [1989: 27]).

95 *Cf.* BONNER (1906).

96 Encontramos, por ejemplo, una referencia que muestra a las mujeres haciéndose presentes en apoyo del discurso de una de las partes en el juicio con el objeto de generar simpatía (D. 25.84): nuevamente el hecho de que la alusión se efectúa respecto de mujeres ancianas (μητέρας [...] γραῦς) que se encontraban presentes en el tribunal es altamente significativo; *cf.* GAGARIN (1998: 46-7).

97 Estos factores por supuesto podían imbricarse en la práctica, otorgando aún una mayor libertad de acción y potenciando en determinadas circunstancias la ausencia de normas positivas vinculantes en materia de reclusión: "When we look at other types of contact between women and the world outside the house, social status becomes an important factor (...) If we are to speak of old women's greater freedom of movement, we must be certain that we are comparing women of the same social class" (PRATT [2000: 53]).

compelidas quizás por costumbres familiares y presionadas por el respeto de las estructuras sociales impuestas.[98]

En síntesis, a la luz de las fuentes que hoy poseemos vemos que, frente al principio general de que las mujeres no podían ejercer justicia por sí mismas, hay que aclarar sin embargo que -aunque carecieran de capacidad para iniciar ellas una demanda- sí podían estar presentes e involucradas en persona dentro de ciertos procedimientos judiciales[99] o al menos nada parece haberlo impedido desde la obligatoriedad de un derecho positivo.[100] Pero esto no dejaba de resultar algo poco común; sólo así nos deja de llamar la atención el hecho de que de acuerdo con los discursos conservados de los oradores los litigantes rara vez hayan hecho alusión a las mujeres en sus alegatos.[101]

Teniendo esto en cuenta, la presencia de Mirtia en la escena de *Avispas* denota una subjetividad jurídica dramática que, como un recurso más del mundo invertido, contrasta con la realidad ática vivida por los espectadores. Dentro de este universo trastornado, en la presentación de la panadera se destacan las estructuras discursivas y estrategias lingüísticas que traducen su habilidad litigiosa (vv. 1388-91):

> ἴθι μοι, παράστηθ', ἀντιβολῶ, πρὸς τῶν θεῶν.
> ὁδὶ γὰρ ἀνήρ ἐστιν ὅς μ' ἀπώλεσεν

---

98 "Porque aunque la condición social de la mujer era única, la situación social real introducía diferencias sensibles. La ateniense de buena familia se quedaba en su casa, rodeada de criadas, y sólo salía para cumplir con sus deberes religiosos. Por el contrario, la mujer del pueblo se veía obligada por la necesidad a salir de su casa para ir al mercado..." (MOSSÉ [1990: 63-4]).

99 FOXHALL (1996: 140 *et seq.*).

100 "I would conclude from these passages that citizen women did not normally come to court to support their husbands, though some of them may have done so on occasion. As with female litigants, the normal absence of citizen women in this supporting role was a matter of traditional rules and practices, not statutory law: a proper Athenian woman would not appear in court even if no law prohibited her presence." (GAGARIN [1998: 47]).

101 SCHAPS (1977), haciendo referencia a las mujeres que aparecen en los discursos de la oratoria, sostiene que ellas no eran generalmente nombradas (salvo que fuesen indecentes, tuviesen alguna relación con su adversario o estuviesen muertas). No obstante, la separación de la mujer de los lugares convencionalmente consagrados a la justicia no implicaba que como tales éstas estuviesen ajenas a la ley o a sus efectos: la influencia del derecho en ellas era considerable, si las pensamos como una parte integrante sustancial dentro de la comunidad a la que indudablemente estaban ligadas. Tal es la conclusión a la que llega FOXHALL (1996: 152): "...law in classical Athens lived not only in the courts and in the agora and the places of men, but made its way through the quiet back streets and the fountain houses where women walked". Se desprende de la cita que, en la práctica y mentalidad atenienses, los tribunales y el mercado eran vistos como reductos masculinos por excelencia, signados por la exclusión física del elemento femenino.

τῇ δᾳδὶ παίων, κἀξέβαλεν ἐντευθενὶ
ἄρτους δέκ' ὀβολῶν κἀπιθήκην τέτταρας.[102]

En efecto, en el v. 1388 la súplica con la que inicia sus palabras dirigidas a Bdelicleón, que claramente nos introduce en la primera persona (ἀντιβολῶ, ubicado en medio de verso), lo hacen partícipe al joven de un pedido de ayuda: la segunda persona se afianza en este v. 1388 a partir de dos imperativos, una interjección fosilizada (ἴθι) tendiente a llamar la atención de su interlocutor y la forma παράστηθ'. Este último verbo atrae un dativo régimen (μοι) que reincorpora al 'yo' discursivo en el relato. El verso siguiente apunta al acusado mediante una presentación en tercera persona, acompañada por un claro deíctico que responde a la presencia en escena del presunto responsable: ὁδὶ γὰρ ἀνήρ. No podemos dejar pasar que la referencia ὁ ἀνήρ apunta esencialmente al género masculino del agresor. Una proposición subordinada relativa aclara luego, a través de dos construcciones verbales coordinadas, en qué consistió la actuación reprochable de Filocleón: ἀπώλεσεν τῇ δᾳδὶ παίων (v. 1389-90) y ἐξέβαλεν (v. 1390). Los dos verbos principales son acompañados por sendos objetos directos, que nos presentan aquello sobre lo que recae la acción dañosa: με y ἄρτους (vv. 1389 y 1391, respectivamente).

La agresión contra la propia mujer y el daño ocasionado en los panes –presentados con su precio- remiten a la doble cualidad de la conducta injusta: por un lado una lesión física –producida con una antorcha que desde su propia función de circunstancial de instrumento, τῇ δᾳδὶ, manifiesta su funcionalidad dramática y argumental como "arma"- y por otro la pérdida de sus bienes. Esta queja va construyendo al personaje a través de sus mismas palabras. Sólo recuperamos la historia a partir de los datos que progresivamente brinda su discurso: se trata de una mujer, dueña de unos panes candeales, que, por el contexto de su aparición, se encontraba en la calle por donde Filocleón se desplazaba cuando fue víctima de un acto dañoso capaz de originar, según el principio de la composición indemnizatoria, un resarcimiento por los perjuicios originados.[103]

---

[102] *"Vamos, ayudame, te lo suplico, por los dioses. Pues este hombre es el que me agredió golpeándome con la antorcha, y me arrojó de aquí los panes de diez óbolos y cuatro más."*

[103] Hay que tener en cuenta que no hay en el derecho griego antiguo, como tampoco lo habrá en la legislación romana (salvo el caso de ciertas interpretaciones de la Ley Aquilia), una regla general de responsabilidad por hechos dañosos (BUSTAMANTE ALSINA [1972: 27-32]).

Descriptas las conductas, la respuesta de Bdelicleón se dirige a su padre increpándolo y apuntando a un reproche de su "accionar": ὁρᾷς ἃ δέδρακας; πράγματ' αὖ δεῖ καὶ δίκας / ἔχειν διὰ τὸν σὸν οἶνον (vv. 1392-3).[104] La recurrencia a un léxico vinculado con el universo jurídico es evidente, y nos vuelve a sorprender en boca de quien en el comienzo de la obra rechazaba la burocracia de los foros: las construcciones πράγματ' ἔχειν y δίκας ἔχειν, reforzadas por un δεῖ de obligación, remiten semánticamente a la idea de recibir una sanción y afrontar acciones judiciales.[105] La respuesta de Filocleón es altamente significativa, porque descarta las protestas de su hijo y justifica el rechazo de la denuncia no ya en una elaborada técnica jurídica sino en los artilugios ocultos bajo discursos engañosos (vv. 1393-5):

> οὐδαμῶς γ', ἐπεὶ
> λόγοι διαλλάξουσιν αὐτὰ δεξιοί·
> ὥστ' οἶδ' ὁτιὴ ταύτῃ διαλλαχθήσομαι.[106]

Esta confianza puesta en la mención a las palabras como modo de solución del conflicto se reitera pocos versos más adelante, cuando Filocleón expresa -esta vez a su propia interlocutora- su deseo de ser escuchado y de elaborar un discurso agradable (vv. 1399-1400):

> ἄκουσον, ὦ γύναι· λόγον σοι βούλομαι
> λέξαι χαρίεντα.[107]

---

[104] "*¿Ves lo que hiciste? Es preciso que recibamos de nuevo castigos y juicios a causa de tu vino*". Fácil notar la exageración, si tenemos en cuenta que fue precisamente el propio Bdelicleón quien instó a su padre a consumir el vino que ahora califica como "tuyo".

[105] BAILLY (1894), s.v. πρᾶγμα, determina que la expresión πράγματ' ἔχειν apunta fundamentalmente a la idea de tener problemas y dificultades (*cf.* LIDDELL & SCOTT [1996: 1457]) como en la expresión ὅσα πράγματα ἔχεις (X. *Cyr.* 1,3,4; Pl. *Tht.* 174b, *inter alia*). El sentido de recibir una sanción puede leerse a partir de este concepto en otros pasajes, como sucede en X. *Oec.* 13,7 al sostener que los caballos jóvenes, cuando no son dóciles, *reciben un castigo*: οἱ πῶλοι ὅταν ἀπειθῶσι πράγματα ἔχουσιν.

[106] "*De ningún modo, puesto que discursos inteligentes arreglarán estas cosas: sé que me voy a arreglar con ella*". Resulta interesante relevar el verbo διαλλάσσω, que presenta una acepción de "reconciliarse, arreglarse con alguien" y que no reviste un valor técnico jurídico, a diferencia de lo que esperaríamos en las palabras del personaje de Filocleón. Sobre el uso particular en este pasaje del ὅτι en su valor de 'que' en lugar de 'porque', *cf.* DENNISTON (1954²: 287).

[107] "*Escuchá, mujer; quiero decirte un discurso agradable*". Se reitera aquí en las palabras de Filocleón el término λόγος, una vez más connotado positivamente, ahora a través del adjetivo χαριείς.

El uso del vocativo destaca aquí el género de su acusadora (γύναι) y, reforzado con el σοι, desambigua la segunda persona y el alcance de este λόγος, esgrimido como una verdadera estrategia de defensa o como un alegato algo distinto de las tradicionales pruebas procesales ante el ataque "judicial" de la denunciante. La organización discursiva de los versos pronunciados por la mujer merecen una atención especial: la afectada inicialmente se dirige a su imputado para aclarar que no existe posibilidad alguna de que la agresión quede impune, afianzando el régimen de atribución de autoría que se desprende del principio generalmente aceptado de que todo daño origina el deber de repararlo (vv. 1396-8):

οὔτοι μὰ τὼ θεὼ καταπροίξει Μυρτίας
τῆς Ἀγκυλίωνος θυγατέρος καὶ Σωστράτης
οὕτω διαφθείρας ἐμοῦ τὰ φορτία.[108]

El personaje femenino va adquiriendo un perfil propio a través de la consolidación de su ῥῆσις: tan sólo aquí se revela ante los espectadores del drama su nombre y su origen familiar, y desde la tercera persona se observa un desplazamiento hacia el propio sujeto enunciador, determinado indirectamente ya en el ἐμοῦ.[109] El uso de un verbo como καταπροίξομαι, que suele aparecer sólo en tiempos futuro o aoristo con un sentido de 'permanecer impune', merece un comentario especial; en general, su utilización con un genitivo de persona y modificado por un circunstancial de negación da una cierta idea de la imposibilidad certera de escapar del inevitable castigo de la justicia. La presencia adicional de un participio junto a este verbo –recurrente en testimonios aristofánicos-[110] tiende a aclarar los hechos por los cuales se sugiere que no habrá permisión alguna para sortear el accionar judicial. En este caso, el v. 1398 insiste en los cargos que fundamentan la demanda: διαφθείρας ἐμοῦ τὰ φορτία.

Nuevamente, profundizamos con ello el conocimiento sobre el personaje: los objetos que antes eran vistos como simples *panes* ahora son recategorizados como *mercancías*, a través de la utilización de este término propio del universo mercantil

---

[108] *"Por ambas diosas, no saldrás impune de Mirtia, la hija de Ancilión y Sostrata, habiendo echado a perder así mis mercaderías".*

[109] Este genitivo resulta de una importancia capital: situado en medio de verso, funciona en forma semántica como un elemento sintáctico ἀπὸ κοινοῦ del verbo διαφθείρω y de la construcción nominal τὰ φορτία.

[110] *Cf. V.* 1366, *Nu.* 1240, *Eq.* 435, *Th.* 566, *inter alia.*

que se advierte también en las palabras que las posaderas subterráneas pronunciarán en *Ranas* al quejarse de los daños causados por Heracles en su visita anterior al Hades (v. 573).[111] Las consecuencias de la aclaración son indudables y nos ubican frente a un asunto litigioso vinculado con los bienes: desde el relato mismo Mirtia es una comerciante que se ocupa de vender sus panes en la vía pública.[112] En su siguiente intervención, notamos el afianzamiento aún mayor de toda una terminología jurídica específica; mediante una serie de conceptos clave, se hacen explícitos el contenido y las modalidades de su demanda (vv. 1406-8):

> καὶ καταγελᾷς μου; προσκαλοῦμαί σ', ὅστις εἶ,
> πρὸς τοὺς ἀγορανόμους βλάβης τῶν φορτίων,
> κλητῆρ' ἔχουσα Χαιρεφῶντα τουτονί.[113]

La estructuración sintáctica de esta acusación responde claramente a la práctica judicial de la época y se presenta en el orden tradicionalmente consagrado por las solemnidades lingüísticas de las fórmulas de denuncia: aparece el verbo por el cual se cita a juicio (προσκαλοῦμαι), el sujeto compelido a comparecer (σε), los funcionarios competentes para tratar el asunto ante los cuales se desarrollarán las acciones (πρὸς τοὺς ἀγορανόμους) y el delito por el que se lo acusa (βλάβης τῶν φορτίων). Algunas cuestiones deben ser planteadas para comprender las implicancias de estas referencias. En primer lugar, cabe preguntarse quiénes eran los *agoranómoi*. Según el propio Aristóteles, se trataba de un grupo de funcionarios,[114] frecuentes en numerosas ciudades griegas, encargados de mantener el orden en la ἀγορά,[115] de velar por la calidad y el correcto peso de los bienes que

---

[111] Analizaremos este episodio, concretamente, en el Anexo II de la tesis, al explayarnos en torno de otros pasajes aristofánicos referidos a la subjetividad legal de las mujeres cómicas.

[112] Sobre la noción de venta desde un punto de vista jurídico en la Atenas clásica, ver el tradicional trabajo de PRINGSHEIM (1950); una revisión interesante de la bibliografía sobre el tema puede leerse en MILLETT (1990).

[113] "*¿Encima te burlás de mí? Te cito a juicio, quienquiera que seas, ante los* agoranómoi *(inspectores del mercado) por daño a mis mercaderías. Tengo a Querefonte como testigo de la citación*".

[114] Para el caso de Atenas eran cinco en la ciudad y cinco en el Pireo, elegidos anualmente por sorteo; *cf.* [Arist.] *Ath. Pol.* 51.2. Estos controladores de la ἀγορά son mencionados en otros pasajes aristofánicos, como *Ach.* 723-4, 824 y 968.

[115] *Cf.* Arist. *Pol.* 1299b17: εὐκοσμίας ... ἐν ἀγορᾷ. En otro pasaje posterior, al hablar de las magistraturas necesarias, el estagirita vuelve a dar privilegio en el marco del ágora a la vigilancia imprescindible de los contratos y del orden: πρῶτον μὲν οὖν ἐπιμέλεια τῶν ἀναγκαίων ἡ περὶ τὴν ἀγοράν, ἐφ᾽ ᾗ δεῖ τινὰ ἀρχὴν εἶναι τὴν ἐφορῶσαν περί τε τὰ συμβόλαια καὶ τὴν εὐκοσμίαν (*Pol.* 1321b12).

se compraban y de cobrar las tasas correspondientes; pero además de estas funciones, estos inspectores o ediles podían entender en los asuntos vinculados con pequeñas infracciones de las normas del mercado e imponer multas a quienes eran encontrados culpables.[116] Esta necesidad de aclarar el delito a la hora de examinar la competencia de los *agoranómoi* es sumamente importante, ya que si se trataba de una ofensa de mayor entidad sólo procedía el inicio de la acción ante los juzgados populares a cargo de los δικασταί.[117]

En cuanto al acto ilícito en sí que menciona la agraviada, corresponde aclarar que existía en el derecho ático una δίκη βλάβης, que era una acción privada por daños a la propiedad.[118] Aunque todavía la multiplicidad de situaciones cubiertas por esta acción lleva a discusiones respecto de su verdadera naturaleza,[119] lo cierto es que estamos en presencia de un término técnico que apunta a un proceso efectivamente existente en el contexto tribunalicio compartido por los espectadores. Y si queda alguna vacilación todavía en el carácter judicial del discurso del personaje, ésta es despejada en cuanto se hace mención a un testigo, al que se lo llama por su nombre y por un deíctico que nos indica su presencia ante el público: κλητῆρ' ἔχουσα Χαιρεφῶντα τουτονί. El concepto de κλητήρ, propio del derecho procesal ateniense, nos está señalando la figura de un testigo de la citación al juicio, como la raíz de la palabra lo indica.[120]

---

[116] GOMME (1957).

[117] CAILLEMER (1900).

[118] La sanción establecida por ley era claramente resarcitoria, y -más allá de posibles disposiciones particulares- la norma genérica consistía en el establecimiento de una multa del doble del monto del daño causado, si había sido realizado intencionalmente, o del valor simple si se lo había cometido sin intención (*cf.* D. 21.43).

[119] Algunos autores han considerado que en realidad esta δίκη βλάβης no es tanto una acción como un conjunto de procedimientos referidos a los distintos tipos de daño; otros prefieren indicar, siguiendo una lógica del derecho ateniense, que en esta noción genérica se traduce un concepto unificador de todas aquellas conductas que acarrean daño, como si se tratase de una serie de pautas indicadoras y de ningún modo de una enumeración taxativa de circunstancias. Sobre estas posturas, *cf.* S. C. TODD (1993: 279-282).

[120] Es clara en este término la presencia de una raíz *κλη-* que resulta ampliamente productiva en griego y que se vincula a la idea de 'llamar' (CHANTRAINE [1967²: 484-5], s.v. καλέω). Esta productividad puede observarse, por ejemplo, en el marco del vocabulario jurídico: habíamos visto el verbo προσκαλοῦμαι, "*llamar o citar para que comparezca*". En las etapas propias de un proceso judicial en la Atenas clásica, el acto inicial de una acción ordinaria, pública o privada, era precisamente una citación oral, conocida como πρόσκλησις (BISCARDI [1982: 264 *et seq.*]). Con respecto a Querefonte, se discute en la crítica si Mirtia lo trajo consigo o bien lo encontró en la calle; MACDOWELL (1971: 311-2) sugiere esta última opción, especialmente porque al entrar en escena ella sigue pidiendo su apoyo. Es dudoso el motivo por el que Aristófanes decidió incluir a este personaje –discípulo de Sócrates, frecuentemente descripto como carapálida y casi como un cadáver- en calidad de testigo. Algo debía ser gracioso en el hecho de que se lo vinculara con una actuación judicial. SOMMERSTEIN (1983: 240-1) menciona que en el fr. 539 Aristófanes lo

Todo este vocabulario en el que reconocemos alcances jurídicos nos hace reflexionar acerca del papel que cumple este pasaje y nos lleva a un replanteo del posicionamiento de la figura de Mirtia respecto del tradicional monopolio masculino del discurso forense; en efecto, no sólo Filocleón y Bdelicleón se contraponen mediante dos manejos diferentes del λόγος jurídico; la generalización del derecho -y por ende las consecuencias de su carácter convencional- se advierte también en las expresiones judiciales colocadas cómicamente por Aristófanes en boca de una mujer.

En definitiva, si la obra marca una oposición entre dos maneras de entender la lógica y practica del derecho (aquella de los dicastas, basada en la vieja democracia ateniense, por un lado, y la nueva de los litigantes-demagogos), es interesante que recordemos las palabras del viejo Filocleón, ya citadas, al referirse a la costumbre de que quienes se defendían en juicio llevaran a sus hijas (τὰς θηλείας) para que la presencia femenina motivara la compasión de los que juzgan (v. 569). Ese comportamiento, que la crítica ha señalado bien que parece contraponerse a las conductas aristocráticas de la élite,[121] permiten repensar el episodio de Mirtia. En efecto, las dos menciones a los comportamientos femeninos sugieren que, en la obra, la participación de las mujeres en el mundo judicial se corresponde con comportamientos atribuidos a clases sociales bajas, alejadas de las nuevas pretensiones de los grupos acomodados, pretensiones que precisamente el anciano no comprende.

A poco que veamos las intervenciones de Mirtia en un contexto mayor, distinguimos que no está aislado en el planteo general de la obra; por el contrario, el episodio es inmediatamente seguido por la aparición de otro personaje que, ya en palabras de Bdelicleón, también está dispuesto a enfrentarse judicialmente con su padre (vv. 1415-6):

> ὁδί τις ἕτερος, ὡς ἔοικεν, ἔρχεται
> καλούμενός σε· τόν γέ τοι κλητῆρ' ἔχει. [122]

---

identifica como un delator, lo que puede servir para pensar que Querefonte debió haber tenido algún rol político importante en la época.

[121] Esta idea ya la expuso SLATER (1997: 30, n. 8) y fue retomada por el propio autor en SLATER (2002: 271, n. 26).

[122] "*Acá viene este otro, según parece, para citarte a juicio; pues trae al testigo*".

Esas palabras refuerzan la participación escénica que hemos analizado.[123] Se trata esta vez de un hombre que, con idénticos parámetros que la panadera (el ἕτερος, *'otro'*, sirve para poner en relación este próximo intercambio dialógico con el anterior) procura iniciar una acción:[124] los semas vinculados con los verbos para citar en juicio (καλοῦμαι) y presentar testigos (κλητῆρ' ἔχω), que ya habíamos revelado en el caso de los vv. 1406 y 1408, justifican poner en relación ambas situaciones: la diferencia es el cargo de imputación, que ahora pasa a ser la violencia física. En efecto, en una presentación de la acusación casi paralela a la que reconocimos en la intervención de Mirtia, el nuevo querellante expresa (vv. 1417-8): προσκαλοῦμαί σ', ὦ γέρον, / ὕβρεως.[125] Intentando asumir su defensa (como hizo en el juicio doméstico), Bdelicleón pide en este punto que no lo acuse ante los tribunales y ofrece un arreglo extrajudicial para evitar llegar a un plano jurídico (μὴ μὴ καλέσῃς, πρὸς τῶν θεῶν. / ἐγὼ γὰρ ὑπὲρ αὐτοῦ δίκην δίδωμί σοι, vv. 1418-9). A diferencia de lo que sucedió con su intervención a favor del perro Labes, en cambio, aquí su alegato fracasa: el propio Filocleón lo interrumpe y opta por defenderse solo: ἐγὼ μὲν οὖν αὐτῷ διαλλαχθήσομαι (v. 1421).

De manera semejante a lo que ocurría en *Nubes* con los dos acreedores que enfrentaban a Estrepsíades, aquí el recién llegado, que se comporta como antagonista de Filocleón, es un hombre herido en la cabeza, que no puede mantenerse en pie,[126] y que, dando pena, se presenta como un individuo alejado de los litigios, que no desea quejarse ni buscar pleitos (v. 1426): δικῶν γὰρ οὐ δέομ' οὐδὲ πραγμάτων. Y si bien en un principio parece dispuesto a aceptar un acuerdo y evitar así la tramitación judicial, lo cierto es que -como bien nos enseña la comedia- el derecho es omnipresente. Así, ante el primer acto de violencia física que recibe –cuando Filocleón habla de una historia sibarita referida a una jarra que se rompe y

---

[123] Sobre la problemática en todo este pasaje de la obra (vv. 1388-1441) de la presencia de un cuarto actor, ver DOVER (1972: 123-124). De todos modos, las discusiones al respecto han quedado obsoletas gracias al trabajo de MACDOWELL (1994), quien ha demostrado que Aristófanes asume regularmente que cuenta con cuatro actores disponibles y nunca más de cuatro (con la única excepción de la versión no revisada de *Nubes*). MARSHALL (1997) se ocupa de revisar los dos casos problemáticos de *Acarnienses* que el propio MACDOWELL deja entrever (la escena con Anfíteo y el embajador, por un lado, y las hijas del comerciante de Mégara, por el otro). La única excepción al principio de los cuatro actores que plantea el Prof. Sommerstein está dada por las partes actuadas por menores: en efecto, considera que no es lógico pensar que los actores comunes hayan representado el papel de los niños.

[124] Desconocemos la edad de este personaje, aunque suponemos que debe ser menor que Filocleón, a quien precisamente se dirige con el vocativo γέρον en el v. 1417.

[125] "*Te cito a juicio, anciano, por violencia física*".

[126] MACDOWELL (1971: 315, n. 1414): "He is a man showing all the signs of having been beaten".

lo golpea-, convoca a testigos de la agresión (ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι, v. 1436) y afirma que, si sigue con los ultrajes, llamará al magistrado competente: ὕβριζ', ἕως ἂν τὴν δίκην ἄρχων καλῇ (v. 1441).[127] Parece que el viejo heliasta, que buscaba mediante sus historias convencer a su adversario de una solución pacífica, lejos del derecho,[128] está una vez más involucrado en asuntos de índole judicial. Las palabras de Bdelicleón, antes de sacarlo de escena una vez más, son significativas porque, insistiendo de nuevo en la dimensión espacial, recuperan de lleno la dimensión jurídica (vv. 1444-5):

> εἴσω φέρω σ'ἐντευθεν· εἰ δὲ μή, τάχα
> κλητῆρες ἐπιλείψουσι τοὺς καλουμένους.[129]

7. Recapitulación

Hemos visto en capítulos previos que, ya desde las primeras obras, la visión que Aristófanes tiene respecto del derecho ático se cruza necesariamente con una crítica al relativismo jurídico sostenido por las escuelas de la sofística. Enfrentada a la interpretación de que toda norma legal positiva resulta de un acuerdo de voluntades -y por lo tanto pierde su sacralidad de principio natural para devenir cambiable de acuerdo con los intereses políticos del legislador-, la comedia antigua se alza como un territorio de contienda en que se propone reflexionar sobre los peligros del νόμος injusto. Precisamente, el mecanismo del empleo del espacio deviene funcional en *Avispas* a los efectos de resaltar esta línea de pensamiento. En una actitud contrapuesta al tradicional desinterés[130] o a la incoherencia de la puesta en escena[131] generalmente atribuidos al autor, a la luz de lo examinado creemos que la explotación de lugares representados y evocados y todo el juego de re-

---

[127] En la última parte de la obra KONSTAN (1985: 43) reconoce la condición de agresor de Filocleón al relevar cuatro alusiones del delito de ὕβρις (vv. 1303, 1319, 1418, 1441). Nos ocuparemos en particular de esta noción jurídica, esencial en la comedia antigua, cuando trabajemos *Aves*, por tratarse allí –en nuestra lectura- de un aspecto medular de la trama.

[128] KONSTAN (1985: 44) sostiene que la obra se cierra con "his lawlessness constituting the final breach with the court system".

[129] "*Te llevo adentro fuera de acá; si no, pronto no quedarán testigos para los que sean convocados a juicio*". Incluso mientras es arrastrado fuera, Filocleón comienza a contar una nueva historia respecto de una acusación de Esopo por robar una fuente de libación e introduce la fábula del escarabajo (v. 1448) que, como veremos en el próximo capítulo, es esencial para comprender la trama de *Paz* en su relación con esta comedia.

[130] HAMMOU (2000).

[131] SAÏD (1997).

interpretación de los accesorios presentes y de la materialidad de los decorados, que logran crear diversos niveles de comprensión de los espacios, cumplen un rol trascendental a la hora de entender la lógica burlesca que construye la obra. Mediante la implementación humorística, en términos concretos, de un tribunal capaz de juzgar delitos de cocina ante los ojos de los espectadores, Aristófanes logra cargar las tintas, una vez más, sobre los problemas derivados de la convencionalidad de la justicia.

Con la superposición de emplazamientos físicos claramente identificados por la audiencia (escena-casa-tribunal), lograda en este caso por la manipulación objetual, se termina constituyendo un interesante recurso cómico que permite despertar en el público presente ciertas reflexiones vinculadas con la praxis judicial y la semiótica del derecho. Las maniobras con utensilios materiales en *Avispas* y la construcción (cómica) de un mini-tribunal íntimo sobre el escenario implican la desintegración del ritual forense y la confusión de los límites entre lo jurídico y lo doméstico y entre lo público y lo privado. Con ello, Aristófanes consigue potenciar desde la dimensión visual, propia de un espectáculo cívico como el teatro, sus pensamientos -verbalizados en otros pasajes-, respecto de la problemática del relativismo sofístico del derecho y la ley. Incluso las mujeres como Mirtia terminan haciéndose eco de una poética particular de la justicia que funda su comicidad en la domesticación del derecho.

No hay duda de que los múltiples niveles de contraposiciones que promueve la obra resultan complejos. Así, es preciso destacar que -frente a lo sostenido por la crítica- el antagonismo entre padre e hijo no responde a una antítesis entre pasión judicial y rechazo forense. En un comienzo, Filocleón estaba obsesionado por participar en los tribunales compuestos por jueces ancianos, mientras que Bdelicleón parecía sostener la postura de una juridicidad exacerbada y promovía los discursos argumentativos propios de la nueva sofística signada por otros espacios de convivialidad como los banquetes. Pero, al invertir las categorías generacionales, la propia trama genera un nuevo plano de grises a la hora de superponer estas instituciones cívicas: si Bdelicleón se opone a su padre desde la razón de lo legal, uno hubiera imaginado –como muchos interpretan- que Filocleón consolida al final un plano en el que se materializa –como contrapartida- un universo de placeres alejado del trasfondo jurídico.[132] Sin embargo, una vez más, el derecho se filtra en

[132] Eso es lo que podría pensarse si se tiene en cuenta exclusivamente el final de celebración con danzas con que la comedia terminaba deleitando al público; *cf.* BORTHWICK (1968) o MACCARY (1979).

las palabras del protagonista, quien –rejuvenecido- se orienta hacia las estrategias litigiosas de moda entre las nuevas generaciones. Filocleón sigue tan involucrado con el universo jurídico como al principio;[133] tal como sostiene el propio coro en la estrofa de la última parábasis de la comedia, es muy difícil que alguien se aparte de la verdadera naturaleza que siempre ha tenido (τὸ γὰρ ἀποστῆναι χαλεπὸν / φύσεως, ἣν ἔχοι τις, ἀεί, vv. 1457-8).

¿Quién es el héroe cómico? Ni Filocleón, que de juez pasa a convertirse en litigante pero nunca abandona el perfil jurídico, ni Bdelicleón, que de enemigo de los litigios también se transforma en un hábil orador. O quizás ambos. Lo cierto es que, en rigor de verdad, es el derecho el gran protagonista de la comedia, pues siempre permanece en el centro.[134] Y entonces *Avispas*, lejos de ser –como lo planteaban los esclavos en el v. 64- una "pequeña historia con moraleja" (λογίδιον γνώμην ἔχων), se convierte en una obra única que, mediante una verdadera poética de la justicia, pone al descubierto las distintas visiones e interpretaciones del sistema judicial que en las Atenas de la época tenían los pobres y los aristócratas, los ancianos y los jóvenes, los hombres y las mujeres, precisamente para revertirlas y cuestionarlas sobre un telón de fondo profundamente cómico.

---

[133] "Giudice pubblico, giudice privato, simposiasta importuno, attaccabrighe in strada o danzatore frenetico, l'eroe resta fedele ad un solo valore: l'affermazione di sé" (JEDRKIEWICZ [2006: 67]). Como explica MCGLEW (2004), a diferencia de lo que sucede con los integrantes del coro, Filocleón no ha sido persuadido, como el propio texto explícitamente muestra en el v. 278: καὶ μόνος οὐκ ἀνεπείθετ'.

[134] CUSSET (1999: 52) concluye que "la justice est bien au coeur de la comédie non seulement en ce qu'elle alimente le cours de l'intrigue, mais en ce qu'elle permet de mettre en évidence la fabrication même de la comédie".

VI

DEROGAR EL DERECHO
La poética cómica de la justicia en *Paz*

1. Introducción

La comedia *Paz* (representada por primera vez en las Grandes Dionisias del 421) coloca a los espectadores en un mundo ciertamente escindido en torno de una serie de oposiciones que el desarrollo de la intriga va consagrando. Puesta en escena pocos días antes de la firma del tratado de la paz de Nicias,[1] no habría llamado la atención que Aristófanes hubiera delineado su comedia a partir de la coyuntura política de la Atenas de su tiempo; una obra ligada al conflicto con Esparta no habría resultado novedoso para los atenienses, habituados a ver en el género un anclaje político evidente.[2] Sin embargo, y aquí la primera novedad, a medida que los espectadores comienzan a observar la acción dramática, se percibe que el libreto preparado para los actores es sorprendentemente escaso en alusiones directas a la Guerra del Peloponeso que los acucia. Al contrario, el comediógrafo nos ofrece aquí una obra que –lejos de la realidad del público- procura crear un mundo lejano en el que el protagonista se distancia físicamente del universo real para recuperar a la Paz -*Eiréne*, en este caso personificada y corporizada en una estatua- que se encontraba atrapada en una caverna. Una temática de profunda actualidad es encarada desde un lugar distinto del esperable.

---

[1] El propio Tucídides (5.20) afirma que dicho acuerdo fue suscripto "inmediatamente después de las Grandes Dionisias", aunque podemos imaginar, teniendo en cuenta la envergadura de su naturaleza tras años de conflicto, que su negociación había estado en marcha –y por lo tanto era conocida por los atenienses- ya desde al menos unos meses atrás.

[2] Esto es lo que, siguiendo su línea de pensamiento, concibe VICKERS (1997: 139-53) al pretender explicar toda la obra a partir de la relación de los personajes ficticios –esencialmente Trigeo- con las acciones llevadas adelante contemporáneamente por Alcibíades y, además, asimilando al dios Hermes con Pericles.

Esta oposición evidente entre la pacificación y el conflicto, sin embargo, no es la única estructura antitética que traduce la pieza. Sujeta a un vaivén permanente entre la situación del presente y un dudoso estatus futuro en el que la guerra se interrumpe, en *Paz* se ve además un juego dicotómico que recorre la trama desde el inicio mismo de los versos: el enfrentamiento entre un mundo humano real perfectible y un universo divino más próximo a la idealidad que a los patrones atenienses de institucionalización social.

Nuestro propósito en estas páginas consiste en mostrar, a la luz de un examen de las escasas alusiones jurídicas que pueden identificarse en la obra, hasta qué punto la pieza consigue recurrir -a partir de la puesta en escena de un desplazamiento físico- a una suerte de traslado en la imposición del imaginario legal, elaborando una estrategia hasta el momento inédita de apropiación humorística del material literario que proporciona el derecho: Trigeo no puede llevar consigo las leyes atenienses en esa movilidad espacial a la que su viaje al Olimpo lo obliga, lo que implica por lo tanto la necesidad de un deslizamiento también de las tácticas de convencimiento del héroe cómico dentro del mundo divino, ajeno al orden humano.

En efecto, mostraremos cómo, al hacer que su protagonista 'derogue' el derecho y manipule su ausencia mediante la creación de un plano naturalmente contrapuesto a la tradicional litigiosidad ateniense, el autor explota las consecuencias de la falta de regulaciones e indirectamente atribuye a ese modo de vida litigioso habitual, situado ahora en un *afuera* respecto de la ficción consagrada sobre el escenario, la suma de los males del mundo y una interesante analogía con los orígenes de la guerra.[3]

2. Trigeo, entre el derecho y la utopía

El designio del héroe –rescatar a *Eiréne* que fue oportunamente capturada y retenida en una caverna por *Pólemos* (personificación de la Guerra)- es ambicioso, si tenemos en cuenta la descripción que se les presenta a los espectadores (desde el

[3] En este sentido, intentaremos mostrar que –contrariamente a la falta de conflicto y de tensión dramática frecuentemente atribuidas a la obra por la crítica (nos referimos, por ejemplo, a las apreciaciones de MURRAY [1933: 62], WHITMAN [1964: 104], RUSSO [1994: 134-5], GELZER [1970: 1454]; HENDERSON [1975: 62])- desde el punto de vista del juego poético con el derecho encontramos una interesante estrategia poética. Ya el propio HUBBARD (1991: 142) señala la importancia de las ideas revolucionarias de Trigeo, siguiendo la línea de LANDFESTER (1977: 161-2) y CASSIO (1985: 35).

v. 93), pero comienza a consumarse rápidamente, en una clara parodia al viaje de Belerofonte en su Pegaso.[4] Montado en un escarabajo gigante Trigeo arriba al Olimpo ya hacia el final del prólogo de la obra (v. 176-7) y de ese modo pone en contacto el mundo de los mortales con el ámbito de los dioses. Este desplazamiento físico encuentra un correlato interesante en el plano de las referencias jurídicas, dado que el acceso a una dimensión mítica implica un abandono de las reglas tradicionalmente vigentes en la realidad extra-escénica de Atenas.

La lectura de los primeros versos revelan, de antemano, las dificultades que podría tener el público para comprender la lógica del argumento. Según sostiene uno de los esclavos en los vv. 45-49, las primeras alusiones al escarabajo que utilizará Trigeo para consumar su traslado aéreo podrían sugerir –en palabras de un espectador jonio- que el insecto representa al propio Cleón, dado que ambos comen las mismas inmundicias: 'δοκέω μέν ἐς Κλέωνα τοῦτ' αἰνίσσεται, / ὡς κεῖνος ἐν 'Αΐδεω σπατίλην ἐσθίει'.[5] Al fin y al cabo, semejante idea no resulta inapropiada, si tenemos en cuenta que los espectadores del drama se encontraban ya acostumbrados a establecer una relación directa e inmediata entre la comedia aristofánica y la política de los demagogos.[6] Sin embargo, dicha asimilación es negada por el ingreso del escarabajo en escena, justo antes del v. 81,[7] y la posible interpretación previa del público queda defraudada:[8] a partir de ese momento, parece claro que la comedia se va construyendo sobre la base de una permanente

---

[4] *Cf.* v. 76, en el que se compara al escarabajo con el caballo alado, en una clara parodia del fr. 306 del *Belerofonte* de Eurípides.

[5] "'*Me parece que alude con esto a Cleón, porque aquél se come la mierda en el Hades*'". Hemos optado por seguir el texto del v. 48 que toman SOMMERSTEIN (1990², *ad loc.*), OLSON (1998, *ad loc.*) y N. G. WILSON (2008, *ad loc.*) siguiendo la eliminación del artículo τὴν (delante de σπατίλην) propuesta por ELMSLEY. Los textos conservados han transmitido en la línea la forma ἀναιδέως, que reproduce HENDERSON (1998a, *ad loc.*). N. G. WILSON (2007: 100) sostiene que, en ambos casos, el verso sigue siendo métricamente inaceptable.

[6] El juego con las expectativas de los espectadores en términos de la identidad del escarabajo también tiene un segundo nivel de referencias: en efecto, SOMMERSTEIN (1990²: 136, n. 1) cita el testimonio reconstruido de *IG* ii² 2318.115 y 2325.60 para mostrar que Κάνθαρος era el nombre de un poeta cómico contemporáneo de Aristófanes, quien parece haber ganado el primer premio en el festival de las Grandes Dionisias del 422, doce meses antes de la producción de *Paz*.

[7] En realidad, ya en el v. 7 era posible imaginar que se trataba de un verdadero escarabajo, pero en todo el episodio son frecuentes las alusiones a las cualidades antropomórficas del animal: aparte de dientes (τοὺς γομφίους, v. 34) posee dos pies (τοῖν ποδοῖν, v.7), dos manos (τὼ χεῖρε, v. 35), el don del habla (...φησιν..., v. 12) y un orgullo tal que hace que sólo se digne a comer si le preparan y sirven bien los platos (v. 25-26).

[8] RECKFORD (1987: 10-11) interpreta que esta defraudación critica toda posibilidad de lectura simbólica de la comedia; contrariamente HUBBARD (1991: 141) considera que el pasaje –esencial para reconstruir las modalidades de la crítica literaria en la antigüedad- muestra hasta qué punto el público teatral estaba en condiciones de entender el drama desde un punto de vista alegórico.

pretensión de antítesis y de un apartamiento progresivo del contexto político-institucional de Atenas. En esa dirección, precisamente, *Paz* construye una realidad cómica en la que las normas jurídicas se muestran ausentes, y quizás en esto se halle parte de su riqueza.[9]

Cuando en los vv. 54-5 el sirviente aclara que su amo Trigeo –un campesino aparentemente típico-[10] sufre de una locura particular (ὁ δεσπότης μου μαίνεται καινὸν τρόπον, v. 54)[11] distinta de aquella que aqueja a los espectadores de la obra (οὐχ ὅνπερ ὑμεῖς, ἀλλ' ἕτερον καινὸν πάνυ, v. 55),[12] se insiste dos veces en el carácter *novedoso* de la enfermedad.[13] En efecto, en un claro quiebre de la ilusión dramática, la cercanía entre actores y público se contrapone al establecimiento de una distancia concreta e insalvable que opone la manía inaudita del protagonista –nueva- a la pasión dicástica de los atenienses, cuya puesta en escena ya habían observado los espectadores en la representación de *Avispas* del año anterior.[14]

Precisamente, debe destacarse una serie de puntos de semejanza entre ambas obras. En primer lugar, existen similitudes estructurales y temáticas interesantes en ambos prólogos, como bien señaló HARVEY (1971: 362-4). Por lo demás, no solamente advertimos que la historia del escarabajo –que Trigeo describe en su plan (vv. 129-34) y que se constituye en una referencia fundamental para la trama- fue objeto ya de alusión al final de *Avispas* (vv. 1448-9).[15] Con algunas pequeñas pero interesantes diferencias, también el pasaje que describe a

---

[9] Tradicionalmente, se ha interpretado que *Paz* es una de las obras menos logradas del comediógrafo. Sin embargo, para el propósito de nuestra investigación ha resultado extremadamente interesante en lo que se refiere a los mecanismos cómicos de construcción del discurso (o, mejor dicho, la falta de discurso) jurídico.

[10] Como hemos visto, el origen campesino es una característica de muchos protagonistas aristofánicos, como ocurre con Diceópolis, Estrepsíades o Crémilo. CARRIÈRE (1979) explicaba este hecho por los orígenes rurales de la comedia como género.

[11] "*Mi amo sufre de un tipo de locura nuevo*".

[12] "*No la que sufren ustedes, sino otra, muy nueva*".

[13] En el v. 65, también se dice que la empresa de Trigeo constituye un παράδειγμα τῶν μανιῶν.

[14] En su comentario al verso, OLSON (1998: 78-79, s.v.) sostiene que la referencia a esta locura no está relacionada de modo directo con la pasión dicástica de *Avispas*, porque en aquella obra la dolencia de Filocleón era definida como νόσος (*V.* 71) en vez de como μανία. Como veremos, la vinculación de ambas comedias es tan estrecha (y no sólo en términos de cercanía cronológica sino, de alguna manera, en la continuidad temática) que resulta difícil no concebir en esta alusión un juego expreso con el precedente de la obra anterior. *Cf.* RUSSO (1994 [1962]: 133). Por lo demás, en *V.* 744 se afirma que Filocleón ἐπεμαίνετο. La manía o enfermedad del héroe cómico es un motivo habitual; Pisetero en *Aves* también se describe como presa de ella (μαινόμενος, *Av.* 426). *Cf.* CAMEROTTO (2006-7: 270).

[15] Desarrollaremos este punto en breve, especialmente haciendo hincapié en el origen esópico de la fábula.

Cleón en los vv. 751-9 de *Paz* reproduce casi textualmente unos versos de la parábasis de *Avispas* (vv. 1029-37).[16]

Sin embargo, la proximidad de ambas comedias encuentra como contrapartida una diferenciación fundamental. Si en *Avispas* la totalidad de la trama gira en torno de una poética que hace del derecho un punto central del planteo cómico (mediante una suerte de 'hiperbolización' del universo judicial y de una suerte de generalización y domesticación de la justicia ateniense, capaz de penetrar desde la *pólis* en los espacios del mundo privado), *Paz* se estructura sobre un esquema contrario, que llega a rechazar incluso a la ciudad como lugar institucional privilegiado.

En efecto, Trigeo se coloca voluntariamente lejos del derecho vigente en la *pólis*, a tal punto que su discurso constituye una apelación permanente al panhelenismo (vv. 59, 93, 105-8, 292-8, 302, 406-13, 435-6, 866, 995-6, 1320-8), que –por su propia naturaleza- requiere apartarse de un sistema jurídico específico para abrir las puertas a una noción amplia de justicia que excede lo meramente legal. Retomando la idea de novedad –que destacamos en los vv. 55-6-, el protagonista reconoce ahora que su plan, a favor de todos los griegos, resulta *original* y atrevido (vv. 93-4):

ὑπὲρ᾽ Ελλήνων πάντων πέτομαι
τόλμημα νέον παλαμησάμενος.[17]

Al exponer el propósito original del viaje (que ya el propio sirviente identifica también como una muestra de su falta de cordura), nuevamente se hace referencia a la totalidad de los griegos y, de modo sutil, podemos distinguir cómo se filtran los inevitables resquicios de un derecho ático que –y esto es lo que queremos demostrar- Trigeo, en tanto uñ típico ateniense,[18] conoce y aplica pero del que pronto se esforzará por liberarse discursivamente para conseguir sus fines. En los vv. 105-6, explica que piensa pedirle a Zeus que rinda cuentas respecto de lo que quiere hacer con ellos:

---

[16] Dejaremos aquí de lado, por no ser sustancial para nuestra tesis, la polémica construida en torno a esta "intratextualidad" aristofánica. Baste señalar que los autores se han explayado acerca de la pobreza imaginativa del comediógrafo (como sucedió con WHITMAN [1964: 104] o SOLOMOS [1974: 141-2]), o bien han supuesto una interpolación (postura a la que se refiere –para refutarla- HUBBARD [1991: 148, n. 24]).

[17] "*Vuelo por todos los griegos, habiendo planeado un atrevimiento novedoso*".

[18] WHITMAN (1964: 105-6).

ἐρησόμενος ἐκεῖνον· Ἑλλήνων πέρι
ἁπαξαπάντων ὅ τι ποεῖν βουλεύεται.[19]

El verbo βουλεύεται, aplicado a Zeus, introduce un panorama en que, a diferencia del mundo ateniense, las medidas no son tomadas por los políticos sino impuestas por los dioses. Es significativo que, precisamente, el verbo βουλεύομαι aplicado a Zeus muestra desde el léxico que se deja sin efecto –en el seno del Olimpo- a la Βουλή ateniense como organismo de imposición de políticas. No hay una voluntad divina por generar un sistema de normas en derecho. Ya advertiremos más adelante hasta qué punto este Consejo recobra un valor particular con relación al sistema que intentará restituirse con la llegada a Atenas de Teoría; baste señalar aquí, sin embargo, que ya en el orden de *crescendo* en que el segundo esclavo identifica a los asistentes al teatro, en una apelación directa al público, los representantes de la Βουλή aparecen asombrosamente en anteúltimo lugar después de los menores, los pequeños hombres, los hombres y justo antes de los orgullosos superhombres, por cierto un lugar relegado (vv. 50-53):[20]

ἐγὼ δὲ τὸν λόγον γε τοῖσι παιδίοις
καὶ τοῖσιν ἀνδρίοισι καὶ τοῖς ἀνδράσι
καὶ τοῖς ὑπερτάτοισιν ἀνδράσιν φράσω
καὶ τοῖς ὑπερηνορέουσιν ἔτι τούτοις μάλα.[21]

A medida que avance la acción dramática, precisamente, se consolidará un régimen en el que los humanos parecen hallarse desprovistos de una efectiva toma de decisiones, como si el acuerdo de Nicias, alcanzado en la realidad extra-dramática por arreglo de las partes en conflicto, no tuviese cabida en un mundo

[19] "*Para preguntarle qué quiere hacer acerca de todos los griegos, de todos absolutamente*".

[20] Estos individuos estaban sentados, en opinión de REVERMANN (2006: 172, n. 130), frente al público.

[21] "*Y yo les voy a contar el argumento a los chicos, a los hombrezuelos y a los varones, a los varones de alta posición e incluso a los superhombres esos*". Al menos esto es lo que interpreta SOMMERSTEIN (1990²: 138, n. 52-3), cuando dice que la mención de los ὑπέρτατοι ἄνδρες está seguramente refiriéndose a los "magistrates and others who had portions if the theatre reserved for them, such as the *bouleutikon* (*Birds* 794) where the members of the Council sat".

literario en el que la única manera cómica de acabar con la guerra sea la combinación entre una innovadora empresa utópica y la voluntad divina.[22]

Entre las pocas referencias concretas al derecho ateniense que, en este inicio de la comedia, pronuncia el personaje antes de su vuelo al Olimpo, se distingue la de los vv. 107-8, cuando el sirviente le pregunta qué hará si Zeus no responde a su petición (ἐὰν δὲ μή σοι καταγορεύῃ;):

γράψομαι
Μήδοισιν αὐτὸν προδιδόναι τὴν Ἑλλάδα.[23]

De manera sucinta, Trigeo alega allí que, en caso de no recibir respuesta ante sus reclamos, la misión de su periplo será la de iniciarle una acción pública (γραφή)[24] a Zeus por traicionar a los griegos a favor de los persas. Se trata, como hemos tenido ocasión de analizar, de un término técnico que, precisamente, apunta a la consumación de un juicio concreto y no a una mera alusión figurada.[25] La acusación de "medismo" y la referencia al delito de traición resultan significativas porque responden a una actitud frecuente en los héroes aristofánicos, que invocan el derecho para conseguir la consumación de sus proyectos personales.

Sin embargo, en este contexto Trigeo parece distanciarse de sus pares doblemente: no solamente querrá convencer acerca de su rechazo al triunfo individual -procurando actuar siempre, explícitamente, en nombre de todos los griegos-, sino que dejará de lado todo lo referido al mundo judicial para gozar del mundo natural que, desde el Olimpo, podrá generarse con el rescate de Paz. No obstante, lo cierto es que dichas impresiones que pueden derivarse del razonamiento de Trigeo resultan inexactas, por cuanto el protagonista consigue hacer del rechazo del derecho ático una táctica exitosa capaz de permitirle obtener sus fines personales.

---

[22] También podría pensarse, en este punto, que la Paz de Nicias condicionó negativamente la proyectada representación de la pieza y que Aristófanes por lo tanto se vio forzado –a último momento- a cambiar la trama o adaptarla a las nuevas circunstancias, en las que el contenido de una comedia fundada en la necesidad de poner límites a la guerra y en liberar a *Eiréne* ya no tenían la misma trascendencia para los espectadores del drama.

[23] "*Le voy a iniciar una acción pública* (graphé) *por traicionar a Grecia ante los medos*".

[24] Como vimos en reiteradas oportunidades, es significativo para toda lectura jurídica el relevamiento del verbo γράφομαι, habitual en la comediografía aristofánica (*cf. V.* 881, 894, por ejemplo). En este pasaje, precisamente, presenta una construcción sintáctica que resulta común en griego, mediante la presencia de un acusativo de persona acompañado de un infinitivo de imputación. *Cf. Nu.* 1481-2, *V.* 907.

[25] SOMMERSTEIN (1990²: 139, n. 107).

En efecto, en un principio se vislumbra bien que la amenaza que pronuncia en contra de Zeus pierde rápidamente vigencia y queda desarticulada, a medida que avanzan los versos, por una evasión de las normas y regulaciones, lo que transforma el viaje en el trayecto hacia un plano utópico. El plano mítico se vislumbra en la alusión a Esopo (v. 129), de quien el protagonista alega haber sacado la idea de usar un escarabajo para el ascenso;[26] pero lejos de ser una fábula moralista, la comedia tiene sus particularidades y ni siquiera se aproxima a la realidad trágica. El propio texto deja esto aclarado: es evidente que emplear un Pegaso, como en el mito de Belerofonte, habría resultado quizás una actitud mucho más trágica (*cf.* v. 136: τραγικώτερος), pero obviamente menos típico de la comedia.[27]

Las consecuencias cómicas de la toma de posición y del reemplazo de la criatura mitológica por un insecto, como es lógico, terminan siendo antitéticas. En efecto, si en el sustrato mítico de la tragedia sabemos que Belerofonte no consiguió su objetivo –pues el relato narra que se cayó del caballo antes de llegar a cumplir su empresa-, Trigeo en cambio logrará rápidamente –con la ayuda extra-dramática de la μηχανή-[28] trasladarse hasta su destino. El éxito del protagonista, que como bien interpreta HUBBARD (1991: 140) equivale –como una suerte del *alter ego* de la propia comedia -[29] al triunfo de la obra, es manifiesto.

En el transcurso del ascenso, Trigeo vislumbra la ciudad desde lo alto y manifiesta un último contacto con la Atenas de los espectadores antes de la llegada a la puerta de Zeus. En el punto más alto del vuelo se queja de que el escarabajo defeca sobre el Pireo (v. 164-5) e inmediatamente se imagina que, en caso de caerse, Quíos habría de pagar un resarcimiento monetario por su muerte (vv. 169-72):

---

[26] En efecto, hay una remisión a la fábula 3 de Esopo, que se refiere a un escarabajo y un águila. La historia afirma que, luego de que un águila actuara mal con un escarabajo (quizás matando a sus crías o a una liebre que había pedido protección), el insecto persiguió al ave hasta romper sus huevos; el águila, huyendo y pidiendo ayuda a los dioses, logró que Zeus le permitiera colocar los huevos en la falda. El escarabajo, volando alrededor de Zeus o arrojándole su estiércol, hizo que el dios se levantara e hiciera caer todos los huevos. Como se ve, la fábula culmina con el triunfo del insecto (y la consecuente derrota del águila), que logra ascender al cielo hasta Zeus. En este sentido es significativo como intertexto en *Paz*. La narración es también mencionada por Aristófanes, aunque de modo diferente, en *V.* 1448 y *Lys.* 695.

[27] A partir de la referencia en *Ach.* 426-7, SOMMERSTEIN (1990²: 141, n. 146-8) señala que Eurípides debió haber mostrado un Belerofonte sucio y lastimado luego de su caída.

[28] Hay, precisamente, una alusión directa a este recurso escenográfico del teatro en el v. 174, cuando se alude directamente al operador del aparato que permitía la elevación. Sobre el tema, puede consultarse NEWIGER (1989).

[29] En este sentido, es conveniente hacer referencia al significado de su *nomen parlante*, Τρυγαῖος, que por un lado apunta a un viñador pero por otro resulta apropiado para la designación de quien representa a la comedia, especialmente teniendo en cuenta que una de las palabras que designaban al género en el teatro aristofánico era τρυγῳδία. *Cf.* L. STRAUSS (1966: 139).

ὡς ἦν τι πεσὼν
ἐνθένδε πάθω, τοὐμοῦ θανάτου
πέντε τάλαντθ' ἡ πόλις ἡ Χίων
διὰ τὸν σὸν πρωκτὸν ὀφλήσει.[30]

La alusión a una ley local que establecía que, si un ciudadano era muerto en el territorio de alguna de las πόλεις pertenecientes al imperio ateniense, dicha ciudad debía abonar la suma de cinco talentos,[31] es significativa por cuanto muestra que Trigeo todavía sigue pensando en términos jurídicos. En este caso, los críticos explican la referencia a Quíos suponiendo algún proceso reciente que los espectadores estuvieran en condiciones de recordar.[32]

Esta es la última alusión a la realidad litigiosa de los atenienses antes del arribo a la morada de los dioses; su desaparición textual se justifica si tenemos en cuenta que esas referencias jurídicas aisladas se vinculan con Atenas y su mención e invocación carecen de sentido en el marco del mundo divino al que arriba Trigeo y donde son inaplicables.

3. Cerca del Olimpo, lejos del derecho: detalles de una estrategia retórica

Ya desde el propio inicio del diálogo con Hermes –el único dios al que encuentra en el Olimpo (todo el resto –se dice- se fue por odio a los griegos, v. 204)-, el propio Trigeo resulta capaz de adaptarse a las nuevas circunstancias con destreza: entre las características que escoge para darse a conocer, se encuentra la de ser un hábil viñador, y se preocupa por revelar rápidamente que no es ni un delator ni un amante de los procesos, como el dios podría pensar tratándose de un ateniense (vv. 190-1):

---

[30] "*Porque si, al caerme de acá, sufro algo, la ciudad de Quíos va a tener que pagar una multa de cinco talentos por mi muerte, a causa de tu culo*".

[31] *Cf. IG* I^3 19.7-13.

[32] SOMMERSTEIN (1990^2: 142, n. 170-2) infiere que debía haberse tratado de un caso que involucraba a Quíos y que seguramente era recordado porque se brindó una interpretación indebidamente elástica al contenido de la norma jurídica; *cf.* MACDOWELL (1963: 127-8); MEIGGS (1949) indica que, seguramente, la referencia aludía a algún acontecimiento reciente. Si esto es así, se trataría claramente de un interesante ejemplo del recurso cómico de 'hiperbolización' del derecho, en el que Aristófanes pasa a burlarse de un empleo extremadamente laxo de las disposiciones vigentes.

Τρυγαῖος Ἀθμονεύς, ἀμπελουργὸς δεξιός,
οὐ συκοφάντης οὐδ' ἐραστὴς πραγμάτων.[33]

En la presentación, resulta llamativo que el adjetivo δεξιός, habitualmente empleado por Aristófanes para calificar la destreza de tipo intelectual (incluida la propia), se aplique a un sustantivo que denota la actividad campesina y no la habilidad retórica, para rechazar con una doble negación dos expresiones que apuntan a la actividad forense.[34]

La política, en el nuevo contexto que nos presenta la obra, es desarticulada en boca de Trigeo. Pronto asistimos a una explicación del futuro drástico que deparan los diez años previos de relaciones interestatales en el mundo griego a partir de una metáfora gastronómica, que da idea de la desconexión con las explicaciones históricas que debían ser frecuentes entre los pensadores atenienses de la época. Lejos de responder a problemas jurídicos, se cuenta que el personaje de *Pólemos* se dispone a preparar con el mortero una salsa sazonada o μυττωτός (*cf.* v. 247) en la que cada ciudad griega es representada por un ingrediente típico particular: puerros de Prasia, ajo de Mégara, queso siciliano, miel ática. Advertimos que ya no se trata de una lógica institucional que se halla en las bases de las motivaciones de los enfrentamientos bélicos, sino de una justificación culinaria muy apropiada en un espacio como el de los dioses, caracterizado de antemano por la abundancia de alimentos.[35] Siguiendo la misma metáfora, pero con un sentido contrapuesto por tratarse de un contexto positivo, el propio Trigeo le pedirá a la Paz que mezcle a todos los griegos en el buen jugo de la amistad (vv. 996-9):

μεῖξον δ' ἡμᾶς τοὺς Ἕλληνας
πάλιν ἐξ ἀρχῆς
φιλίας χυλῷ, καὶ καὶ συγγνώμῃ

---

33 "*Soy Trigeo de Atmono, un hábil viñador, no un sicofanta ni un amante de los asuntos jurídicos*".

34 Los συκοφάνται –como ya hemos visto- son "standard Aristophanic villains" (Olson [1998: 206]); *cf.* 653, *Ach.* 818-29, 910-28, *Av.* 1410-69, *Pl.* 850-957. Del tema también se ocupa Christ (1998). En cuanto al ἐραστὴς πραγμάτων, parece claro que se trata de un sintagma que presente "overtones of specifically legal entanglements", como dice Olson [1998; 206]) mencionando comparativamente los pasajes de *Ach.* 939, *Eq.* 265, *Nu.* 471, *V.* 1426.

35 Recordemos que, cuando Trigeo llega al Olimpo y espera encontrar a Zeus, descubre que han dejado solamente a Hermes para que vigile –como tratándose de un sereno- los utensilios de cocina: una ollita, tablillas y jarritas (χυτρίδια καὶ σανίδια καμφορείδια, v. 202). Además, el obsequio que el protagonista le ofrece a Hermes para aplacar su enojo es, precisamente, carne (vv. 378-9).

τινὶ πρᾳοτέρῳ κέρασον τὸν νοῦν.[36]

En efecto, el progresivo abandono del exceso forense que se produce en la obra encuentra correlatos efectivos en la recuperación de la libertad sexual[37] y en un brusco refinamiento de la comida.[38]

Los planteos fundados en el derecho, habituales en Atenas, ahora en el Olimpo resultan improcedentes; asistimos en el ámbito de los dioses a una suerte de des-institucionalización de los asuntos de la πόλις. Así, una vez que *Pólemos* es informado sucesivamente acerca de las muertes de Cleón (vv. 269-70) y de Brasidas (vv. 281-4) en la batalla de Anfípolis, volverá a ser Trigeo quien refuerce la idea del alejamiento del sistema jurídico al ofrecer una descripción sucinta del plan que lo ha conducido hasta allí (vv. 292-5):

νῦν ἐστιν ὑμῖν, ὦνδρες Ἕλληνες, καλὸν
ἀπαλλαγεῖσι πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
ἐξελκύσαι τὴν πᾶσιν Εἰρήνην φίλην,
πρὶν ἕτερον αὖ δοίδυκα κωλῦσαί τινα.[39]

La propuesta de liberar a la Paz implica, en las reflexiones que deja entrever el personaje en estos versos, un nuevo desplazamiento: se trata de apartarse precisamente de los procesos y de las batallas, como afirma el v. 293.[40] Parece evidente que, en términos concretos, si la guerra se posiciona en el espacio del universo del derecho (πραγμάτων τε καὶ μαχῶν), la paz necesariamente se concibe

---

[36] "*Mezclanos a nosotros, los griegos, de nuevo, desde el principio, con el jugo de la amistad y echá en nuestra mente una indulgencia más apacible*".

[37] HENDERSON (1975: 63) describe una paulatina progresión de un universo sumido en lo escatológico hacia los placeres de una sexualidad natural.

[38] Es preciso destacar que la comparación con el plano de la comida es permanente y se produce a lo largo de toda la obra; ya WHITMAN (1964: 110) afirmó que, en una suerte de composición anular, la comedia se abre con una torta de escarabajo y se cierra con una torta nupcial. RECKFORD (1979: 193) pone en relación el plano alimenticio y la dimensión política: "...one may be grateful to emerge from the monstrously perverted world of dung-eating, dogs, and demagogues –in Cleon's world- into a realm of good food and drink, good sights and sounds and smells, peace and country matters and sex and sport and holiday, all rightly and joyfully confused".

[39] "*Ahora es bello para ustedes, varones griegos, liberarse de los asuntos jurídicos y de las batallas y retirar a la Paz, querida para todos, antes de que alguna otra mano de mortero lo impida*".

[40] El verso retoma textualmente el pasaje de *Ach.* 269-70, en el cual Diceópolis alegaba estar liberado de los asuntos públicos y de las batallas luego de haber firmado una paz individual y de retornar a su demo; *cf.* fr. 402.3.

como contrapuesta a los asuntos forenses y próxima a un mundo fértil desprovisto de cultura, en el cual se destacan las comidas, el sexo y los placeres de la tranquilidad rural;[41] se trata del retorno a una verdadera edad mítica.[42]

En la parábasis, el propio coro volverá sobre estos mismos puntos y comentará en la estrofa –mediante una interesante reiteración léxica- los efectos beneficiosos del retorno de la Paz (vv. 346-60):

εἰ γὰρ ἐκγένοιτ᾽ ἰδεῖν ταύτην μέ ποτε τὴν ἡμέραν.
πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην
πράγματα τε καὶ στιβάδας
ἃς ἔλαχε Φορμίων.
κοὐκέτ᾽ ἄν μ᾽ εὕροις δικαστὴν δριμὺν οὐδὲ δύσκολον
οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου σκληρὸν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ,
ἀλλ᾽ ἁπαλὸν ἄν μ᾽ ἴδοις
καὶ πολὺ νεώτερον ἀ–
παλλαγέντα πραγμάτων.
καὶ γὰρ ἱκανὸν χρόνον ἀ–
πολλύμεθα καὶ κατατε–
τρίμμεθα πλανώμενοι
εἰς Λύκειον κἀκ Λυκείου ξὺν δορὶ ξὺν ἀσπίδι.
ἀλλ᾽ ὅ τι μάλιστα χαρι–
ούμεθα ποιοῦντες, ἄγε
φράζε· σὲ γὰρ αὐτοκράτορ᾽
εἵλετ᾽ ἀγαθή τις ἡμῖν τύχη.[43]

---

[41] Al analizar la construcción de la paz en *Lisístrata*, DILLON (1987) compara los distintos procedimientos y técnicas cómicas y concluye que *Acarnienses* y *Paz* presentan un concepto ligado al mundo natural y no estrictamente vinculado con una noción referida al mundo humano. La obra muestra, en particular, que cuando se recobre la Paz, se vivirá en una suerte de *locus amoenus* (*cf.* vv. 571-81).

[42] "...l'impresa del protagonista consiste nel ritorno ad una situazione 'anteriore' che nega la realtà effettiva descritta all'inizio della commedia (stato di guerra, presenza di demagoghi e sicofanti) e che si presenta come una situazione di concordia e di felicità, talvolta con tratti che la avvicinano alla mitica età dell'oro" (CASSIO [1985: 29]).

[43] "*¡Si me concedieran, pues, el ver ese día al fin alguna vez! Pues soporté muchos asuntos jurídicos y camas de paja, que le tocaron a Formión. Y ya no me encontrarías como un juez duro y difícil, ni ciertamente rígido en cuanto a mis modos, como era antes, sino que me verías tierno y mucho más juvenil al liberarme de los asuntos jurídicos. Pues por largo tiempo nos hemos destruido y nos hemos desgastado de desviarnos al Liceo y desde el Liceo, con lanza y con escudo. ¿Pero haciendo qué agradaremos más? Vamos, decinos. Pues una buena fortuna te eligió como comandante supremo*".

En el nuevo orden de cosas instaurado, el derecho queda, una vez más, dejado de lado. La cita muestra cómo, luego de haber sufrido mucho los asuntos judiciales y las camas del servicio militar (πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην / πράγματά τε καὶ στιβάδας –frase que reúne aquí también los campos semánticos de la justicia y el combate-), ahora el coro se muestra liberado de los casos forenses: ἀπαλλαγέντα πραγμάτων. La expresión incorpora de modo explícito una clara referencia al v. 293, generando de esta forma una confirmación clara de las palabras mencionadas por Trigeo y avalando su aparente rechazo del marco legal. Asimismo, la estrofa menciona que, en el régimen que se establece, ya no encontrarán en el coro a ningún juez duro y difícil (κοὐκέτ' ἄν μ' εὕροις δικαστὴν δριμὺν οὐδὲ δύσκολον, vv. 348-9).[44] Allí, de nuevo, la reiteración de los adverbios y coordinantes negativos autoriza la exclusión de todo aquello que caracteriza e identifica los valores de la sociedad ateniense;[45] desde el punto de vista de la construcción literaria, el coro de campesinos que presenta *Paz* –viejos jueces rejuvenecidos y ya poco severos- se construye en las antípodas del grupo de ancianos δικασταί que lo constituía en *Avispas*.[46]

La contraposición de tiempos (que se juega también en términos de antítesis espaciales: Atenas y el Olimpo) también representa un recurso relevante en este punto, por cuanto –en palabras de Hermes- queda expuesta al poner de manifiesto el futuro de destrucción y ruina que implicarán para Trigeo sus actos de desmesura. Ante la pregunta respecto del momento en que será destruido (εἰς τίν' ἡμέραν; v. 366), el interlocutor confirma la peor de las respuestas (εἰς αὐτίκα μάλ', v. 367).[47]

---

[44] La expresión, oscura, parece hacer referencia al hecho de que se va a tratar de un juez que no estará fácilmente dispuesto a sentenciar; *cf. Eq*, 808, *V.* 145-6, 227b-8, A. *Ag*. 1501, Pl. *Tht.* 275d. Ya hemos dado cuenta de la intención habitual de los *dikastaí* de condenar velozmente a los acusados y no dejarlos libres; al respecto, pueden leerse los pasajes de 639-43, *Ach.* 375-6, *V.* 106, 999-1002, *cf. Eq*. 1358-64.

[45] De todos modos, resulta interesante relevar el adjetivo αὐτοκράτωρ en el v. 359, que hace referencia a la elección de Trigeo como "supreme commander" (hemos seguido en castellano esta expresión de SOMMERSTEIN [1990²: 38]). Si bien podría pensarse que esto implica incorporar un vocabulario típicamente político en un contexto en el que –dijimos- se procura recurrir a un rechazo de dicho léxico, lo cierto es que la designación del protagonista como "plenipotenciario" aparece hecha por la suerte (τύχη) en el pasado, antes del viaje al Olimpo: de allí el aoristo εἵλετο.

[46] HUBBARD (1991: 151), quien por lo demás considera interesante que Carinades –mencionado como juez en V. 232- es señalado como coreuta en *Pax* 1155. Acerca de las características del coro en este comedia, ver también MCGLEW (2001).

[47] Ante la primera amenaza, el protagonista alega que solamente morirá "si le toca el turno" (ἢν λάχω). Tanto SOMMERSTEIN (1990²: 150) cuanto OLSON (1998: 146) encuentran dificultades para entender la referencia, y explican la expresión a la luz de lo que presenta una tradición de escolios (Σ^{v}) referida al hecho de que, cuando los atenienses condenaban a muerte a más de una persona, no eran ejecutadas el mismo día sino que se sorteaba el turno en que se impondría la

Habituado al pasado de su vida institucional ateniense, el protagonista no duda en promover una confusión cómica entre los abundantes tiempos perfectos anticipatorios del pasaje (ἀπόλωλας, v. 364, 366; ἐξόλωλας, v. 366, ἐπιτέτριψαι, v. 369) y sus posibles sentidos como pasados resultativos: si está ya destruido, ¿cómo no advirtió haber recibido semejante bien? (vv. 369-70).

Queda claro que en el presente del Olimpo no hay lugar para el derecho de los mortales. De allí que cuando Trigeo amenace con su voluntad de rescatar a la Paz, Hermes le recuerde que por decisión de Zeus ello no es posible (vv. 371-2):

> ἆρ' οἶσθα θάνατον ὅτι προεῖφ' ὁ Ζεὺς ὃς ἂν
> ταύτην ἀνορύττων εὑρεθῇ; [48]

La proclamación de la muerte como pena, a partir de un verbo cuya utilización era frecuente en anuncios públicos,[49] instaura un universo en el que Zeus se alza como poder máximo; y sin embargo el pasaje no implica un vocabulario de índole legal. En efecto, cuando Trigeo pregunta entonces si hay necesidad (ἀνάγκη) de que él muera, deja planteada una duda con relación al contenido jurídico obligatorio de dicha disposición.

A pesar de ello, cuando Hermes recurre a la invocación del rayo de Zeus para que castigue al insolente Trigeo, la respuesta desesperada del condenado traduce, en su inmediatez y espontaneidad, un léxico propio de las súplicas de una defensa

---

pena. Al tratarse de un ciudadano ateniense, no resultaría descabellado imaginar esa posibilidad; sin embargo, creemos que –en nuestra línea de análisis- resulta menos complicado interpretarlo en sentido no técnico: en efecto, OLSON (1998: 146) deja la posibilidad de que los términos del escolio hayan sido "simple invention", en cuyo caso las palabras de Trigeo podrían ser simplemente interpretadas como "if that is my portion" (οὐκοῦν, ἣν λάχω, v. 364); por lo demás, recordemos a favor de nuestra *lectio facilior*, que el mismo verso ya fue utilizado unos versos antes sin sentido político (ἔλαχε, v. 348). Siguiendo a DOBREE, N. G, WILSON (2008, *ad loc.*) adopta la enmienda οὔκ, ἣν μὴ λάχω. El verso 365, que incorpora OLSON (1998, *ad loc.*) pero que SOMMERSTEIN (1990[2]) rechaza alegando que es innecesaria y confusa, permite pensar que el sorteo de turnos –que hará el propio Hermes- no apunta a un contexto judicial: Ἑρμῆς γὰρ ὢν κλῆρον ποήσεις, διὸ ὅτι. Cabe señalar que en sus *addenda* posteriores (publicados con la edición de *Riqueza;* SOMMERSTEIN [2001: 275]), el autor acepta la inclusión del verso siempre y cuando se lea κλῆρον ("a lottery"), aunque propone interpretarlo en clave forense: se trataría de un intento desesperado por salvarse recurriendo a la práctica habitual del dios de hacer el sorteo de ejecuciones, tratándose de un único 'candidato' y jugando con la posibilidad de que -habiendo muchas chances de que se seleccionen los otros vacíos- no salga elegido al azar su nombre.

[48] "*¿No sabés que Zeus proclamó la muerte a aquel que fuera encontrado desenterrándola?*". Resuena en estas palabras una posible parodia de *Antígona*: en efecto, mientras que en la tragedia de Sófocles se aclara que la orden cuestionada no fue tomada por ninguna divinidad sino por un hombre (S. *Ant.* 450 *et seq.*), aquí es el propio Zeus el que fija un castigo.

[49] *Cf. Lys.* 31.31, Pl. *R.* 551b, Pl. *Lg.* 698c.

tribunalicia: μή πρὸς τῶν θεῶν / ἡμῶν κατείπῃς, ἀντιβολῶ σε, δέσποτα (vv. 376-7).[50] La presencia de un pedido directo a la segunda persona, sumada a un vocativo de respeto –seguramente risible en el contexto, teniendo en cuenta que se trata de Hermes-[51] y a la invocación de los dioses, contextualiza la forma del aoristo del verbo καταγορεύω, que presenta matices jurídicos.[52] La apelación, no obstante, se disipa inmediatamente después, cuando el ámbito institucional del pedido formal al dios se ve invadido por el léxico referido a la naturaleza. La relación directa entre estos planos, que ataca el fundamento de la recurrencia al derecho, se ve en el juego de sintagmas que, ocupando el mismo esquema métrico, se convierten en paralelos: la alusión a la carne, πρὸς τῶν κρεῶν (v. 378), remitirá a la previa evocación de los dioses, πρὸς τῶν θεῶν (v. 376), y por lo tanto vulgariza y neutraliza la súplica.

Luego de insistir con el pedido, Trigeo descubre ante Hermes el complot que se está organizando desde hace tiempo contra los dioses, mostrando cómo el Sol y la Luna están planeando entregar la Hélade a los bárbaros (vv. 406-8):

> ἡ γὰρ Σελήνη χὠ πανοῦργος Ἥλιος
> ὑμῖν ἐπιβουλεύοντε πολὺν ἤδη χρόνον
> τοῖς βαρβάροισι προδίδοτον τὴν Ἑλλάδα.[53]

Aunque en los términos empleados existan resonancias de parodia de acusación de conspiración política, como señala OLSON (1998: 156), advertimos que no se usa en el pasaje vocabulario jurídico concreto. De hecho, aunque se hable puntualmente de traición (προδίδοτον), lo cierto es que el verbo ἐπιβουλεύω -usado

---

[50] *"No, por los dioses, no nos denuncies, te lo pido, señor"*.

[51] Hasta ese momento, Hermes no había recibido un tratamiento tan respetuoso por parte de Trigeo, aunque luego se repetirán estas fórmulas de lisonja: *cf.* vv. 385, 389, 399, 648, 711. La misma fórmula ya había sido empleada con anterioridad por Teleclides (fr. 35). Tratándose de un dios que se presentó a sí mismo a cargo de un oficio servil y teniendo en cuenta la familiaridad del trato que vincula a los dos personajes, resulta burlesca –en este punto del diálogo- la actitud sumisa del protagonista. Sobre las estrategias de convencimiento de Trigeo y su valor retórico, ver BAGNASCO (1993).

[52] *Cf. V.* 283, *Th.* 340, *Ec.* 495. Cabría aquí comparar con la forma καταγορεύῃ del v. 107; respecto de la posibilidad de entender una variedad semántica en ambos versos –en aquel caso no técnico, mientras que en el v. 377 con alcances jurídicos- puede consultarse OLSON (1998: 89) y sus referencias a pasajes en los que la distinción de sentidos no tiene lugar (*Nu.* 155, 170, *V.* 54).

[53] *"Pues la Luna y el maldito Sol, habiendo complotado en contra de ustedes ya por mucho tiempo, traicionan a la Hélade a favor de los bárbaros"*.

en los vv. 404 y 407- tiene el significado de maquinar o armar asechanzas, sin implicar alcances precisos en el lenguaje propio de los tribunales.[54]

Entre la primera acusación de traición en boca de Trigeo (vv. 107-8) y esta segunda referencia, es interesante advertir que no sólo asistimos a un desplazamiento entre un contexto claramente judicial y uno alejado de tecnicismos jurídicos, sino además a un traslado desde la figura de Zeus hacia otras divinidades como la Luna y el Sol, o, en términos semejantes, desde la cultura religiosa de los griegos a la cosmovisión sagrada de los bárbaros; se percibe, pues, una desarticulación absoluta del universo cultural helénico en pos de una construcción ajena en la cual el Panteón tradicional es desplazado por nuevas autoridades divinas.

Trigeo termina planteando, para convencer a su interlocutor, que ello puede evitarse y que -una vez que se libere a la Paz y se descarten los intereses de los conspiradores-, volverán las festividades institucionalizadas de los atenienses, según confirma el propio protagonista poco después (vv. 418-23):

> καὶ σοὶ τὰ μεγάλ' ἡμεῖς Παναθήναι' ἄξομεν
> πάσας τε τὰς ἄλλας τελετὰς τὰς τῶν θεῶν,
> μυστήρι'' Ερμῇ Διιπόλει" Αδώνια,
> ἄλλαι τέ σοι πόλεις πεπαυμέναι κακῶν
> ἀλεξικάκῳ θύσουσιν' Ερμῇ πανταχοῦ.
> χἄτερ' ἔτι πόλλ' ἕξεις ἀγαθά... [55]

La futura reinstalación de las celebraciones a los dioses olímpicos, entendida como una expresión político-cultural de los atenienses, es contrapuesta a la pura naturaleza. En el v. 505, no obstante, el propio Hermes es el encargado de volver sobre la distinción entre la vida ática y el universo de los inmortales: en efecto, en clara antítesis con la situación de los dioses, se dirige a los habitantes de Atenas para decirles que ellos –en verdad- no hacen más que juzgar: οὐδὲν γὰρ ἄλλο δρᾶτε πλὴν δικάζετε.[56] Evidentemente, subyace en esta crítica la habitual imagen de la

---

[54] *Eq.* 894, *Th.* 82, 335, *Pl.* 570.

[55] "*Y nosotros celebraremos para vos las Grandes Panateneas y todas las otras fiestas para los dioses, los Misterios, las Dipoleias y las Adonias para Hermes; y las otras ciudades, habiendo cesado en sus males, te harán sacrificios a vos como Hermes Guardador de Mal en todas partes, y también vas a tener muchos otros bienes*".

[56] Olson (1998: 180) interpreta la forma δικάζετε como "sitting as jurors" (ej. *V.* 89, 110), dejando aclarado que se trata de un juego lingüístico (*parà prosdokían*) por φωνεῖτε.

pasión ateniense por el ejercicio judicial y la excesiva litigiosidad,[57] que precisamente –y a diferencia de *Avispas*- es manejada en *Paz* de otras formas: Aristófanes alude a ella, pero se desarticula su estrategia.

En ese plano reservado a las divinidades, Teoría -uno de los dos personajes mudos que aparecen sobre el escenario como obsequios divinos-[58] es presentada por el propio Hermes como una mujer a la que no corresponde injuriar, dado que no le gustan los discursitos judiciales del estilo de Eurípides (vv. 533-4):

οὐ γὰρ ἥδεται
αὕτη ποητῇ ῥηματίων δικανικῶν.[59]

Una vez más –siguiendo la estrategia ya descripta a la hora de mencionar al Pegaso-, lo cómico-utópico se encuentra en una clara oposición con respecto a lo trágico, especialmente si tenemos en cuenta que este último entabla en la cita vista un vínculo directo con la litigiosidad. El diminutivo ῥηματίων, que reproduce simultáneamente el lenguaje de Eurípides[60] y la terminología forense,[61] debe comprenderse –en el marco de la trama- como peyorativo.[62]

El mundo utópico que plantea la comedia implica deshacerse de toda investidura institucional para gozar de los beneficios elementales que proporcionan los frutos de la tierra: en una suerte de arenga revolucionaria, Trigeo decide convocar a todos los griegos desprovistos de lanzas, sin escudos, sin flechas y sin espadas –nuevamente lo positivo se fundamenta desde la falta y la carencia-, solamente armados con sus instrumentos de labranza (vv. 551-5):

---

[57] *Cf. Eq.* 1317, *Nu.* 207-8, *V. passim*, *Av.* 40-41; *cf.* 348-9, 532-4.

[58] Se trata de dos roles femeninos, Teoría y Opora. En función de su nombre, la primera puede representar o bien un espectáculo público con espectadores (religioso, dramático, jurídico) o bien una delegación enviada para representar a una determinada πόλις en algún festival panhelénico; la segunda hace referencia a la temporada de cosecha de frutas (*cf.* SOMMERSTEIN [1990²: 157].

[59] "*Pues ella no disfruta de un poeta de discursitos judiciales*".

[60] *Ach*, 444, 447, *cf. Eq.* 214-16.

[61] *Eq.* 216, *Nu.* 943, *V.* 668.

[62] Se sobreentiende que con esto Aristófanes estaría suponiendo que el autor trágico fomentó la litigiosidad ateniense mediante su frecuente apelación al agón judicial (OLSON [1998: 186]). Llamativamente, debemos decir que este mismo trabajo literario es el que el propio comediógrafo lleva adelante en otras comedias, como se describe en esta tesis.

ἀκούετε λεῳ̣· τοὺς γεωργοὺς ἀπιέναι
τὰ γεωργικὰ σκεύη λαβόντας εἰς ἀγρὸν
ὡς τάχιστ' ἄνευ δορατίου καὶ ξίφους κἀκοντίου,
ὡς ἅπαντ' ἤδη 'στί μεστὰ τἀνθάδ' εἰρήνης σαπρᾶς.
ἀλλὰ πᾶς χώρει πρὸς ἔργον εἰς ἀγρὸν παιωνίσας.[63]

Resulta claro, a partir de nuestro análisis, que -desde un estudio de las escasas menciones al derecho- la dimensión jurídica en la obra parece quedar eliminada del presente olímpico y solamente reservada a un pasado ateniense. Esto es, en términos precisos, lo que se distingue en el extenso discurso de Hermes sobre las causas de la guerra del Peloponeso (vv. 603-48).[64]

4. Hermes y las causas jurídicas de la guerra

En la larga ῥῆσις del dios–que OLSON (1998: 196) califica de ficcional-[65] se describe cómo los orígenes del conflicto se remontan, retrospectivamente, a problemáticas vinculadas con las actuaciones judiciales.[66] Precisamente, la consagración de una dimensión legal solamente puede tener sentido pleno en un pasaje que supone –en sentido inverso al que nos consagra la obra- desplazarse del presente/futuro para "volver hacia atrás" a un período histórico muy distinto de la edad mítica.

El comienzo del relato de Hermes ubica el comienzo de la guerra en el episodio del escultor Fidias, sobre cuya maldición se expresa el v. 605: πρῶτα μὲν γὰρ †ταὐτῆς ἦρξε† Φειδίας πράξας κακῶς. La mala actuación del artista[67] es

---

[63] "*¡Escuchen, pueblo! Que los campesinos se vayan al campo, llevando todos los utensilios agrícolas, lo más rápido posible, sin lanza ni espada ni jabalina, porque ya todo este lugar está lleno de una paz marchita. Pero que todos marchen al trabajo habiendo hecho un peán al campo*".

[64] CASSIO (1985: 87-95), quien sostiene –como antes en CASSIO (1982: 23-25)- que este discurso es esencial, puesto que con sus características reemplaza en la obra la función didáctica de la estructura epirremática.

[65] Se trata, en su opinion, de una "lurid comic fantasy very loosely based on facts"; es claro el nexo compositivo con el *racconto* –bastante distinto- referido al mismo tema en *Ach.* 526-34.

[66] La importancia de este pasaje es esencial, especialmente por cuanto brinda uno de los casos más interesantes de discursos retrospectivos en la comedia aristófanica: "A straightforward example of an external retrospective narrative is to be found in *Peace*, after the goddess has been pulled from the ground and the cities have begun to fraternise with each other (605-705) This is in fact one of the longest retrospective passages in Aristophanes" (A. M. BOWIE [2007: 305]).

[67] Según OLSON (1998: 196), la expresión estaría indicando que "he got into trouble".

interpretada en términos judiciales: en efecto, los testimonios antiguos nos indican que Fidias fue sometido a los tribunales y condenado por impiedad, acusado por acciones de corrupción respecto del oro y el marfil utilizados para la famosa escultura crisoelefantina de Atenea en el Partenón.[68]

Quizás envuelto en el escándalo, y para evitar una suerte semejante, el dios afirma que Pericles –temiendo correr igual suerte- estaba temeroso por el carácter y el modo de morder de los atenienses (vv. 606-8):

> εἶτα Περικλέης φοβηθεὶς μὴ μετάσχοι τῆς τύχης,
> τὰς φύσεις ὑμῶν δεδοικὼς καὶ τὸν αὐτοδὰξ τρόπον,
> πρὶν παθεῖν τι δεινὸν αὐτός, ἐξέφλεξε τὴν πόλιν...[69]

El carácter jurídico de la referencia es indudable.[70] En un pasaje en el que se recuerda la sanción contra Fidias, es llamativa en el pasaje citado la referencia a la acción de *morder*, que se asocia a las conductas de los jueces atenienses, especialmente si tenemos en cuenta lo que nos transmiten las comedias aristofánicas.[71]

El relato de Hermes continúa, en un orden histórico lógico facilitado por los conectores temporales que organizan el discurso (πρῶτα, εἶτα): se explica que Pericles lanzó un decreto contra Mégara que incendió con su chispa la ciudad, provocando con ello que los griegos huyeran por el humo. Al golpearse las jarras entre sí –sostiene, en una metáfora que apunta a los atenienses y a los espartanos y sus aliados-, se produjo la desaparición de Paz (vv. 609-14):[72]

---

[68] Philoch. *FGrH* 238 F 121 ap. $\Sigma^{RV\Gamma}$, D.S. 12.39, Plu. *Per.* 31. Sobre el tema, MANSFELD (1980) y MACDOWELL (1995: 187-8), para quien la historia era verídica y debía ser conocida por los espectadores del drama; *contra*, SOMMERSTEIN (1990²: 160, n. 605), que opina que el relato debía ser inventado –especialmente se funda en los vv. 615-8 en los que tanto Trigeo como el corifeo alegan no haber escuchado jamás la versión. En todo caso, lo que a nuestro planteo interesa es que dicha explicación –verídica o no- presente un tinte claramente judicial.

[69] *"Y luego Pericles, teniendo miedo de participar de la misma suerte, temeroso de la naturaleza de ustedes y del carácter propenso a las mordidas, antes de sufrir algo en su propia persona, incendió la ciudad..."*.

[70] "Perikles, Hermes means, was afraid that he himself might be accused of being an accomplice in those offences, and that if he were prosecuted he might be convicted by a vindicative jury ('he knew your character and fear that biting way you have'), and so he provoked the war in order to divert the Athenian's attention" (MACDOWELL [1995: 187]).

[71] *Ach.* 346, *V.* 778, 942-3, *cf.* TAILLARDAT 1962: 153-5, §296). Poco después, en el v. 620, aparece el verbo σαίρω, "bare one's teath", según OLSON [1998: 199]. *Cf. V.* 901, Hes. *Sc.* 268, Alex. fr. 103.6, adesp. com. fr. 542. Sobre el tema, ver además TAILLARDAT (1962: 209, §377).

[72] Este decreto, en efecto, logró sacar a los habitantes de Mégara del ágora de Atenas y de los puertos del imperio, como ya hemos logrado describir en nuestro análisis de *Acarnienses*. Según

ἐμβαλὼν σπινθῆρα μικρὸν Μεγαρικοῦ ψηφίσματος,
κἀξεφύσησεν τοσοῦτον πόλεμον ὥστε τῷ καπνῷ
πάντας Ἕλληνας δακρῦσαι, τούς τ' ἐκεῖ τούς τ' ἐνθάδε.
ὡς δ' ἅπαξ τὸ πρῶτον ἄκουσ' ἐψόφησεν ἄμπελος
καὶ πίθος πληγεὶς ὑπ' ὀργῆς ἀντελάκτισεν πίθῳ,
οὐκέτ' ἦν οὐδεὶς ὁ παύσων, ἥδε δ' ἠφανίζετο.[73]

Cuando se describe luego cómo las trirremes destruyeron las higueras (v. 626), la dimensión jurídica se reitera sutilmente en el giro ἐν δίκῃ (vv. 628, 630), en los que se advierte los inconvenientes del mundo civilizado y el castigo merecido por el surgimiento de la guerra.

En este mundo bélico, Hermes cuenta que los campesinos que tuvieron que refugiarse en la ciudad comenzaron a escuchar a los oradores (τοὺς λέγοντας, v. 635).[74] Pero estos, aprovechándose de la situación, lanzaban acusaciones de traición: αἰτίας ἂν προστιθέντες ὡς φρονεῖ τὰ Βρασίδου (v. 640), en una parodia a las denuncias públicas que solían realizar Cleón y sus seguidores en 423/2.[75]

Echada la Paz, los oradores contradecían a los más ricos y se lanzaban contra ellos, destrozándolos como si fuesen perros (εἶτ' ἂν ὑμεῖς τοῦτον ὥσπερ κυνίδι' ἐσπαράττετε, v. 641). Rescatemos aquí el valor de la forma verbal ἐσπαράττετε, que también posee alcances judiciales.[76] Inclusive la alusión a los perros, ὥσπερ κυνίδια, tiene resonancias legales: en efecto, si lo comparamos con los vv. 481-3, advertiremos que es habitual la imagen de los jueces atenienses como perros

---

Thuc. 1.64.4, 139.1 (*cf. Ach.* 533-4), debía estar vigor ya desde el verano del 432, tal como sugiere OLSON (1998: 197). Acerca de las discusiones sobre el decreto, DE STE. CROIX (1972: 225-289), MACDONALD (1983). Sobre el uso de νόμος y ψήφισμα para referirse indistintamente al decreto, *cf.* HANSEN (1978a).

[73] "*...al arrojar una pequeña chispa del decreto de Mégara, originó una guerra tal que todos los griegos lloraron con el humo, tanto los de acá como los de allá. Y en cuanto por primera vez un vino empezó a romperse y la jarra golpeada le pegó a otra jarra por cólera, ya no había nadie que lo detuviese y ella (la Paz) desapareció*".

[74] Para OLSON (1998: 202), este participio activo sustantivado tiene un claro sentido político, dado que se refiere a los "regular speakers of the Assembly".

[75] SOMMERSTEIN (1990²: 163, n. 640).

[76] En Pl. *R.* 539b, el término se aplica a los jóvenes que aprenden a actuar en justicia, mientras que también se presenta en relación con un litigante en *Ach.* 688, donde se trata de un contexto (ya analizado) claramente jurídico.

desesperados por saltar contra sus presas cuando los demagogos se lo piden.[77] La ciudad, en ese estado, pasó a comer cualquier injuria que le arrojaran (vv. 642-3):

ἡ πόλις γὰρ ὠχριῶσα κἀν φόβῳ καθημένη,
ἅττα διαβάλοι τις αὐτῇ, ταῦτ' ἂν ἥδιστ' ἤσθιεν.[78]

El verbo ἐσθίω, que hace referencia a la acción de devorarse a las víctimas, también encuentra paralelismo con *Avispas*, cuando en el v. 511, Filocleón dice que, antes que englutir algo distinto, prefería comer un "pequeño juicio" (δικίδιον σμικρὸν φάγοιμ'ἄν).

Por lo demás, la acción descripta para mencionar los ataques, διαβάλοι (v. 643), reproduce el mismo término que Aristófanes había utilizado en *Acarnienses* para indicar las agresiones sufridas de parte de Cleón.[79] Pero aquí hay una diferencia clara: ya no hay una alusión externa a la obra, sino que el vocablo adquiere un sentido pleno en el universo (casi) cerrado de la comedia; incorporado definitivamente a la pieza, Aristófanes consigue presentar en el v. 643 un juego de palabras en el que διαβάλλειν (*injuriar*) se conecta cómicamente con παραβάλλειν o προβάλλειν (*arrojar comida a los animales*), volviendo una vez más a la relación entre derecho y mala alimentación que la obra construye a lo largo de sus versos.

La mención del demagogo en el v. 648, bajo el término "vendedor de cueros" (βυρσοπώλης) es significativa porque en ese universo pasado aparece como una figura representativa del anclaje político-jurídico de Atenas.[80] Pero Trigeo se ocupa de romper con ese discurso en pasado para volver sobre la actualidad, en la cual –mediante una suerte de preterición- pide no hablar de aquel hombre, recuperando la idea de que ya está muerto (vv. 648-656):

παῦε παῦ', ὦ δέσποθ' Ἑρμῆ, μὴ λέγε,
ἀλλ' ἔα τὸν ἄνδρ' ἐκεῖνον οὗπερ ἔστ' εἶναι κάτω·
οὐ γὰρ ἡμέτερος ἔτ' ἔστ' ἐκεῖνος ἀνὴρ, ἀλλὰ σός.

---

[77] *Cf. V.* 704-5.

[78] "*Pues la ciudad, empalidecida y sentada de miedo, comía muy placenteramente cuantas injurias le arrojaban*".

[79] Nos referimos a *Ach.* 375-82, 502-3, 630-1, sobre los cuales hemos trabajado al analizar la obra en el capítulo correspondiente.

[80] Tengamos en cuenta que la alusión precedente, en el contexto del mundo utópico, solamente mencionaba al demagogo concibiéndolo como muerto; *cf.* v. 270.

ἅττ' ἂν οὖν λέγῃς ἐκεῖνον,
κεἰ πανοῦργος ἦν, ὅτ' ἔζη,
καὶ λάλος καὶ συκοφάντης
καὶ κύκηθρον καὶ τάρακτρον,
ταῦθ' ἁπαξάπαντα νυνὶ
τοὺς σεαυτοῦ λοιδορεῖς.[81]

En el nuevo orden de cosas impuesto en el presente, en el que *Eiréne* es susceptible de ser dejada en libertad, ya no es posible hablar de Cleón como 'delator',[82] tal como sugiere Trigeo (v. 653). De nuevo, en el contexto utópico el derecho no tiene lugar sobre el escenario y a ello contribuye sintácticamente la recurrencia a circunstanciales y adverbios de negación como el que encabeza la cita: *μὴ* λέγε.

La propia Paz, en boca de Hermes, parece incluso hacer referencia concreta al maltrato político que ha recibido entre los atenienses: tras Pilos, ella aportó una cesta de tratados (σπονδῶν φέρουσα τῇ πόλει κίστην πλέαν, v. 666) pero fue rechazada tres veces por votación del pueblo reunido en la Asamblea (ἀποχειροτονηθῆναι τρὶς ἐν τῇκκλησίᾳ, 667). La referencia al voto de manos muestra, precisamente, una acción concreta habitual en el universo legislativo de la *Ekklesía*.[83]

Por otra parte, las alusiones a Cleónimo (que volverán hacia el final de la obra) muestran –mediante una serie de verbos en pasado (ἦν- v. 671, 673, 676-, κἀσπευδεν -v. 672-, 'δόκει -v. 674-) el viejo rechazo a la Paz, que se continúa en un presente que desemboca en la figura del demagogo Hipérbolo: el verbo κρατεῖ (v. 680) muestra que ahora es éste quien gobierna en la Pnyx, lo cual se refuerza con el presente que muestra el verbo y el adverbio que lo acompaña en el v. 681: Ὑπέρβολος νῦν τοῦτ' ἔχει τὸ χωρίον.

---

[81] "*Pará, pará, señor Hermes, no hables; en cambio, permití que ese hombre se quede donde está, ahí abajo. Pues él ya no es más nuestro, sino tuyo. Así que cualquier cosa que vos digas de él, aunque haya sido un maldito cuando vivía, un charlatán, un sicofanta, un agitador y un promotor de problemas, ahora al decir todas ellas estás injuriando a los tuyos*".

[82] Contrariamente a lo que se había afirmado en *Eq.* 437 (*cf. Eq.* 259-65), pasaje en el cual a Paflagón, el *alter ego* de Cleón, se le atribuía esta condición de συκοφάντης.

[83] *Cf. Ec.* 263-4.

Al escuchar el nombre de Hipérbolo, el rechazo de la Paz es inmediato, porque, incluso tratándose de una estatua colocada sobre el escenario-[84] parece volver su rostro, tal como lo revela el propio Trigeo en el v. 682: αὕτη, τί ποιεῖς; τὴν κεφαλὴν ποῖ περιάγεις;. En la explicación de Hermes, referida a que ha vuelto la cara por no poder entender cómo el pueblo escogió a un representante de tal calaña, nuevamente se imprime un tenor legal: la expresión προστάτην ἐπεγράψατο (v. 684) se utilizaba cuando los metecos debían inscribir un tutor en el registro, a los efectos de que éste actuara judicialmente en su nombre;[85] pero en este caso, una vez más, el mundo del derecho es repelido en un presente que Trigeo procura construir lejos de los tribunales y de los políticos que los utilizan: en efecto, el sustantivo προστάτην es aquí calificado del peor modo posible: πονηρόν.

En el mundo utópico, desplazado ahora al futuro porque la dimensión política negativa se ha enquistado en el presente, ya no habrá necesidad de utilizar a Hipérbolo: ἀλλ' οὐκέτ' αὐτῷ χρησόμεθ' οὐδέν (v. 685). Esta circunstancia se vincula asimismo con el v. 921, en el que Trigeo dirá que habrá puesto fin a Hipérbolo ('Υπέρβολόν τε παύσας): expulsar al demagogo de la ciudad constituye el antecedente necesario para el regreso final al campo y para el triunfo último de Trigeo (y, por ende, de la propia comedia).[86]

EL retorno de Trigeo a Atenas tras su despedida de Hermes, manifestado en el v. 720 (οἴκαδ' οἴκαδ' ἀποπετώμεθα), sirve de antecedente a la parábasis (vv. 729-31). Allí el coro despide al protagonista (ἴθι χαίρων, v. 729) cerrando un espacio alejado del derecho y –como es habitual- se dirige al auditorio en un claro juego que rompe con la ilusión escénica creada durante la estadía del protagonista en el Olimpo .

El primer dato que, en este punto de la obra, nos permite pensar que hay una ruptura concreta con el hilo del argumento está dado por una serie de

---

[84] Sobre el hecho de que se trataba de una estatua y no de un personaje femenino mudo, aparte de los pasajes de los vv. 617-8 y 924, *cf.* Pl. *Ap.* 19c. Acerca de la importancia de la representación de la Paz en la obra, ver RUSSO (1994 [1962]: 142-3). En una análisis sumamente interesante, HUBBARD (1991: 155) establece una conexión entre la construcción artística de Fidias y la propia labor de Aristófanes como autor cómico: si esto es así, la imagen física de la Paz queda asimilada a su propia obra (llamada del mismo modo). ¿Significaría esto que, así como Aristófanes alega haber sido arrastrado judicialmente por Cleón sin ningún fundamento tras *Babilonios*, Fidias también fue sometido a juicio injustamente? Quizás sea llevar la analogía demasiado lejos, dado que las pruebas de que disponemos no nos permiten aventurar ninguna hipótesis al respecto.

[85] OLSON (1998: 209) señala que el verbo es "a legal term" y que el pasaje juega con los dos sentidos de προστάτης, en tanto líder político y guardián de un meteco (*Ra.* 569, *cf.* 296-8, *Ach.* 1095).

[86] OLSON (1998: 209).

referencias al teatro como espectáculo que resulta llamativo: en unos pocos versos de la parábasis encontramos sucesivas alusiones al decorado (περὶ τὰς σκηνὰς, v. 731), a los espectadores (τοῖσι θεαταῖς, v. 732), al autor (κωμῳδοποητὴς, v. 734), al teatro (πρὸς τὸ θέατρον) y al propio ritmo métrico (παραβὰς ἐν τοῖς ἀναπαίστοις, v. 735), todas las cuales dan cuenta de una voluntad certera por interrumpir la acción para incorporar en la pieza la realidad extra-escénica de la representación misma. Es precisamente allí donde se recupera –junto con todo ese vocabulario técnico de la realidad teatral- el mundo judicial ateniense.[87]

Lo que Aristófanes consiguió hacer en sus obras es calificado, por los coreutas, como logros importantes: fue el primero en hacer que el público se riera del carácter glotón y fugitivo de los Heracles, a quienes despojó de sus derechos y los mandó al exilio (con un claro vocabulario político en ἐξήλασ' ἀτιμώσας, v. 743).[88] Simultáneamente, en el mismo verso, se dice que liberó a los esclavos (τοὺς δούλους παρέλυσεν), mediante un verbo que también presenta un contenido claramente institucionalizado.[89]

---

[87] RUSSO (1994 [1962]: 136) sostiene que, más que cualquiera otra comedia aristofánica, *Paz* se dirige al público (especialmente a quienes se sentaban en las filas más próximas a la escena, que eran los miembros de la Βουλή y los πρυτάνεις, vv. 817-98, 846). Esto muestra hasta qué punto de vista la realidad ateniense, para la obra, está representada como el plano de la institucionalidad cívica y del derecho.

[88] *Cf.* v. 1321, *Ach.* 717, E. *Med.* 437-8, S. *OT* 670.

[89] Nos hemos ocupado en detalle de examinar esta expresión en BUIS (2008b). Los críticos simplemente han visto este verbo como una muestra de la voluntad aristofánica por hacer desaparecer el papel de los esclavos. Así, por caso, vemos las traducciones «he got rid of» (SOMMERSTEIN [1985: 743], sentido explicado por PLATNAUER [1964: 131]); "l'ha fatta finite" (MARZULLO [2003: 441]. Más cercano a nuestra lectura –a pesar de su ritmo demasiado poético- encontramos la versión de ROGERS (1924 : 69) : «and freedom he gave to the lachrymose slave»; HENDERSON (1998a: 521), en la nueva traducción para *The Loeb Classical Library*, traduce «to cashier». MAZON (1904a: 74, a.l.) comenta que, literamente, el verbo debe entenderse como "il a *exempté* de ce rôle ». VAN LEEUWEN (1906: 119) ya percibía las dificultades del verso y retenía el valor de «*destituit*». Sin embargo, la presencia habitual de los esclavos en la comedia aristofánica parece contradecir estas hipótesis de lectura; proponemos, por tanto, entender la estructura como una alusión a la liberación de esclavos sobre el escenario. En efecto, el verbo παραλύω, poco frecuente en los textos dramáticos- presenta una amplitud semántica comparable a la de ἀπολύω –que es el término generalmente empleado para indicar la manumisión en Atenas. Acerca del uso del verbo simple λύειν en voz activa y pasiva, *cf.* CARRIERE-HERVAGAULT (1973 : 53). Cierto es que, de haberlo querido indicar expresamente, Aristófanes habría podido usar directamente la forma ἀπέλυσεν; también debe decirse que en este caso el verbo parece estar acompañado por un acusativo *y un genitivo,* como sugiere OLSON [1998: 219, n. 742]) al suponer que el genitivo faltante estaría implícito en el v. 742 (recordemos que tanto SOMMERSTEIN [1990²: 74] como N. G. WILSON [2008] ubican el v. 742 después del v. 743); no obstante, la forma compuesta παρα–λύω, a pesar de nuestra falta de testimonios, no debía resultar extraña, sobre todo si tenemos en cuenta que la epigrafía nos transmite una gran variedad de formas verbales que indican el hecho de « liberar »; *cf.* CALDERINI (1908 : 435-452) LIDDELL & SCOTT (1996: 1317) s.v. παραλύω, recorren los sentidos usuales del vocablo en el período clásico, y allí incluyen los alcances «*release from*», «*put an end to*», « *set free from*», que no son diferentes en nada de las acepciones suministradas para el verbo ἀπολύω (208-209,

Mediante el empleo de una sucesión de expresiones de índole militar en los vv. 746-7,[90] el coro consigue dar cuenta de la posición de su maestro en la controversia con Cleón, reiterando en gran medida los argumentos y las estructuras que habían sido incorporadas en *Avispas*.[91] Llamativamente, en todo el pasaje asistimos a la paradoja de recurrir a la imaginería bélica para marcar las acciones del poeta en el marco de una pieza destinada a consagrar la paz.[92]

5. El descenso (feliz) a una Atenas sin litigios

En ese contexto paradójico –recurso habitual en la producción dramática de Aristófanes- el regreso de Trigeo a Atenas –también construido sobre un corte de la ilusión dramática-[93] está marcado por su necesidad de devolver a Teoría –el personaje mudo que le había sido entregado- al Consejo (v. 846).[94] Al preguntar quién puede llevarla, en una clara apelación a los espectadores,[95] Trigeo se dirige a algún hombre recto (δίκαιος, v. 877); al no haber ninguno, es el propio protagonista quien decide llevarla. En un discurso dirigido a los senadores y prítanis pide que la miren (βουλή, πρυτάνεις, ὁρᾶτε τὴν Θεωρίαν, v. 887) y poco después que la reciban (ἀλλ' ὦ πρυτάνεις, δέχεσθε τὴν Θεωρίαν, v. 905). La entrega de una divinidad alejada del derecho a los miembros del Consejo es complementada con

---

s.v.). En cuanto a BAILLY (2000: 1469, s.v.), παραλύω puede también querer decir «*libérer, délivrer, affranchir*». El ejemplo de Thuc. 2.65.1, en el que el verbo παραλύειν está acompañado de un acusativo que indica el objeto directo (τοὺς Ἀθηναίους) y de un genitivo (τῆς ὀργῆς) permite recuperar la idea de apartamiento que está también presente en el preverbio ἀπο– que señala la idea del pasaje jurídico del esclavo a la libertad.

[90] Relevadas por OLSON (1998: 220),

[91] Así, los vv. 751-60 reproducen casi textualmente el pasaje de *V.* 1029-37. Algunas diferencias interesantes, sin embargo, deben destacarse. Por ejemplo, hay que notar que en este pasaje de *Paz* hay una referencia directa a la lucha que encabezó el autor contra el monstruo no solamente para los atenienses sino también para los isleños (τῶν ἄλλων νήσων, v. 760). RUSSO (1994 [1962]: 133) explica que "in the Dionysian Pease, the poet adds 'and for the islands', since his public this time includes the allies from the islands, not the Athenians alone". Evidentemente, se trata de un elemento más que contribuye a politizar el contenido de la parábasis.

[92] HUBBARD (1991: 147).

[93] DOVER (1972: 135) recuerda que –a la luz del v. 726 y de la presencia de la estatua de la diosa en el medio del escenario- "...the problem of returning to earth is turned into a joke about the theatre, and Peace, like the chorus, is allowed to remain in situ, the question of her movement from one level to another not being raised".

[94] *Cf.* vv. 713-4 y luego vv. 871-2.

[95] DOVER (1972: 134) señala que estamos frente a un caso claro de "audience participation", por cuanto los miembros del Consejo se hallaban sentados en las primeras líneas de asientos del teatro.

otras actitudes; al pretender liberar al pueblo humilde y a la multitud de labradores de terribles sufrimientos, se anuncia el fin del dominio de Hipérbolo (vv. 919-21):

> πολλῶν γὰρ ὑμῖν ἄξιος Τρυγαῖος ἀθμονεὺς ἐγώ,
> δεινῶν ἀπαλλάξας πόνων τὸν δημότην ὅμιλον,
> καὶ τὸν γεωργικὸν λεών, Ὑπέρβολόν τε παύσας.[96]

La transformación de las instituciones transpuestas en el mundo natural se percibe en las palabras del esclavo al mencionar que, cuando en la Asamblea (ἐν τῇκκλησίᾳ, v. 931) alguien procure hablar de la guerra, se le responderá como una oveja. Mediante esta comparación del órgano deliberativo con un animal, la institución del sacrificio que propone Trigeo termina de eliminar los rastros de la política en un mundo en el que ahora prima el universo de la naturaleza y en que la ciudad ha dejado espacio al campo: los griegos estarán todos juntos (vv. 995-6), como en un primer comienzo (πάλιν ἐξ ἀρχῆς, v. 996), y ya ha quedado lejos la prohibición impuesta por el Decreto de Mégara, puesto que de allí traerán ajos, pepinos, manzanas y túnicas para los esclavos (999-1002).

Lejos de constituirse en un excelso litigante, como pasa con los protagonistas de *Caballeros*, *Avispas*, *Nubes* o *Aves*, aquí Trigeo se reconoce simplemente como un diestro conocedor de los ritos en una pregunta dirigida al coro (οὔκουν δοκῶ σοι μαντικῶς τὸ φρύγανον τίθεσθαι; v. 1026), quien al responder lo identifica por tanto como un hombre sabio (σοφὸν ἄνδρα, v. 1028/9). La aparición de Hierocles,[97] quien según Trigeo pondrá trabas a la reconciliación final (ταῖς διαλλαγαῖς, v. 1049), pone en peligro el universo creado, y es por ello que termina siendo rechazado a los golpes. La reacción del visitante se ampara en un tono jurídico: μαρτύρομαι, pues convoca testigos para una eventual acción judicial.[98]

La contraposición entre el nuevo paradigma de *locus amoenus* y el plano político-institucional termina incorporando en la antistrofa la dimensión de lo militar, y aquí también hay un interesante juego con el rechazo de lo legal. No sólo

---

[96] "*Pues yo, Trigeo de Atmono, soy digno de muchas cosas por parte de ustedes, habiendo liberado a la multitud del pueblo y de los campesinos y habiendo puesto fin a Hipérbolo*".

[97] Se trata de un conocido experto en oráculos, que había estado a cargo de una comisión para la realización de ciertos sacrificios que habían sido ordenados en función de lo establecido en un oráculo, como señala SOMMERSTEIN (1990²: 183, n. 1046).

[98] OLSON (1998: 282) señala, al referirse a este verbo, que el término –que constituye en la comedia aristofánica una "standard phrase" (*cf. Ach.* 926, *V.* 1436 y 1437-49, *Av.* 1031)- apunta a la convocatoria de testigos de manera anticipada, en virtud de un "eventual trial for assault" (δίκη αἰκείας).

la única referencia a νόμος se refiere allí al canto de las cigarras (v. 1160) y no a una norma jurídica (por ello está calificado de manera positiva, con el adjetivo ἡδύν), sino que la nueva época que surge se presenta como antitética respecto del desempeño de actividades militares.

En el nuevo contexto, al comienzo del antepírrema los taxiarcas son vistos como odiosos (ἐχθρὸν ταξίαρχον, v. 1172). En los vv. 1185-1190, se afirma:

> ταῦτα δ' ἡμᾶς τοὺς ἀγροίκους δρῶσι, τοὺς δ' ἐξ ἄστεως
> ἧττον, οἱ θεοῖσιν οὗτοι κἀνδράσι ῥιψάσπιδες.
> ὧν ἔτ' εὐθύνας ἐμοὶ δώσουσιν, ἢν θεὸς θέλῃ.
> πολλὰ γὰρ δή μ' ἠδίκησαν,
> ὄντες οἴκοι μὲν λέοντες,
> ἐν μάχῃ δ' ἀλώπεκες.[99]

Al escapar de la batalla, los oficiales actúan mal contra los campesinos. Deberán ser sometidos a las audiencias públicas de la ciudad (εὐθύνας ἐμοὶ δώσουσιν), porque cometen muchas injusticias (πολλὰ ... ἠδίκησαν): la presencia de esta tramitación judicial, destinada a consolidar un sistema de auditorías de los funcionarios públicos, parece sorprender en un contexto de referencias negativas; de todos modos el contenido de la referencia queda relativizado por cuanto la puesta en marcha de dicho examen ante el pueblo excede las decisiones de los atenienses y permanece sujeto a la voluntad de los dioses (ἢν θεὸς θέλῃ).

La presencia de diversos personajes secundarios, cuya función es claramente la de poner en jaque los planteos del protagonista y oponerse a sus decisiones, es interesante desde nuestra perspectiva de lectura.[100] Así, después de un comerciante de hoces, aparece en escena un fabricante de armas (v. 1210) que, siendo un ciudadano ateniense, rápidamente decodifica e interpreta el comportamiento de

---

[99] "*Y nos hacen esas cosas a nosotros los campesinos, y mucho menos a los de la ciudad, estos hombres a quienes los dioses ven como arrojadores de escudo. Y rendirán cuentas de estas cosas a mí, si un dios lo quiere, pues han cometido ciertamente muchas injusticias en mi contra, siendo en casa como leones y en la batalla como zorros*".

[100] Esto es habitual en la comedia aristofánica. Respecto de esta obra en particular, CASSIO (1985: 29) sostiene que se trata de "disturbatori dell'azione del protagonista". Como sostiene CAMEROTTO (2006:7), "Se l'obiettivo dell'azione è la pace, l'eroe comico è naturalmente contro i guerrafondai (*Pax* 1172 θεοίσιν ἐχθρὸν ταξίαρχον, 1293) ma anche contro i fabbricanti di armi che fomentano la guerra per il loro interesse economico (*Pax* 545-549, 1210-1264)".

Trigeo en términos jurídicos: está cometiendo un delito de *hýbris* contra él y sus productos: παῦσαί μ'ὑβρίζων τοῖς ἐμοῖσι χρήμασιν (v. 1229).[101]

La llegada final de dos muchachos -hijos de Lámaco y de Cleónimo, respectivamente- para participar de la fiesta del matrimonio que se celebrará entre Trigeo y Opora, marca un punto central en los efectos que la llegada de Paz produce en aquellos que se hallaban habituados al ámbito de la guerra. El primero deja de cantar gemidos de guerreros, por indicación de Trigeo, para entonar cantos referidos a las carnes de bueyes; ya no hay más lucha sino comida (ἐκόρεσθεν τοῦ πολέμου, κᾆτ' ἤσθιον, v. 1284). En efecto, desprovisto el nuevo mundo de armas, sólo queda volver a los instintos naturales primarios, comer y beber como se señala en la segunda estrofa y antistrofa: la valentía (como surge claramente del adverbio ἀνδρικῶς, v. 1308) consiste ahora en consumir los productos y ya no en la virtud guerrera: ἀλλ' ἀνδρικῶς ἐμβάλλετε (v. 1308) y, poco después, ἐμβάλλεσθε τῶν λαγῷων (v. 1314). En este nuevo mundo, la comida estará disponible sin esfuerzo: πλακοῦσίν ἐστιν ἐντυχεῖν πλανωμένοις ἐρήμοις[102] (v. 1314).

Entre bailes y libaciones, Trigeo anuncia lo que ya muchas veces antes mencionó para marcar su clara oposición a la política ateniense, esto es que Hipérbolo ya no estará más entre ellos (Ὑπέρβολον ἐξελάσαντας, v. 1321). El cierre de la obra, una vez eliminados los demagogos de la esfera pública, consiste en una invitación para que los dioses concedan riqueza a los griegos, junto con cebada, vino, higos y mujeres maduras (vv. 1322-7):

> κἀπευξαμένους τοῖσι θεοῖσιν
> διδόναι πλοῦτον τοῖς Ἕλλησιν,
> κριθάς τε ποεῖν ἡμᾶς πολλὰς
> πάντας ὁμοίως οἶνόν τε πολύν
> σῦκά τε τρώγειν,
> τάς τε γυναῖκας τίκτειν ἡμῖν...[103]

---

[101] Tal como hemos explicado en el estado de la cuestión, recordemos que sobre las particularidades de este delito, además de RUSCHENBUSCH (1965b), MACDOWELL (1976), GAGARIN (1979b), O. MURRAY (1987), D. COHEN (1991b), deben consultarse los textos de N. R. E. FISHER (1987, 1992, 1999).

[102] "*Es posible encontrar tortas que andan dando vueltas abandonadas*". SOMMERSTEIN (1990²: 195, n. 1314) sostiene que se trata del eco de la noción, frecuente en la comedia antigua, del mundo utópico en el que los alimentos se ofrecen sin ningún trabajo del hombre.

[103] "*Y habiendo pedido a los dioses que nos dieran riquezas a los griegos, y que nosotros todos hagamos mucha cebada e igualmente mucho vino, que comamos higos, que las mujeres nos den hijos...*".

En el final feliz que plantea la comedia, lo que antes estaba perdido (con la reiteración de la expresión πάλιν ἐξ ἀρχῆς del v. 996), ahora se ha recuperado;[104] el hierro ha sido eliminado para siempre (αἴθωνα), como sostienen los vv. 1328-30:

> καὶ τἀγαθὰ πάνθ' ὅς' ἀπωλέσαμεν
> συλλέξασθαι πάλιν ἐξ ἀρχῆς,
> λῆξαί τ' αἴθωνα σίδηρον.[105]

El matrimonio final con Opora se consuma en una celebración típica de la comedia antigua; en ese festejo, por cierto, una de las últimas reflexiones de Trigeo permite comprender el papel del derecho (y su significativa ausencia) en el marco de la obra. En los vv. 1354-6, dice que vivirán bien, no teniendo 'asuntos' sino degustando higos:

> οἰκήσετε γοῦν καλῶς,
> οὐ πράγματ' ἔχοντες, ἀλ–
> λὰ συκολογοῦντες.

La referencia, una vez más en negativo, al término πράγματα, que muchas veces está condicionado en Aristófanes con una carga jurídico-política, permite consagrar e imponer la ausencia final de la litigiosidad.[106] El participio συκολογοῦντες, por su parte, refuerza este sentido a través de un nuevo juego verbal. Ya no se trata de συκοφανεῖν, como había quedado claro a partir del rechazo por hacer referencia a los delatores (vv. 191, 651), sino de συκολογεῖν. Alejado de la praxis judicial, el verboide sugiere –significativamente- que solamente queda volver a los orígenes (del tiempo mítico y de la etimología) para disfrutar de los higos que

---

[104] Solamente se torna posible festejar y celebrar cuando hay *Paz*, como indica WILKINS (2000: 134-151).

[105] "*...y que podamos reunir de nuevo desde el principio todas las cosas que perdimos, y que se termine el ardiente acero*". Destaquemos aquí que la expresión πάλιν ἐξ ἀρχῆς, muy apropiada para postular la recuperación de una Edad de Oro, ya había sido empleada con igual sentido utópico en el v. 997.

[106] Desde ya, no siempre el sustantivo πρᾶγμα tiene alcances en términos jurídicos, puesto que –como hemos visto- su variedad semántica lo hace depender del contexto de aparición; por ejemplo, *cf.* HENDERSON (1975: 116, 134). No obstante ello, en los pasajes que examinamos suele indicar aspectos criticables vinculados con los asuntos públicos de la ciudad.

proporciona la paz en el campo, concebido como un ambiente liberado de conflictos, una suerte de 'campagna idealizzata'[107] sumida en la más pura φύσις.[108]

6. Recapitulación

El público de la comedia, pues, estaba en condiciones de experimentar una ficción utópica que, fuera de la representación aristofánica, hubiera sido imposible siquiera de imaginar: a lo largo de la obra, los espectadores se identificaron con un personaje común –un campesino ateniense- que, en la construcción ficcional que propone Aristófanes, logra liberar a la Paz mediante una estrategia que, precisamente, se opone a aquellas que produjeron la guerra. En efecto, si fue el temor a ser juzgado como Fidias lo que hizo que Pericles estableciera un decreto contra Mégara, la única solución posible que Trigeo encuentra para llevar a cabo sus fines es idear una estrategia argumentativa en la cual –desde el comienzo de su diálogo con Hermes- no existen litigantes ni delatores ni normas jurídicas. Inaplicables a un mundo perfecto como el que se pretende lograr, el cierre de la obra muestra los beneficios (insostenibles fuera de la escena cómica, por cierto) de un universo natural, alejado de las controversias y –por lo tanto- sin necesidad de institucionalización político-jurídica.

Algunos autores han señalado que, en la fantasía del desplazamiento utópico del protagonista,[109] *Paz* antecede en pensamiento y estructura dramática a *Aves*,

---

[107] La expresión es de CASSIO (1985: 27 *et seq.*).

[108] OLSON (1998: 318) reconoce en este pasaje una suerte de sutil doble sentido en términos sexuales, pero no reconoce ninguna alusión al derecho. LIDDELL & SCOTT (1996: 1671) reconocen en el σῦκον del pasaje una referencia a los "*pudenda muliebria*", cuando se menciona que es grande, dulce y muy grueso; en este punto puede pensarse para la interpretación obscena del verbo; al respecto, HENDERSON (1975: 117-8); *cf. Ec.* 707-9, Pherecr. fr. 103, Antipho. fr. 196, en los que parece claro que, por su parte, el sustantivo συκῆ apunta al pene y a los testículos. Si bien el hecho de que los términos σῦκον y συκῆ cuenten con posibles sentidos obscenos es posiblemente casual, es significativo que ambos se encuentren vinculados –si no etimológica al menos fonéticamente- con la figura del sicofanta; SOMMERSTEIN (1994, *ad loc.*) considera, en función de una enmienda textual que propone, que en *Th.* 1114 , precisamente, el arquero escita confunde los géneros gramaticales en griego y, cómicamente, termina haciendo referencia a un σῦκον para referirse al falo de Mnesíloco.

[109] Dicho traslado es imprescindible para conseguir el fin utópico: "Sono obiettivi normalmente impossibili e non v'è altro modo per raggiungerli che superare i confini del reale, ossia adottare quelle prospettive e percorrere quelle vie d'azione che appartengono alla dimensione straniante della commedia. Per questo l'impresa dell'eroe comico può corrispondere a intraprendere un viaggio straordinario, la cui meta è rappresentata da luoghi *altri* rispetto all'esperienza comune: per Trigeo si tratta di raggiungere il cielo e le sedi degli dei, ma altrimenti si dovrà giungere nell'aldilà come nelle *Rane* o comunque in un altrove tutto da inventare come negli *Uccelli*" (CAMEROTTO [2006-7: 281]).

postulando una evolución en la producción del autor.[110] Nos parece que, retomando este último punto, la proyección de la comedia hacia las obras posteriores solamente cobra sentido si tenemos en consideración sus antecedentes inmediatos: de hecho, si bien los vínculos y semejanzas con *Avispas* han sido remarcados, quizás sea interesante marcar la profunda diferencia que distancia ambas obras: de una comedia centralizada casi con exclusividad en torno del universo litigioso –en *Avispas*, precisamente, se lleva exageradamente la pasión dicástica hasta los extremos- pasamos a una pieza en la que, por el contrario, el derecho se torna significativo por su ausencia. En este sentido, Aristófanes parece estar ingresando en una nueva etapa, en la que ya no está Cleón.[111]

El beneplácito que aporta, en el universo ilusorio que se consagra al final de la comedia, la ausencia del derecho permite pensar en la construcción literaria de *Paz*: en efecto, ya la utopía no consiste, dentro de la propuesta cómica, en la mera ausencia de la guerra (algo que, por su parte, ya había sido alcanzado si tenemos en cuenta la inminencia de la Paz de Nicias); la verdadera utopía que plantea Aristófanes aquí residiría más bien en la ausencia de un orden jurídico, del que –los espectadores lo saben- es en rigor de verdad imposible deshacerse.

El juego constante con los tiempos que hemos relevado -que en definitiva instala la trama entre la referencia a un pasado signado por marcas jurídicas negativas y la consagración final de los planes del protagonista que traducen un futuro esperanzado en donde el derecho es derogado- muestra una interesante e innovadora poética de la justicia. Determinado por el interés autorial, el manejo sutil que hace Aristófanes del derecho ático (y de su falta) convierte a *Paz* en una obra de transición fundamental, claramente diferente de las que la anteceden y muy distinta de las que vendrán.

---

[110] VAN DER VALK (1981-2: 105-6).

[111] HUBBARD (1991: 156). Recordemos que, como vimos, el demagogo Cleón había sido el eje de las reflexiones aristofánicas sobre la praxis de los tribunales en las primeras comedias, todavía muy próximas a la acción intentada por el político contra nuestro autor ante el Consejo.

VII

ENSEÑAR EL DERECHO
La poética cómica de la justicia en *Nubes*

1. Introducción

Cabrían pocas dudas de que *Nubes* es una comedia centrada en torno a las ideas sobre la justicia y el derecho. Un estudio léxico revelaría que, llamativamente, el término δίκη es mencionado veintitrés veces en total,[1] el adjetivo δίκαιος en diecinueve ocasiones[2] y el adverbio δικαίως cuatro veces. El verbo correspondiente (δικάζω, δικάζομαι) aparece en su voz activa en el v. 620 y en su forma media en los vv. 491 y 1142. La puesta en crisis de la noción de lo justo, un elemento central de la lógica de la pieza, se vuelve ostensible también por el uso de vocablos que, sobre la misma raíz, apuntan al sentido contrario: encontramos el sustantivo ἀδικία en el v. 1080, seis recurrencias de las formas del verbo ἀδικέω[3] y el adjetivo ἄδικος en seis oportunidades[4] (dos de ellas en su forma comparativa[5]). Se destacan también los compuestos derivados, como es el caso de los verbos στρεψοδικέω (v. 434), ἀντιδικέω (v. 776) y δικορραφέω (v. 1483).[6] A partir de este cuadro, nos proponemos mostrar en este capítulo la configuración de este eje temático del

---

[1] *Nu.* 34, 167, 699, 758, 764, 770, 772, 774, 776, 779, 782, 874, 902, 904, 1040, 1151, 1212, 1242, 1332, 1333, 1379, 1491. En un sentido claramente despectivo, el diminutivo δικίδιον aparece en el v. 1109.

[2] *Nu.* 99, 888, 900, 962, 1116, 1137, 1283, 1292, 1315, 1339, 1340, 1398, 1405, 1411, 1419, 1434, 1437, 1439, 1462.

[3] *Nu.* 25, 497, 1080, 1175, 1467, 1509.

[4] *Nu.* 115, 116, 657, 884, 885, 1141.

[5] Se trata de las expresiones τἀδικώτερα en el v. 115 y ἀδικώτερον en el v. 657.

[6] Sobre estas formas y su importancia, ver CAVALLERO (2007a)

derecho en el seno de la comedia a partir del examen de la función cómica de las normas jurídicas vigentes y el uso que de ellas hacen los personajes.

El texto cómico del que ahora disponemos se corresponde con la reescritura[7] de una primera versión puesta en escena en el 423;[8] sin embargo, la crítica tiende a coincidir con cierta seguridad en que el contenido general de *Nubes* no debió haber sufrido alteraciones sustanciales.[9]

El campo semántico y las cadenas de sentido vinculados con la justicia no debieron haber sido una excepción a esta continuidad temática. Junto a la familia de δίκη, la presencia de elementos jurídicos y alusiones al derecho es constante desde los primeros versos, y a lo largo de la obra son múltiples los pasajes que importan un aprendizaje de mecanismos o tretas legales destinados a sortear acciones judiciales. Como veremos, la obra se convierte primeramente en un interesante espacio de reflexión sobre los deudores y su condición jurídica, así como sobre el problema de la hermenéutica del derecho.

Por lo demás, una sobreabundancia terminológica como la señalada podría llevar a pensar que en *Nubes* subyace una misma lógica de composición jurídico-cómica que en otras obras como *Aves* (donde el protagonista, que originalmente rechaza el derecho, termina creando un universo legal bajo su dominio) o *Avispas* (en que el protagonista es un fanático de los enjuiciamientos que rejuvenece frente a las nuevas generaciones de oradores). Sin embargo, como veremos, el viejo

---

[7] DOVER (1968a: lxxx-xcviii) ofrece pruebas concretas para la existencia de dos versiones diferentes de la obra; quizás la segunda haya circulado solamente de manera escrita y no haya sido representada en las grandes festividades en honor de Dioniso. Numerosas discusiones han surgido con posterioridad, que han relevado y sistematizado las diferentes posturas previas al respecto: por ejemplo, SOMMERSTEIN (1997a) y posteriormente CASANOVA (2000).

[8] Existen discusiones respecto de la fecha de producción de la segunda versión; mientras que un autor como STOREY (1990, 1993), sostiene que debe fecharse alrededor del 418 (DOVER [1972: 104], por ejemplo, coloca como fecha el 419/8; HENDERSON [1993: 600], concluye que ha debido ser terminada hacia el 418/7), KOPFF (1990) recurre a fuentes externas para sugerir una postergación de su composición hasta el 414 o 413. Por su parte, GUIDORIZZI (2002²: 48) opta por postular dos fechas extremas para la pieza: por alusiones internas, debe ubicarse entre el 422 y el 417. SOMMERSTEIN (1991³: 2), por su parte, explica bien que la obra *Baptai* de Éupolis debe ser tomada como un *terminus ante quem*, de modo que la segunda puesta en escena de nuestra obra no puede ser posterior a la fecha estimada de 415: en función de referencias propias de la obra, propone con criterio, entonces, una brecha temporal que va del 418 al 416. En todo caso, es por ello que hemos decidido ubicar esta segunda versión preservada –respecto del orden de las comedias aristofánicas- luego de *Paz* (421) y antes de *Aves* (414).

[9] MACDOWELL (1995: 134-6), por su parte, examina los alcances y las particularidades de la revisión de la pieza original. Digamos que las alusiones políticas a los eventos contemporáneos son interpretadas a la luz de la fecha de puesta en escena de la obra. Sobre el alcance político de las dos versiones de la obra, puede leerse VICKERS (1997: 22-58); sin embargo, corresponde dejar aclarado, como ya afirmamos, que sus interpretaciones exceden con creces los límites de una lectura alegórica y en muchos casos fuerzan la comprensión de las tramas bajo patrones poco justificados.

Estrepsíades es muy diferente del "héroe" tradicional de la comedia antigua –para ponerlo en los ya tradicionales términos de WHITMAN (1964: 135)- y ello repercute en la distribución de los papeles dramáticos entre los diferentes personajes que ocupan la escena.

En particular, pretendemos explorar en la comedia la naturaleza de la abundancia de lexemas técnicos del derecho ático e intentaremos describir, desde el problema jurídico de las deudas y su reclamo, la caracterización de los acreedores como figuras a las que el protagonista enfrenta discursivamente. Los cimientos proporcionados por la exploración del discurso jurídico, en esta estructura antagónica, permiten reconsiderar los roles peculiares que revisten las *dramatis personae*.

2. Deudas cómicas: interés por los intereses

Desde el inicio de la obra, Estrepsíades se presenta como un personaje sorprendente para el público: no es difícil advertir que responde mal a los patrones que ya entonces había consolidado la comedia antigua. A pesar de su vejez,[10] no resulta conservador en muchas de sus apreciaciones[11] y, contrariamente a la imagen tradicional del héroe campesino –afianzada por el género-,[12] sucumbe rápidamente ante la decadencia moral y la corrupción urbana de las instituciones.[13]

En los primeros versos se muestra preocupado por las deudas contraídas para solventar la pasión aristocratizante de su hijo menor de edad, Fidípides, por las carreras de caballos.[14] Su inquietud, precisamente, es de índole jurídica: teme la

---

[10] *Cf.* vv. 263, 358, 746, 1304.

[11] Si bien ello puede advertirse en su búsqueda de soluciones legales urgentes, no se aplica sin embargo a sus gustos en materia de poesía y música (vv- 1354-78).

[12] Su condición de ἄγροικος queda revelada en los vv. 43 y 47. Responde, en este sentido, a un patrón habitual del héroe aristofánico, que se distingue en los casos de Diceópolis, Trigeo y Crémilo.

[13] FERNÁNDEZ (2005-2006: 24-25). También puede mencionarse a THIERCY (1986: 259). Aclaremos que esta corrupción, en rigor de verdad, no encuentra fundamento en el hecho de que el personaje tenga una personalidad viciosa o débil, sino más bien en la situación económica desesperada en que ha caído por las extravagancias de su esposa y de su hijo. Pocas posibilidades de escapar de la mala fortuna luego de un matrimonio tan desavenido en aquel en el que se ha embarcado (vv. 41-2).

[14] La mayoría de edad se adquiría en Atenas a los dieciocho años. Creemos, al respecto, que Fidípides (a quien se lo llama νεανίας en el v. 8 y μειράκιον en los vv. 990, 1000 y 1071) no cuenta todavía con estos años, a pesar de que él mismo se coloque como miembro de los caballeros (119 *et seq.*). En función de la caracterización del personaje que daremos más adelante en este trabajo, interpretamos esta auto-referencia como un ejemplo de la construcción cómica de su personalidad y no como una descripción verídica de su situación etaria.

posibilidad inminente de ser llevado a juicio por la falta de pago a sus prestamistas, dado que le debe doce minas a Pasias, usadas para adquirir un caballo marcado (κοππατίας, v. 21), y tres minas a Amynias (v. 31)[15] por la compra de una silla de carro y un par de ruedas.[16]

Desde su propia denominación –basada en el verbo στρέφω, "*torcer*", "*tergiversar*", "*dar vueltas*"-, el protagonista se presenta como un partidario de la voluntad de invertir o sortear la justicia para escapar de sus acusadores. Su nombre parlante queda desambiguado a partir de los vv. 434 (ἀλλ' ὅς' ἐμαυτῳ στρεψοδικῆσαι καὶ τοὺς χρήστας διολισθεῖν) y 776 (ὅπως ἀποστρέψαις ἂν ἀντιδικῶν δίκην), en los que queda claro que στρέφω se vincula con el deseo de dar vuelta las normas jurídicas para conseguir vencer a sus adversarios.[17] Con esa base etimológica que caracteriza al propio Estrepsíades ya se distingue una concreta voluntad de evitar los juicios y usar el derecho a su antojo, en un claro beneficio personal.

La obra, pues, nos pone en escena la problemática legal de la exigibilidad de la deuda y, en este sentido, reproduce una serie de motivos judiciales que resultan extremadamente significativos para comprender la comedia en su conjunto.[18] Por lo demás, constituye una fuente invalorable desde una perspectiva histórica: contrariamente a lo que sucede en el derecho romano -en el que no es difícil hallar normas y principios aplicables al pago de las sumas adeudadas-,[19] el derecho

---

[15] Sobre esta forma del nombre del acreedor transmitida por los manuscritos -frente a la lectura *Ameinías*, nombre del arconte de 423-2- ver los argumentos de MOLITOR (1973). Para dar cuenta del juego léxico con el nombre, hemos colocado en castellano una "y" en lugar de la habitual transliteración de la "υ" por "i".

[16] Se trata de un típico ejemplo en Atenas de los llamados préstamos de consumo, solicitados para financiar gastos conspicuos (MILLETT [1991: 66]).

[17] Otros usos del verbo se aprecian en los vv. 36, 88, 434, 450, 776, 792, 1455. Acerca del nombre, PUCCI (1960: 14) ha reconocido una suerte de oposición entre sus implicancias y la condición de campesino que el personaje reviste.

[18] Un trabajo sistemático y muy interesante sobre esas referencias fue presentado por el Prof. D. M. MacDowell en el *Leeds International Classical Seminar* el 16 de mayo de 2003, al que tuve ocasión de asistir y cuyo texto está ahora en prensa (MACDOWELL [2010]). Agradezco al Prof. D. Leão, uno de los editores del volumen, la gentileza de haberme hecho llegar una copia del mismo antes de su publicación.

[19] Los romanos se referían a los intereses a través del término *usura*, para indicar el precio por el arrendo del uso de lo prestado, el rédito o el interés debido por el deudor en contraprestación a la falta de beneficios que para el acreedor supone la privación del capital (*sors*) o cosas fungibles prestadas (SALAZAR REVUELTA [1999: 78]). En aquel contexto, entonces, podemos afirmar que en los préstamos no gratuitos (*pecuniam sub usuris mutuam dare*, según Ulpiano), el interés puede ser visto como precio o bien como compensación por el riesgo del mutuante. Un pasaje de Paulo (compilado en D. 17, 2, 67, 1) es significativo en este sentido, dado que nos presenta el caso de un socio que prestó dinero a interés, considerando que estas *usurae* correspondían por la existencia del peligro (*periculum*) involucrado. *Cf.* ROSET (1994: 239). Es interesante

ateniense (especialmente en lo que hace al s. V) no brinda demasiada información sobre el tema de los préstamos y pagos:[20] en consecuencia, las alusiones que proporciona la comedia adquieren una trascendencia muy especial para filólogos y juristas.

Los primeros inconvenientes que nos plantea el texto se vinculan con la identificación de los sujetos involucrados en la disputa crediticia. En este sentido, no sólo estos dos acreedores mencionados aparecen como referencias difusas –y se discute si corresponden o no a los dos personajes que aparecerán luego en escena-[21] sino que resulta problemática incluso la participación de los propios Estrepsíades y Fidípides en la solicitud original del préstamo monetario que originó la deuda.

En los primeros versos, el padre se queja de sus preocupaciones, echándole la culpa del endeudamiento a su hijo holgazán y ocioso (vv. 12-14):

> ἀλλ' οὐ δύναμαι δείλαιος εὕδειν δακνόμενος
> ὑπὸ τῆς δαπάνης καὶ τῆς φάτνης καὶ τῶν χρεῶν
> διὰ τουτονὶ τὸν υἱόν.[22]

A partir de este último circunstancial de causa (διὰ τουτονὶ τὸν υἱόν), parecería quedar claro que las deudas fueron contraídas por el propio Fidípides, pero que –en realidad- corresponde a su padre Estrepsíades responder por ellas. Esto resulta compatible, en el contexto ateniense, por tratarse aún de un menor de edad carente de capacidad jurídica para dar cuenta de sus actos.[23] La explicación permite también echar luz al hecho de que, unos versos más adelante, el campesino

---

examinar, en las distintas opiniones de los jurisconsultos, si de hecho los intereses debían ser considerados frutos del dinero, es decir, si surgían "naturalmente" del crédito de la misma manera que las manzanas lo hacen de un árbol, o si se requería en cambio una convención jurídica adicional para fijarlos. Sobre el tema, de hecho, parecieran existir en la tradición romanística dos posiciones aparentemente antitéticas, representadas por las tesis de Pomponio (*Dig.* 50.16.121) o Papiniano (*Dig.* 6.1.62 pr), por un lado, frente a la de Ulpiano (D. 22.1.34).

[20] Tan sólo contamos con unos cuantos testimonios vinculados con la imposición legal de normas jurídicas en materia de intereses a partir del s. IV. Nos referimos, por ejemplo, al caso de la oratoria: en el *corpus* demosténico, existen aproximadamente unas ciento cincuenta menciones a cuestiones de índole crediticia y, siguiendo a MILLETT (1991: 5), "...in the whole corpus of the Orators there is hardly a speech without some allusion to lending and borrowing".

[21] Analizaremos estos episodios más adelante.

[22] "*Pero no puedo dormir, desgraciado de mí, mordido por los gastos, el establo y las deudas a causa de este hijo mío*".

[23] Sabemos por fuentes de la oratoria (*cf.* Is. 10.10) que un menor de edad no podía ser obligado por un contrato en Atenas y, en ese sentido, no era posible que pidiese un préstamo; es por ello que su padre tiene que haberlo hecho en su nombre.

se pregunte cuánto le debe a sus acreedores, mediante una primera persona (τί ὀφείλω; v. 21).

Sin embargo, esta lectura encuentra algunos obstáculos. Un primer problema con esta interpretación ocurre cuando, más adelante en la obra, se acercan los acreedores. El segundo de ellos identifica en su discurso, primeramente, la necesidad de que sea el joven quien le reintegre la suma debida (vv. 1267-8):

> μὴ σκῶπτέ μ', ὦ τᾶν, ἀλλά μοι τὰ χρήματα
> τὸν υἱὸν ἀποδοῦναι κέλευσον ἅλαβεν,[24]

Poco después, el mismo prestamista termina reclamándole al propio Estrepsíades su devolución (vv. 1277-8):

> σὺ δὲ νὴ τὸν Ἑρμῆν προσκεκλήσεσθαί γ' ἐμοί,
> εἰ μὴ 'ποδώσεις τἀργύριον.[25]

La diferencia entre ambos pedidos, a pesar de la aparente contradicción, queda resuelta si tenemos en cuenta que en un primer momento el acreedor encuentra como posible solución la entrega del monto prestado al hijo por parte de éste mismo, tratándose –diríamos- de un arreglo de carácter extrajudicial. Poco después, en cambio, el acreedor esboza una amenaza de iniciarle un juicio al progenitor, y en ese sentido reclama directamente a su interlocutor el dinero. Pareciera claro, entonces, a partir de estas citas que, si bien sólo el responsable legal del deudor podía ser llevado ante los tribunales en caso de incumplimiento del pago, la devolución del dinero –y la posibilidad de evitar así esos cargos judiciales- podía ser realizada, al menos en teoría, por el propio endeudado (incluso siendo menor) o cualquier familiar dispuesto a liberarlo de la obligación.

Otros pasajes son, sin duda, más confusos. Por un lado, en el v. 243, el propio Estrepsíades dice estar afectado, en primera persona, por una enfermedad equina que lo devora (νόσος μ' ἐπέτριψεν ἱππική, δεινὴ φαγεῖν) y en los vv. 1224-5 el primer acreedor menciona que fue el propio anciano el que pidió prestadas las minas:

---

[24] "*No te burles de mí, amigo; mejor ordená que tu hijo me devuelva el dinero que tomó prestado*".

[25] "*Y yo (pienso) que vos, por Hermes, vas a ser citado a juicio, si no devolvés la plata*".

τῶν δώδεκα μνῶν, ἃς ἔλαβες ὠνούμενος
τὸν ψαρὸν ἵππον.[26]

En cuanto a la enfermedad, bien puede responderse que su mención no implica necesariamente que el deseo de pedir dinero para comprar caballos le sea propio; evidentemente, al traspasarle las deudas, fue el propio Fidípides el que "enfermó" a su padre.

A pesar de ello, a la pregunta respecto de quién obtuvo el préstamo, la segunda persona ἔλαβες -que remite al verbo en tiempo y modo que utilizará el segundo acreedor poco después para referirse al joven (ἄλαβεν, v. 1268)- no deja de sorprender. Es evidente, por el argumento de la obra, que si Estrepsíades tomó el dinero en préstamo fue exclusivamente en nombre de su hijo y no se comprenden los motivos por los cuales se menciona a Estrepsíades como habiendo contraído personalmente esa obligación. De hecho, la explicación del origen del reclamo aparece textualmente justo después de la citación judicial, de modo que podría tratarse –en boca del demandante- de una asimilación de la calidad del deudor por parte de aquella persona que debe responder judicialmente por la falta de pago.[27]

En los vv. 39-40, Estrepsíades increpa a su hijo, que no quiere despertarse y que le había pedido que lo dejara dormir, en los siguientes términos:

τὰ δὲ χρέα ταῦτ' ἴσθ' ὅτι
εἰς τὴν κεφαλὴν ἅπαντα τὴν σὴν τρέψεται.[28]

Si bien algunos leyeron en estos versos la posibilidad de que Estrepsíades pudiera requerir de su hijo el dinero solicitado por los acreedores –lo cual también origina problemas con respecto a su minoría de edad- las interpretaciones más consistentes del pasaje[29] permiten inferir aquí una referencia al hecho de que los

---

[26] "*Las doce minas, que tomaste prestadas para comprar el caballo moteado*".

[27] Lo cierto es que todos debían saber que el dinero, o aquello que se compró con él, era para uso de Fidípides. En consecuencia, es normal que tanto de un lado de la relación comercial como del otro los personajes hablen libremente, y de manera indistinta, de Estrepsíades y de su hijo como deudores. La responsabilidad jurídica, en definitiva, recaía enteramente en Estrepsíades y en esto tampoco parece haber lugar a dudas.

[28] "*Sabé que estas deudas van a caer todas sobre tu cabeza*".

[29] *Cf.* DOVER (1968a: 98, n. 40), SOMMERSTEIN (1991³: 161, n. 39-40).

hijos terminan heredando las deudas de los padres. En efecto, parece claro –a partir de nuestro conocimiento del derecho ateniense- que Fidípides en ningún caso estaba obligado a responder por las deudas contraídas por él mismo mientras su padre estuviese vivo.[30]

No obstante, no deja de resultar curioso que la propia comedia nos presente en este personaje del hijo a un "menor de edad" que, en cierto momento, es capaz de pensar incluso en la posibilidad efectiva de iniciarle a su padre un juicio por insania (vv. 844-6):

> οἴμοι· τί δράσω παραφρονοῦντος τοῦ πατρός;
> πότερον παρανοίας αὐτὸν εἰσαγαγὼν ἕλω,
> ἢ τοῖς σοροπηγοῖς τὴν μανίαν αὐτοῦ φράσω;[31]

Estas palabras, aparentemente, estarían objetivamente contradiciendo la falta de legitimación para denunciar que tenían los menores en las cortes de Atenas.[32] La afirmación, empero, encuentra una lógica entendible en la construcción cómica de la pieza; incluso antes de su formación sofística en el Pensadero, el personaje demuestra un cierto manejo de la terminología jurídica, que preanuncia su facilidad por el manejo retórico y anticipa el éxito de sus aprendizajes con el Argumento Inferior.

Sin importar en realidad la verdadera edad de Fidípides o la legalidad estricta de la situación de las deudas, lo cierto es que –para un público acostumbrado al léxico de las cortes- todos estos discursos van adquiriendo, en el contexto de inversión consagrado, un efecto humorístico dado por el hecho de que son pronunciados sobre el escenario por un joven aparentemente inexperto. Al respecto, ya señalamos que uno de los recursos más frecuentes en la comediografía para poner en evidencia la convencionalidad del derecho y sus efectos risibles suele consistir en la atribución de discursos retóricos y de acusaciones o defensas encarnizadas a personajes excluidos de la legitimación judicial en el espacio extra-

---

[30] Coincidimos aquí con el razonamiento de MACDOWELL (2010, en prensa).

[31] "*¡Ay de mí! ¿Qué voy a hacer ahora que mi padre está loco? ¿Acaso lo llevo a juicio por insania, o le cuento su locura a los armadores de ataúdes?*".

[32] MACDOWELL (2010) también se ocupa en profundidad de este pasaje; él sostiene que estos versos podrían entenderse –en todo caso- como una alusión al hecho de que Fidípides estaba en condiciones de recurrir a un pariente mayor de edad (como su tío Megacles, mencionado en el v. 124) que lo representara como parte actora en la acción judicial por demencia contra Estrepsíades.

escénico. *Nubes*, precisamente, es un ejemplo claro de esta estrategia de 'transcontextualización' personal del derecho, y sólo en este contexto pareciera adecuado explicar el pasaje de la acción por insania sugerida por Fidípides, así como todo el manejo sofístico con que se desenvuelve el joven en lo que hace a las cuestiones jurídicas.

3. Lo justo y lo injusto, lo mejor y lo peor

La inversión de las categorías de lo justo y lo injusto constituirá, entonces, el eje de las intervenciones de Estrepsíades a lo largo de la comedia: todo se estructura en torno a la posibilidad de concebir una acción desde ambas posiciones, una inversión que la naturaleza del género cómico permite y explota. La frecuencia de un vocabulario signado por el prefijo ἀντι-, por ejemplo, da cuenta de esta construcción de la oposición.[33]

La aparición de los dos Argumentos en el espacio agónico de la comedia plantea la consagración suprema de este enfrentamiento de valores (vv. 889-1104). En una suerte de materialización concreta de una *antilogía*, las intervenciones del Κρείττων Λόγος y del Ἥττων Λόγος dejarán entrever dos posiciones antitéticas de la justicia y del derecho.

Ya Estrepsíades se había encargado -justo antes del ingreso de los contendientes- de recordar los objetivos en juego: permitir una argumentación contraria a las cosas justas (πρὸς πάντα τὰ δίκαι' ἀντιλέγειν δυνήσεται, v. 888). En este sentido, el personaje resulta coherente en su construcción dramática a lo largo de la pieza, ya que estas palabras coinciden con sus observaciones iniciales cuando reconocía buscar aquellas herramientas retóricas necesarias para triunfar a través de la palabra, diciendo según las circunstancias lo justo y lo injusto, según convenga (λέγοντα νικᾶν καὶ δίκαια κἄδικα, v. 99).

La discusión entre ambos Λόγοι se propone, en efecto, brindar la posibilidad de argumentaciones formales capaces de defender igualmente posturas opuestas. Mientras que el Argumento Superior se encarga de proponer lo justo (τὰ δίκαια λέγων, v. 900), mediante una contra argumentación (ἀλλ' ἀνατρέψω ταῦτ'

---

[33] La abundancia de formas derivadas de verbos como ἀντιβάλλω (vv. 224, 314), ἀντιλέγω (vv. 321, 888, 901, 938, 1004, 1040; 1173, 1339) o ἀντιδικέω (vv. 776, este último en el mismo verso en el que relevamos la aparición del verbo ἀποστρέψαις, que remite al nombre del protagonista) es llamativa, especialmente teniendo en cuenta el valor técnico del prefijo que hemos reconocido en nuestro relevamiento léxico.

ἀντιλέγων, v. 901) el Peor dirá incluso que la justicia no existe: οὐδὲ γὰρ εἶναι πάνυ φημὶ Δίκην (v. 902). La explicación de su inexistencia –que no logró destruir a Zeus luego de que éste encerrara a su padre (vv. 904-6)- pone en crisis el concepto de la justicia identificando entre los actos realizados por la divinidad un delito sancionable del derecho ateniense.

En el seno de unas rápidas imputaciones cruzadas, el v. 915 presenta como claramente diferenciados los dos extremos y las dos posturas: mientras que el Argumento Inferior es descripto como muy audaz (θρασὺς εἶ πολλοῦ) por sus ideas novedosas, el Mejor es situado –en cambio- del lado del apoyo conservador a los viejos valores (σὺ δέ γ' ἀρχαῖος).

El corifeo, que funciona en esta instancia como mediador entre los dos "litigantes", critica el enfrentamiento belicoso y las injurias (παύσασθε μάχης καὶ λοιδορίας, v. 934) para emplazar la discusión en una dimensión jurídica y poder decidir entre los argumentos contrapuestos. Así, mediante el término ἐπίδειξαι introduce una modalidad retórica vinculada con la necesidad de explicar cada uno de los argumentos de modo claro. El Argumento Inferior implementa una serie de expresiones propias de la sofística para explicar de antemano las modalidades de su refutación (vv. 942-8):

> κᾆτ' ἐκ τούτων ὧν ἂν λέξῃ
> ῥηματίοισιν καινοῖς αὐτὸν
> καὶ διανοίαις κατατοξεύσω,
> τὸ τελευταῖον δ', ἢν ἀναγρύζῃ,
> τὸ πρόσωπον ἅπαν καὶ τὼφθαλμὼ
> κεντούμενος ὥσπερ ὑπ' ἀνθρηνῶν
> ὑπὸ τῶν γνωμῶν ἀπολεῖται.[34]

En una referencia que detalla las características mismas del diálogo entre los Λόγοι, el coro mismo preanuncia en estos argumentos inteligentes y pensamientos bien armados (τοῖς περιδεξίοισιν / λόγοισι καὶ φροντίσι καὶ / γνωμοτύποις μερίμναις; vv. 950-2) un verdadero ἀγὼν μέγιστος.

---

[34] "*Y después, a partir de las cosas que diga, voy a bajarlo a flechazos con palabritas nuevas y con pensamientos, y al final, si gruñe, aguijoneado en toda la cara y en los ojos como por tábanos, va a ser destruido por las sentencias*".

En los vv. 1039-40, el Argumento Inferior reiterará, precisamente, esta idea de la refutación en términos semejantes a los que ya hemos identificado en el v. 901: ...πρώτιστος ἐπενόησα / τοῖσιν νόμοις καὶ ταῖς δίκαις τἀναντί' ἀντιλέξαι.[35] Sin embargo, ahora queda claro que los argumentos a su favor se fundamentan en aspectos legales, tal como se advierte en la aparición de los sustantivos νόμος y δίκη. Las estrategias propias de la oratoria judicial están presentes en la respuesta del Argumento Inferior cuando increpa a la otra parte para que demuestre lo contrario (φράσον, καί μ' ἐξέλεγξον εἰπών, v. 1062) o cuando toma los argumentos de su opositor para desarticularlos con razonamientos enfrentados (ἐναντίαις γνώμαισι, v. 1037) a partir de ejemplos míticos o históricos: plantea la necesidad de los baños calientes poniendo como paradigma a Heracles (vv. 1045-1052) y defiende la charlatanería en el ágora a la luz de los personajes discursivamente sabios que plantea Homero (vv. 1052-1057).

Contrariamente al Argumento Superior que, en un discurso de reminiscencias maratonomáquicas se funda –como sucedía en la Atenas extra-escénica- en el deber de respeto de los padres como una de las normas esenciales e inderogables (...μὴ περὶ τοὺς σαυτοῦ γονέας σκαιουργεῖν, v. 994[36] y luego μηδ' ἀντειπεῖν τῷ πατρὶ μηδέν μηδ' Ἰαπετὸν καλέσαντα / μνησικακῆσαι τὴν ἡλικίαν ἐξ ἧς ἐνεοττοτροφήθης, vv. 998-9),[37] el Argumento Inferior propone estrategias para defender a los adúlteros culpables que son incapaces de hablar (ἀδύνατος γὰρ εἶ λέγειν, v. 1077).

La táctica del discurso de defensa del μοιχός para convencer a Fidípides acerca de la conveniencia de convertirse en su alumno, se centra, pues, en torno de algunos puntos esenciales: primero (v. 1076), el Discurso nos enseña a relativizar el delito cometido a través de un pronombre indefinido (ἐμοίχευσάς τι, "*cometiste algún adulterio*") o identificando el acto como un error (ἥμαρτες). Segundo, es preciso reconocer que uno no ha cometido ninguna falta (ὡς οὐδὲν ἠδίκηκας, v. 1080). Y para justificar este punto, se postula una transferencia de responsabilidad al propio Zeus (εἶτ' εἰς τὸν Δί' ἐπανενεγκεῖν, "*después achacáselo a Zeus*", v.

---

35 "*Yo, el primero, tuve la idea de contradecir las leyes y las decisiones judiciales*".

36 "*...no portarte mal con tus padres*".

37 "*...ni contradecir a tu padre en nada ni, después de llamarlo Jápeto, recriminarle la edad, desde que fuiste criado como un pichón*".

1080). En efecto, nos explica el Ἧττων Λόγος, si el propio Zeus está sujeto a las pasiones amorosas, ¿cómo no han de estarlo los meros mortales? (vv. 1081-2).

En boca del Argumento Inferior, el derecho sirve para defender a los culpables y la justicia adquiere un rol cómico fundamental. En un juego de oposiciones que enfrenta los beneficios de la vieja educación a los que aporta la nueva, la enumeración de las propiedades físicas que trae aparejado cada método se cierra con una antítesis significativa: frente al sexo pequeño (πόσθην μικράν, v. 1014) que promueven las razones del Argumento Superior,[38] aquellos que sigan las prácticas modernas conseguirán un gran... decreto (ψήφισμα μακρόν, v. 1019). Basta mirar en su conjunto este pasaje para dar cuenta de los modos en que la acumulación en asíndeton de construcciones de sustantivo y adjetivo, la reiteración de adjetivos (αἰσχρὸν), el juego fónico (ἀναπείσει – ἀναπλήσει) así como la repetición de ciertos sonidos velares a comienzo de verso y de aspiradas, todo refuerza y encierra un *aprosdóketon* (vv. 1015-23):[39]

ἢν δ' ἅπερ οἱ νῦν ἐπιτηδεύῃς,
πρῶτα μὲν ἕξεις
χροιὰν ὠχράν, ὤμους μικρούς,
στῆθος λεπτόν, γλῶτταν μεγάλην,
κωλῆν μικράν, ψήφισμα μακρόν,
καὶ σ' ἀναπείσει τὸ μὲν αἰσχρὸν ἅπαν
καλὸν ἡγεῖσθαι, τὸ καλὸν δ' αἰσχρόν,
καὶ πρὸς τούτοις τῆς Ἀντιμάχου
καταπυγοσύνης ἀναπλήσει.[40]

Por un manejo de los argumentos (γνῶμαι) en forma novedosa y propia de las nuevas escuelas retóricas,[41] el Argumento Inferior termina venciendo a su

---

[38] Acerca del hecho de que las referencias sexuales en las palabras del Argumento Superior no implican una posición lejana a la moral en su discurso, ver PAPAGEORGIOU (2004).

[39] Es llamativo que, en las ediciones, la distribución de los versos haga que los sonidos velares aparezcan a comienzos de verso; debemos destacar –sin embargo- que desconocemos dónde deben ser fijados los límites entre versos en los sistemas anapésticos, como sugiere M. L. WEST (1977).

[40] *"Si, en cambio, te dedicás a las cosas que hacen los de ahora, primero vas a tener la piel pálida, los hombros chicos, el pecho débil, la lengua larga, el pito pequeño, el decreto grande y te vas a convencer de que todo lo vergonzoso es considerado bueno, y que lo bueno es vergonzoso y, además, vas a contagiarte de la mariconada de Antímaco".*

[41] Recordemos la importancia del adjetivo καινός que aparece cuatro veces en el agón para describir la actividad del Argumento Inferior: vv. 896, 937, 943 y 1032.

contrincante, quien debe partir rápidamente. Fidípides ya cuenta ahora con un maestro capaz de enseñarle las artimañas jurídicas y la chicanería judicial: ahora podrá convertirse, como el propio Λόγος señala, en un verdadero σοφιστὴν δεξιόν (v. 1111).

4. El problema de la interpretación de la ley

Como cualquier manifestación de la lengua, una norma rara vez es monosémica.[42] Es por ello que la interpretación de la ley –como ejercicio destinado a consolidar su validez y superar sus inevitables falencias,[43] es uno de los temas más ávidamente debatidos desde la filosofía del derecho.[44] En este sentido, y frente al pragmatismo axiológico del s. XIX, se generalizó con el tiempo un verdadero modelo dogmático que -como paradigma científico- fijó el conocimiento estricto del derecho a través de una comparación con las ciencias físico-naturales: desprovisto de irracionalidad, el derecho pasó a ser la ley, y ésta se convirtió en el producto racional e independiente del legislador. Al jurista, en este contexto, sólo le quedaba la posibilidad de recurrir dogmáticamente a esas normas legisladas, y aplicarlas.[45]

El derecho, visto como un fenómeno humano y socialmente condicionado, es un campo de estudio que debe ser dilucidado –en el sentido exacto y verdadero de las normas prescriptivas que lo integran-[46] para hacer efectiva su remisión a los hechos. La interpretación jurídica, pues, lejos de crear derechos u obligaciones, supone la necesidad de poner en claro los elementos sustanciales ya existentes en la ley. Entre los criterios impuestos por la hermenéutica jurídica para alcanzar esta

---

[42] Como sostiene CHADWICK (1996: 20) respecto de la lengua, "...*polysemy*, the simultaneous existence of a number of meanings, is the general rule".

[43] "Interpretation is always a tacit admission of the failure or shortfall of knowledge and reason. The very idea of legal interpretation weakens our sense of the law's legitimacy. Insofar as interpretations are necessary, they should be strict and final. We need to determine the *logic* of interpretation" (BRUNS [1992: 26]).

[44] Usaremos indistintamente las expresiones "interpretación jurídica" e "interpretación de la ley", aunque sabemos que el primero de los conceptos implica *lato sensu* un sentido más abarcativo. De hecho, y frente a lo que sostiene el positivismo legalista, cabe afirmar que en realidad la interpretación legal es sólo una especie dentro del terreno más amplio de la hermenéutica jurídica.

[45] VIGO (1999: 15).

[46] Concebimos la ley como una norma-prescripción, siguiendo el trabajo seminal de VON WRIGHT (1963). Según este autor, las normas pueden clasificarse en reglas, prescripciones y directrices. A diferencia de las primeras y las últimas, las normas prescriptivas incluyen circunstancias (conductas) para presentarlas de determinada manera (en tanto prohibidas, permitidas u obligatorias).

reconstrucción del sentido preciso de sus reglas,[47] debía examinarse, en primer lugar, el lenguaje de la propia norma a través de su propia estructura,[48] que de este modo se concebía como autosuficiente.

Pero desde la escuela francesa de la exégesis, instalada como criterio de enseñanza del nuevo Código Civil, ante la letra confusa de la norma se buscaba reponer contextualmente el propósito de quien la redactó: el legislador se volvió aquí un sujeto privilegiado, y para comprender el alcance de la ley, concebida ya como expresión de la voluntad legislativa, pasó a ser imprescindible descubrir en términos históricos la intencionalidad originaria de su autor(idad).[49]

Sin embargo, y más allá de este intérprete auténtico y principal, los actores involucrados en el proceso de utilizar las normas y aplicarlas son múltiples y no todos ellos conciben el contenido de un texto legal desde una misma mirada o con idéntica intención.[50] Así como el juez interpreta, los litigantes también lo hacen, y con frecuencia de modo contrario. Al considerar que la ley ya no se alza como depositaria de una única verdad dogmática, sino que su sentido primitivo se "construye" luego en la práctica tribunalicia, las perspectivas de la hermenéutica se expanden imprevisiblemente.[51] Las variadas lecturas que permite una norma positiva expresa vuelven complejo el fenómeno interpretativo: ya no se conciben los parámetros de lectura de una ley como unívocos, y ya no se puede entender su contenido en una sola dirección.

Las dificultades de la interpretación de las reglas jurídicas están dadas por su condición de texto. Así, necesariamente encabalgada -como producto discursivo- entre el lenguaje cotidiano y los lenguajes artificiales,[52] la ley carga en su seno con las propiedades lingüísticas de ambigüedad y vaguedad, que le son inherentes. En todo ordenamiento jurídico, incluso en aquellos que se precian de una técnica

---

47 Entre los múltiples métodos, AFTALIÓN, GARCÍA OLANO Y VILLANOVA (1983: 426) recuerdan el gramatical, el lógico, el histórico, el sistemático (estos dos últimos añadidos por SAVIGNY) y el teleológico (concebido en su teorización por IHERING).

48 *Cf.* KALINOWSKI (1959).

49 Suele ser habitual recordar el caso de GÉNY (1899: 30), quien con una postura extrema sostenía no conocer el derecho civil, sino tan sólo el Código Napoleón.

50 *Cf.* CUETO RUA (2000: 36 *et seq.*).

51 Hablando de los jurisconsultos en Roma, pero con una posición que fácilmente puede servir para entender la cuestión en forma teórica, VILLEY (1979: 233) reflexiona sobre esta complejidad y sobre esta co-creación: "...el intérprete, ayudándose con las leyes, iba más lejos de las leyes, continuaba el trabajo del legislador".

52 Siguiendo la terminología de WROBLEWSKI (1963: 409).

legislativa minuciosa, la ley presenta como característica su "*textura abierta*".[53] Este último concepto parte del presupuesto de que el propio lenguaje es indeterminado e impreciso: las reglas de derecho no pueden abarcar todos los supuestos y, por lo tanto, es necesario completar ese vacío mediante intervenciones posteriores a su sanción o aprobación.[54]

El derecho ateniense, por supuesto, no constituye una excepción y presenta todas estas características.[55] Pero a ello, además, debemos añadirle un factor importante, que está dado por el hecho de que en las ciudades griegas del período clásico la propia ley (νόμος), lejos de tener fuerza imperativa inmediata, era un indicio o una evidencia que las partes invocaban en el contexto de sus argumentaciones retóricas.[56]

La oratoria nos suministra un ejemplo interesante. En su discurso X, que posiblemente data del 384 o 383, Lisias nos presenta una acusación contra Teomnesto, a quien se lo querella por haber cometido una calumnia tildando públicamente al hablante –cliente del orador- de 'parricida'. En el texto, el demandante parte de la lista de términos prohibidos (τῶν ἀποῤῥήτων) transmitidos por Solón para brindar una opinión personal respecto de la necesidad de concebir los lexemas en forma extensiva, porque su contrincante –

---

[53] *Cf.* LLOYD (1959: 398). Para WAISMANN (1945: 120), uno de los autores que introdujo este término en función de la postura previa de WITTGENSTEIN, "Open texture, then, is something like possibility of vagueness. Vagueness can be remedied by giving more accurate rules, open texture cannot".

[54] HART (1961: 135): ""The open texture of law means that there are, indeed, areas of conduct where much must be left to be developed by courts or officials striking a balance, in the light of circumstances, between competing interest which vary in weight from case to case." Por su parte, DWORKIN (1977), basándose en su teoría de la adjudicación, critica duramente a HART: sostiene que, contra lo que éste dice, todo ordenamiento legal carece de lagunas puesto que los jueces podrán acudir a principios de moralidad para suplir la ausencia de leyes y dar siempre una respuesta satisfactoria. Sobre el desarrollo de estos temas, puede consultarse BIX (1996).

[55] Ver, en este sentido, el profundo trabajo de HARRIS (2000).

[56] TODD (1993: 61-62) sostiene que no había reglas de interpretación jurídica en Atenas y que "Athens (...) possessed no rules of statutory interpretation; rival litigants would offer (alternative) interpretations of any statute which they put forward, but every *dikastēs* had complete discretion as he saw fit to interpret or reinterpret statutory law –or even perhaps to ignore it, if he felt that this did not conflict excessively with his conscience and his oath". Sin embargo, sabemos que ningún juez podía ignorar la ley, pues ello implicaba ignorar su propio juramento, como muestra bien CAREY (1994c, 1996). La cláusula de la "opinión más justa" se aplicaba en aquellos casos en los que la ley no brindaba ninguna guía concreta, limitándose quizás a lo que hoy conocemos como meras cuestiones de hecho. *Ratione brevitatis*, dejamos de lado aquí el tema interesante de la equidad y de la interpretación de las normas a través de la "opinión más justa", incluida en el juramento heliástico, para lo cual remitimos al trabajo de MIRHADY (2007). Sobre la importancia de la γνώμη δικαιωτάτη como elemento interpretativo y su relación con la ley, pueden consultarse –entre tanto- las distintas teorías presentes en BISCARDI (1970) y O'NEIL (2001). Sobre la noción de ἐπιείκεια, fundamental para entender la equidad como principio general de justicia, es interesante el reciente trabajo de HARRIS (2004b).

aparentemente- alegaba la inaplicabilidad de la norma jurídica (el querellado argumentaba, en su defensa, que no lo había tratado de 'parricida' –ἀνδροφόνον–, como exigía la ley de Solón, sino que había dicho simplemente que aquel había 'matado a su padre' –τὸν πατέρα ἀπεκτονέναι–). De esta manera, y a pesar de que existía una enumeración legal de palabras prohibidas, la primera persona del discurso intentaba demostrar que era preciso ampliar ese listado, abarcando también a las expresiones que constituyeran sinónimos de los términos incluidos. Así, se sostiene que el legislador ha intentado evitar la inclusión de todos los vocablos que tienen el mismo sentido utilizando una sola palabra para abarcarlos a todos los que revisten alcances semejantes: πολὺ γὰρ <ἂν> ἔργον ἦν τῷ νομοθέτῃ ἅπαντα τὰ ὀνόματα γράφειν ὅσα τὴν αὐτὴν δύναμιν ἔχει· ἀλλὰ περὶ ἑνὸς εἰπὼν περὶ πάντων ἐδήλωσεν (Lys. 10.7.5-8.1).[57]

Lo que propone el orador aquí es, precisamente, apartarse del sentido *literal* de la norma para advertir, en un sentido más completo, su *intención* subyacente: οὐ περὶ τῶν ὀνομάτων <δεῖν> διαφέρεσθαι ἀλλὰ τῆς τούτων διανοίας (*Lys.* 10.7.2-3). Letra (ὄνομα) y espíritu (διάνοια), pues, se perciben como dos mecanismos hermenéuticos válidos y complementarios.[58]

La discusión sobre el verdadero sentido de la ley cobra sentido en la Atenas clásica en estrecha vinculación con la existencia de un complejo abanico de posibles medios de interpretación, justificado por la naturaleza agónica y retórica de los enfrentamientos forenses.[59] Así, quienes se involucraban en un proceso judicial estaban en condiciones de traer a cuenta en sus discursos cualquier ley que avalara su posición, interpretando sus alcances del modo más conveniente para el éxito persuasivo de su empresa.

En *Nubes*, precisamente, la argumentación hermenéutica está signada por esta influencia sofística, en el marco de un aprendizaje de la manipulación legal. Las manifestaciones sofísticas dentro de la obra, sobre todo en su relación con el

---

57 *"..pues era mucho para el legislador escribir todas las palabras cuantas tienen la misma validez, y en cambio las mostró a todas mencionando a una sola".*

58 El cliente de Lisias, en este punto, no está pidiendo que los jueces se aparten de la ley, sino que la interpreten de un modo determinado. Es interesante el caso porque, contrariamente a lo que sucede en otros discursos (en los que cada orador brinda con exclusividad la lectura propia y tendenciosa de la ley que sólo beneficia su postura), aquí se exponen explícitamente las dos interpretaciones posibles para que el jurado opte por la que considere más apropiada.

59 La imprecisión del lenguaje jurídico y la falta de rigidez de los límites de cada una de las expresiones que lo integran lo vuelven esencialmente retórico, como sostiene GOODRICH (1987: 177-78).

relativismo del derecho, son las que precisamente intentaremos analizar, en el marco general de la importancia de la retórica en el drama aristofánico.

En el complejo cómico de personajes que crea Aristófanes, organizados en la tríada Estrepsíades-Fidípides-Sócrates, se desarrolla una suerte de interacción discursiva que consolida un manejo claramente sofístico de la ley, en el que ninguno ignora las 'chicanas' judiciales ni permanece inactivo frente a la maquinaria retórica del engaño o frente a la interpretación particular de las normas.

Desde el comienzo mismo de la obra, la angustia del protagonista por la llegada del día "viejo y nuevo" (v. 1180, 1196-7) es evidente: no duda en sostener que ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαι / ὁρῶν ἄγουσαν τὴν σελήνην εἰκάδας (vv. 16-17)[60] y, más adelante, en los vv. 1131-4:

> πέμπτη, τετράς, τρίτη· μετὰ ταύτην δευτέρα·
> εἶθ' ἣν ἐγὼ μάλιστα πασῶν ἡμερῶν
> δέδοικα καὶ πέφρικα καὶ βδελύττομαι,
> εὐθὺς μετὰ ταύτην ἔσθ' ἕνη τε καὶ νέα.[61]

Con el objeto de escapar de los posibles juicios, el protagonista decide dirigirse al Φροντιστήριον (*Pensadero*), para que su hijo aprenda lo necesario para librarlo de las deudas (vv. 112-118):

> εἶναι παρ' αὐτοῖς φασὶν ἄμφω τὼ λόγω,
> τὸν κρείττον', ὅστις ἐστί, καὶ τὸν ἥττονα.
> τούτοιν τὸν ἕτερον τοῖν λόγοιν, τὸν ἥττονα,
> νικᾶν λέγοντά φασι τἀδικώτερα.
> ἢν οὖν μάθῃς μοι τὸν ἄδικον τοῦτον λόγον,

---

[60] "*Y yo me arruino al ver la luna en el veinte*".

[61] "*El día quinto, el cuarto, el tercero, y después de éste el segundo, y luego ése de todos los días que más vengo temiendo, que me viene asustando y que detesto, después de aquél viene el día viejo y nuevo*". Es preciso tener en cuenta aquí que los últimos días del mes, a partir del vigésimo, eran contados en forma regresiva (desde el noveno) por los griegos, hasta llegar al día "viejo y nuevo", que era cuando los acreedores debían depositar el pago ante el magistrado que iba a entender en el juicio. En este sentido, la mayor parte de las traducciones optan por transformar este pasaje citado en una escala numérica ascendente de días (26, 27, etc.). Me parece interesante, con la salvedad de esta nota, respetar ese *decrescendo* verbal que, por otra parte, señala mejor la angustia del personaje que se desespera al ver cómo se le van acabando los días.

ἃ νῦν ὀφείλω διὰ σέ, τούτων τῶν χρεῶν
οὐκ ἂν ἀποδοίην οὐδ' ἂν ὀβολὸν οὐδενί.[62]

Discriminando entre los dos λόγοι, lo que propone es que su hijo aprehenda el peor de ellos para evitar tener que devolver los óbolos debidos.[63] Sin embargo, frente a la negativa del hijo, para quienes los pensadores no son más que charlatanes, carapálidas y descalzos (τοὺς ἀλαζόνας / τοὺς ὠχριῶντας, τοὺς ἀνυποδήτους..., vv. 102-3),[64] él mismo decide ingresar para ser instruido: διδάξομαι / αὐτὸς βαδίζων εἰς τὸ φροντιστήριον (vv. 127-8). El verbo διδάσκω en futuro y voz medio-pasiva, pues, da la pauta de lo que corresponde esperar a medida que avance el argumento de la comedia.[65]

Frente a la desmemoria y la inconciencia, el mundo sofístico en general, y la labor de Sócrates, en particular,[66] se presentan como un falso espacio de razonamientos exactos y científicos (v. 129-30: πῶς οὖν γέρων ὢν κἀπιλήσμων καὶ βραδὺς / λόγων ἀκριβῶν σκινδαλάμους μαθήσομαι;[67]). De nuevo, advertimos un verbo en futuro en el cierre de la cita que tiene que ver con la inminencia de un aprendizaje que se revelará imposible.

Como hemos visto, la intencionalidad de Estrepsíades es clara: en los vv. 433-4, afirma que él no desea conseguir opiniones grandilocuentes, sino dar vuelta la justicia y escaparse de sus acreedores (μή μοι γε λέγειν γνώμας μεγάλας· οὐ γὰρ τούτων ἐπιθυμῶ, / ἀλλ' ὅσ' ἐμαυτῷ στρεψοδικῆσαι καὶ τοὺς χρήστας διολισθεῖν).[68] De hecho, esto pareciera ser todo lo que el protagonista tiene en la cabeza: cuando

---

[62] "*Dicen que entre ellos hay dos argumentos, el más fuerte, cualquiera que sea, y el más débil. Dicen que uno de estos argumentos, el más débil, vence diciendo las cosas más injustas. Ciertamente, si aprendés para mí este argumento injusto, de estas deudas que tengo ahora por culpa tuya no le devolvería nada a nadie, ni siquiera un óbolo*".

[63] De hecho, se puede afirmar que el Argumento Inferior (injusto) es aquel que tiene el mayor poder persuasivo en términos políticos (PLÁCIDO [1971: 60-1]).

[64] De hecho, la suciedad, el descuido y la pobreza –que caracterizan en la obra a Sócrates y a los filósofos del Pensadero- son características tradicionalmente atribuidas al pueblo espartano. Sobre las orientaciones filo-lacedemónicas de algunos aristócratas atenienses, ver HUBBARD (1997: 30).

[65] Sobre este verbo en Aristófanes, ver LÓPEZ FÉREZ (1997: 83-4).

[66] De aquí en más, se instaurará una imagen cómica de Sócrates, que será retomada no sólo en el ámbito griego sino también en cierta literatura latina; *cf.* GUILHAMET (1985). Respecto de la polémica relación entre Sócrates y los sofistas contemporáneos, ver E. L. BOWIE (1998).

[67] "*¿Y cómo por cierto, siendo yo un viejo, olvidadizo y lento, aprenderé discursos rigurosos y precisos?*".

[68] "*A mí no me hablen de grandes sentencias; pues no las deseo, sino que deseo dar vuelta la justicia cuanto sea posible en mi beneficio y sortear a los acreedores*".

Sócrates lo insta a elegir un tema para pensar, Estrepsíades se ofusca reiterando que sólo lo desvelan los intereses de la deuda, y la voluntad indeclinable de no pagarlos: ἀκήκοας μυριάκις ἀγὼ βούλομαι, / περὶ τῶν τόκων, ὅπως ἂν ἀποδῶ μηδενί[69] (vv. 738-9).

Para conseguir este objetivo, demuestra tener recursos y métodos ingeniosos aunque poco intelectuales:[70] observamos la práctica de una retórica judicial eficiente, alejada de concepciones morales. Desde el comienzo, ya se presenta a sí mismo como un experto en artimañas legales, tan habituado al mundo de los tribunales que se sorprende de no ver en el mapa los tribunales que constituyen la particularidad sobresaliente de la ciudad de Atenas: δικαστὰς οὐχ ὁρῶ καθήμενους (v. 208).[71] No es la primera vez que debe enfrentar actuaciones judiciales (*cf.* v. 34: ὅτε καὶ δίκας ὤφληκα...) y en su discurso con Sócrates manifiesta en tres oportunidades su inventiva para escapar de la justicia.

En primer lugar, se plantea la situación hipotética de capturar a la luna para evitar el pago de deudas; esta referencia, pues, presupone para su comprensión un conocimiento que la audiencia cómica tenía y que nosotros necesitamos reponer: los intereses se calculaban por mes y eran susceptibles de ser reclamados al término de cada mes.[72] Así, vemos cómo Estrepsíades desde el comienzo teme por la llegada de ese día (vv. 15-17), fecha en que era necesario el pago del monto debido o, en su defecto, de los intereses. Lo que el personaje plantea, frente a Sócrates, es la posibilidad de encerrar a la luna en un envase redondo. De esta manera, evitaría tener que abonar los intereses, porque sin luna en el horizonte se acaba la sucesión de días y, por ende, nunca llegará el día en que se exija la devolución del dinero prestado (vv. 753-757):

Στρεψιάδης

ὅτι

---

[69] "*Escuchaste mil veces las cosas que quiero, respecto de los intereses: no pagar nada*".

[70] "...se pone al descubierto su mentalidad esencialmente práctica y anticonceptual" (CAVALLERO *et al.* [2008: 20]).

[71] Este episodio reviste una trascendencia particular, porque de nuevo carga las tintas sobre la litigiosidad como característica inherente de los atenienses. Cuando el discípulo del Pensadero le muestra el circuito de toda la tierra (γῆς περίοδος πάσης, v. 206), Estrepsíades pretende ver a los jueces en la representación a escala pequeña, lo cual supone un ejemplo claro de 'hiperbolización' del derecho a través de la sátira cómica.

[72] Esto indica que el préstamo de intereses y su cancelación se realizaban por períodos breves de tiempo (MILLETT [1991: 103]). Sobre este reclamo mensual de los intereses, ver MACDOWELL (2010).

εἰ μηκέτ' ἀνατέλλοι σελήνη μηδαμοῦ,
οὐκ ἂν ἀποδοίην τοὺς τόκους.
Σωκράτης
ὁτιὴ τί δή;
Στρεψιάδης
ὁτιὴ κατὰ μῆνα τἀγύριον δανείζεται.
Σωκράτης
εὖ γ'.[73]

Llama la atención el hecho de que la explicación de Estrepsíades sea tan meticulosa, sobre todo teniendo en cuenta que la audiencia compartía ciertos conocimientos elementales acerca de las regulaciones jurídicas en materia de cancelación de deudas. Frente a la primera pregunta del filósofo, que apunta a motivar una aclaración de la propuesta ridícula de su interlocutor, se responde con un período hipotético potencial que hace verosímil el planteo: "*si la luna no llegara a salir más, no pagaría los intereses*". Pero Sócrates insiste con una nueva pregunta que apunta a la motivación de esta última frase, y encuentra en el otro la justificación de sus afirmaciones: el dinero se debe cada mes (v. 756).

Resulta difícil pensar que esta última alusión sea necesaria para la comprensión o la decodificación de la broma planteada; sin embargo, nos parece interesante la situación de Sócrates, quien a través de sus preguntas pareciera dar a entender un conocimiento amplio acerca de los modos de razonamiento, pero escaso en materia de derecho ateniense. De hecho, lo que llama la atención y provoca risa es que Estrepsíades pretenda obtener estrategias judiciales por parte del filósofo, que en realidad –lejos del universo forense, accesible a todos- es un conocedor profundo de los intestinos de los insectos (v. 167-8):[74]

---

[73] *"**Est**: - Porque si la luna no llegara a salir más, no pagaría los intereses. **Sóc**: - ¿Y eso por qué? **Est**: - Porque la plata se presta por mes. **Sóc**: - Bien".*

[74] No queremos decir necesariamente que los expertos en mosquitos no puedan ser maestros de retórica (baste citar a Hippias de Elis o al propio Aristóteles). De hecho, Sócrates se dedica activamente a los estudios sobre el discurso (vv. 260, 486-8, 874-5) y le dirá luego a Estrepsíades que Fidípides adquirió los conocimientos necesarios para ayudarlo a defenderse con éxito en cualquier juicio en los vv. 1148-53. En efecto, hacia el final de la obra el propio Fidípides lo reconocerá como su maestro (v. 1467) y lo cita como autoridad (v. 1432); sin embargo, lo cierto es que la imagen "fidipídica" de Sócrates es particular y –al menos en las primeras presentaciones del personaje- la actitud que Aristófanes atribuye a Sócrates lo separan del mundo del derecho más de lo que uno podría pensar. Es llamativo que, en el pasaje que estamos analizando, el pragmático Estrepsíades esté buscando a alguien que lo ayude a liberarse de las deudas con argumentos legales y se encuentre con un extraño personaje que se ocupa de los asuntos más diversos, incluyendo la entomología y la morfología nominal.

ἦ ῥᾳδίως φεύγων ἂν ἀποφύγοι δίκην
ὅστις δίοιδε τοὔντερον τῆς ἐμπίδος.[75]

La misma oposición se revela en el pasaje de los vv. 655-8. Cuando Estrepsíades explique, una vez más, que no quiere aprender nada (οὐδέν, v. 656) con excepción del argumento más injusto (τὸν ἀδικώτατον λόγον, v. 657), Sócrates desplazará de nuevo la cuestión jurídica para poner en el centro de la discusión la necesidad de estudiar primero "otras cosas" como el uso de los géneros para definir a los cuadrúpedos (vv. 658-9):

ἀλλ' ἕτερα δεῖ σε πρότερα τούτου μανθάνειν,
τῶν τετραπόδων ἅττ' ἐστιν ὀρθῶς ἄρρενα.[76]

Luego de las respuestas jurídicas planteadas por Estrepsíades a las situaciones problemáticas ideadas por Sócrates, precisamente, este último se limita a una respuesta de cortesía y a un pedido progresivo de aclaraciones –tal vez siguiendo el famoso método mayéutico-, para introducir luego un nuevo supuesto teórico vinculado con el derecho: cómo eludir una demanda por cinco talentos (εἴ σοι γράφοιτο πεντετάλαντός τις δίκη,/ ὅπως ἂν αὐτὴν ἀφανίσειας εἰπέ μοι, vv. 758-9). Estrepsíades, tras algunos consejos metodológicos del corifeo, llega a una respuesta (vv. 764-5) que él mismo califica como 'extremadamente sabia' (ηὕρηκ' ἀφάνισιν τῆς δίκης σοφωτάτην) y es partidario de que Sócrates estará de acuerdo con él (ὥστ' αὐτὸν ὁμολογεῖν σέ μοι). Una vez más, Sócrates se ubica en el lugar pasivo de quien pregunta por la solución al interrogante a lo largo de tres intervenciones consecutivas (vv. 765-773):

Σωκράτης
ποίαν τινά;
Στρεψιάδης
ἤδη παρὰ τοῖσι φαρμακοπώλαις τὴν λίθον

---

[75] "*Por cierto, ifácilmente podría defenderse en un juicio como acusado quien conociera bien el intestino del mosquito!*".

[76] "*Pero es necesario que aprenda otras cosas antes que eso... de los cuadrúpedos cuáles son correctamente machos*". Evidentemente Sócrates "no quiere hacerle caso sino llevarlo a otros temas", como bien reconocen CAVALLERO *et al.* (2008: 221, n. 4).

ταύτην ἑόρακας, τὴν καλήν, τὴν διαφανῆ,
ἀφ' ἧς τὸ πῦρ ἅπτουσι;
Σωκράτης
τὴν ὕαλον λέγεις;
Στρεψιάδης
ἔγωγε.
Σωκράτης
φέρε τί δῆτ' ἄν,
Στρεψιάδης
εἰ ταύτην λαβών,
ὁπότε γράφοιτο τὴν δίκην ὁ γραμματεύς,
ἀπωτέρω στὰς ὧδε πρὸς τὸν ἥλιον
τὰ γράμματ' ἐκτήξαιμι τῆς ἐμῆς δίκης;
Σωκράτης
σοφῶς γε νὴ τὰς Χάριτας.[77]

El ardid de Estrepsíades consiste en utilizar una piedra de cristal para derretir la cera de la tablilla en la que el instructor redacta la acusación; Sócrates reconoce que se trata de un planteo 'sabio' (v. 773).

No obstante, la tercer situación hipotética que plantea el filósofo acarrea como consecuencia un quiebre en el proceso de aprendizaje: cuando Estrepsíades responde que conviene ahorcarse para evitar escapar de una condena -dado que nadie puede declarar culpable a un muerto (vv. 781-2)- Sócrates se niega a seguir enseñándole:[78] la respuesta del aprendiz se ha develado absurda y, por ende, inverosímil e ineficaz. El filósofo se retira del ἀγών y es el Argumento Inferior quien pasa a educar al joven Fidípides.

La imagen de Sócrates es, entonces, opuesta a la de Estrepsíades: quien originariamente es el maestro termina fracasando en la educación ante un alumno que no responde a los parámetros de un παιδευόμενος. La edad, su falta de memoria, su manejo *amateur* pero eficaz de las tretas judiciales lo vuelven un anti-alumno, y Sócrates solamente se limita a intentar reproducir y jugar desde el

---

[77] *"**Sóc**: - ¿Y cuál es?; **Est**:- ¿Viste ya en las tiendas de fármacos esa piedra, hermosa, transparente, con la que prenden fuego?; **Sóc**:- ¿Te referís al cristal de roca?; **Est**: - Precisamente; **Sóc**: Tomá; **Est**: ¿Y qué si, después de obtenerla, cuando el escribano escribiese la denuncia, estando yo de pie más lejos así hacia el sol, yo derritiera las letras de mi acusación?; **Sóc**: -Hablás sabiamente, por las Gracias."*

[78] O'REGAN (1992: 85-7).

lenguaje, en dos oportunidades, con sonoridades que remiten para los espectadores de la obra a pomposos términos retóricos y jurídicos, que en una dimensión teórica resultan vacíos de contenidos concretos y, por lo tanto, son incapaces de brindar herramientas puntuales para ayudar a Estrepsíades a evitar a sus acreedores.

Ya con anterioridad, en los vv. 317-318, cuando Sócrates presenta al coro de *Nubes,* lo describe a partir de las enseñanzas que son capaces de proporcionar, utilizando una yuxtaposición de sustantivos:

> αἵπερ γνώμην καὶ διάλεξιν καὶ νοῦν ἡμῖν παρέχουσιν
> καὶ τερατείαν καὶ περίλεξιν καὶ κρούσιν καὶ κατάληψιν.[79]

Justo antes del ἀγών de los dos Λόγοι, la resonancia retórica vuelve a caracterizar precisamente sus intervenciones. En los vv. 874-5, un conjunto de palabras vinculadas a través de nexos disyuntivos recuerdan la misma lógica:

> πῶς ἂν μάθοι ποθ' οὗτος ἀπόφευξιν δίκης
> ἢ κλῆσιν ἢ χαύνωσιν ἀναπειστηρίαν;[80]

En ambos casos, y parodiando una terminología específica abundante y una serie de vocablos abstractos –generalmente vinculados con un campo técnico de la política y del derecho- terminados en –σις, Sócrates consigue reproducir cómicamente la forma del estilo de habla de los sofistas.[81]

Ante la desesperación del viejo Estrepsíades por no conseguir sus objetivos, el consejo del coro de nubes –siempre transicional y bivalente–[82] se dedica a prever la posibilidad de hacer educar a Fidípides.[83] En ese entonces, el diálogo entre padre

---

[79] "*... las cuales (las Nubes) nos proporcionan conocimiento, dialéctica, inteligencia, discurso asombroso, circunloquio, lenguaje chocante y seducción*".

[80] "*¿Cómo podría él aprender alguna vez el sobreseimiento en una causa o una citación o un ablandamiento persuasivo?*"

[81] *Cf.* HANDLEY (1953).

[82] MARIANETTI (1992: 76-107). Sobre el coro en la obra puede también consultarse SEGAL (1969) y KÖHNKEN (1980).

[83] Las propias nubes, de hecho, están connotadas por un relativismo sofístico: "...son presentadas a la vez como deidades del *nomos* y de la *physis*. Cuando Sócrates las menciona por primera vez nombrándolas 'nuestras deidades' [vv. 252 *et seq.*], las presenta como diosas de la retórica, pero cuando las invoca las llama, junto con el Aire y el Éter, como si fueran los elementos de las doctrinas presocráticas" (MARINO LÓPEZ, 1999: 85). Precisamente, veremos más adelante en el trabajo cómo estas dos dimensiones (la de la naturaleza y la jurídico-retórica) también se entrelazan y estructuran en el discurso de Estrepsíades ante sus acreedores.

e hijo opone dos visiones controvertidas de la sofística: mientras que –tras su propia experiencia- Estrepsíades sostiene la inteligencia de Sócrates y Querefonte (vv. 834-5), Fidípides los tilda de dementes (vv. 832-3, 846). Sin embargo, y más allá de este debate, el argumento nos muestra cómo el joven termina siendo persuadido para ir al Pensadero. Los efectos de la enseñanza se revelan enseguida: ahora el joven entrenado estará en condiciones, precisamente, de esbozar sus propias interpretaciones legales.

El conocimiento jurídico que adquiere Fidípides tras su iniciación filosófica[84] queda relevado en las propias palabras de Sócrates: le asegura a Estrepsíades que podrá sacarlo de cuantos juicios existan, aunque haya testigos (v. 1150 *et seq.*). La oportunidad de que el joven exponga lo aprendido no se demora (vv. 1179-1194), y representa en escena un ejemplo sumamente interesante de hermenéutica jurídica.

Ante la ley que impone las condiciones para el pago de la deuda, Fidípides se dispone a analizar su significación o, como señala RENDÓN VÁSQUEZ (2000: 66) respecto de la labor interpretativa jurídica en general, a determinar el "contenido de la norma y sentido, qué dispone y a quién va dirigida".

De este modo, frente a la confesión del padre de que existe un día "viejo y nuevo" (τὴν ἕνην τε καὶ νέαν) –sobre los que se estructuran las fechas de cobro de deuda-, el muchacho comienza estudiando la redacción del texto y recurriendo para su examen al argumento lógico de la no-contradicción:[85] dado que no es posible que algo sea dos cosas diferentes al mismo tiempo, dos días no pueden ser uno (οὐ γάρ ἐσθ' ὅπως / μί' ἡμέρα γένοιτ' ἂν ἡμέραι δύο, vv. 1181-2). A través de un examen literal de la norma, avanza sobre una comparación fáctica, en donde la oposición nuevo / viejo –recurrente en la obra-[86] se aplica a las mujeres, y con esto queda marcado el absurdo: πῶς γάρ, εἰ μή περ γ' ἅμα / αὐτὴ γένοιτ' ἂν γραῦς τε καὶ νέα γυνή (vv. 1183-4).[87]

---

[84] A. M. BOWIE (1993); MARIANETTI (1993) se extiende en las referencias paródicas dentro de la obra a los distintos aspectos de la iniciación en los misterios de Eleusis.

[85] Este principio, según el cual ninguna proposición puede ser verdadera y falsa al mismo tiempo, es un pilar esencial de la lógica normativa. *Cf.* ECHAVE, URQUIJO & GUIBOURG (1999: 84).

[86] *Cf.* BIERL (2004); FERNÁNDEZ (2006).

[87] "*¿Pues cómo? Salvo que una misma mujer fuera simultáneamente anciana y joven*".

El contraste día / mujer demuestra en forma precisa la vaguedad del término νέα,[88] que en ambos casos queda connotado por la presencia de sus antónimos: el adjetivo femenino ἔνη, en el primer caso, y el sustantivo γραῦς, en el segundo. Se trata, si lo analizamos desde los distintos métodos de interpretación aludidos en la introducción, de una aproximación literal al sentido del texto,[89] dado que quedaría revelada una manipulación de la norma que justificaría su violación a partir de un análisis del alcance de sus constituyentes léxicos.[90]

La conclusión de Fidípides es que resulta imposible, a través del examen de la norma, que su padre sea citado ante los tribunales. Estrepsíades, ante esta reflexión, acepta el argumento y reconoce que, aunque provista de incoherencia, la ley así está establecida: καὶ μὴν νενόμισταί γ' (v. 1185). La presencia de una forma del verbo νομίζω –que explícitamente retoma la raíz de νόμος– en perfecto (con valor resultativo) y voz pasiva, sin complemento agente, borra concientemente a la figura del autor de la norma y la ubica a ésta en un contexto atemporal que coordina el presente con el pasado.

Pero el argumento del muchacho sigue (vv. 1185-95):

Φειδιππίδης
οὐ γάρ οἶμαι τὸν νόμον
ἴσασιν ὀρθῶς ὅτι νοεῖ.
Στρεψιάδης
νοεῖ δὲ τί;
Φειδιππίδης
ὁ Σόλων ὁ παλαιὸς ἦν φιλόδημος τὴν φύσιν.

---

[88] En los casos de vaguedad, según la filosofía del lenguaje, la duda por parte del intérprete no se origina en la falta de información respecto del objeto –como es el caso de la ambigüedad- sino en la imposibilidad de discernir dónde termina exactamente el campo de aplicación semántico de la palabra en cuestión (CARRIÓ [1965: 31]). De hecho, en este pasaje este 'iusfilósofo' menciona específicamente –como ejemplo- los adjetivos "joven" y "anciano", que son los mismos términos que aparecen en nuestra cita.

[89] VERNENGO (1971).

[90] El juego léxico, que tiene por base la noción del lenguaje como un sistema de signos meramente convencionales y arbitrarios, es un recurso privilegiado dentro de la sofística, tal como sostiene DUPRÉEL (1948: 25). No es ésta la primera referencia a la convencionalidad o vaguedad del lenguaje: de hecho, ya Estrepsíades había discutido largamente con Sócrates (vv. 658-691) respecto de la motivación del género de las palabras, que resulta a veces totalmente arbitrario en vinculación con los patrones morfológicos. Un ejemplo muy patente es el que se da con la discusión respecto del nombre propio Amynias, que en griego es un sustantivo masculino de primera declinación. Sócrates sostiene, fundado en la desinencia del vocativo, que debería ser femenino (vv. 688-691); Aristófanes explota este recurso para señalar la fama de pasividad sexual del personaje referido.

Στρεψιάδης
τουτὶ μὲν οὐδέν πω πρὸς ἔνην τε καὶ νέαν.
Φειδιππίδης
ἐκεῖνος οὖν τὴν κλῆσιν εἰς δύ' ἡμέρας
ἔθηκεν, εἰς γε τὴν ἔνην τε καὶ νέαν,
ἵν' αἱ θέσεις γίγνοιντο τῇ νουμηνίᾳ.
Στρεψιάδης
ἵνα δὴ τί τὴν ἔνην προσέθηκεν;
Φειδιππίδης
ἵν', ὦ μέλε,
παρόντες οἱ φεύγοντες ἡμέρᾳ μιᾷ
πρότερον ἀπαλλάττοινθ' ἑκόντες· εἰ δὲ μή,
ἔωθεν ὑπανιῷντο τῇ νουμηνίᾳ.[91]

Aparece aquí una antítesis -otra más en el complejo dramático de la pieza-[92] entre lo que es el contenido de la norma jurídica y la interpretación ya no de su contenido *stricto sensu*, sino de lo que ésta en el fondo pretende significar (ὅτι νοεῖ): teniendo en cuenta la intención democrática del legislador, debe suponerse que el establecimiento de dos días –el último y el primero de cada mes- era para favorecer a aquel acusado que, compareciendo un día antes, pudiera liberarse del pago.

La alusión a Solón, figura del legislador ateniense por antonomasia,[93] implica una referencia directa a esa "voluntad" creadora que, como vimos,

---

[91] ***Fid***:- *Pues no creo que entiendan correctamente, respecto de la ley, lo que quiere decir.* ***Est***:- *¿Y qué quiere decir?* ***Fid***:- *Solón el antiguo era un amante del pueblo por naturaleza.* ***Estr***:- *Eso no es nada respecto del día viejo y el nuevo.* ***Fid***:- *Aquel, por cierto, estableció la citación en dos días, un día viejo y además uno nuevo, para que los pagos fuesen hechos el primer día de mes.* ***Est***:- *¿Y para qué estableció entonces el día viejo?* ***Fid***:- *Mi amigo, para que compareciendo aquellos deudores el primer día, fuesen primero liberados voluntariamente; y si no, que se pusieran inquietos desde el amanecer del primer día del mes".*

[92] *Cf.* WHITMAN (1964: 126-7). "The first technique is the presentation of certain themes in terms of sets of antitheses, in order to highlight the comic contrasts in the play (...) In addition, because the comic characters tend to represent social types, the basic comic conflict is the confrontation of contradictory types and contradictory sets of values" (R. K. FISHER [1988: 24]).

[93] En este sentido, corresponde unir a Solón con los otros célebres legisladores griegos del período arcaico, entre los cuales podemos mencionar a Dracón, Zaleuco de Lócrida o Carondas de Catana. Oponiéndose a las posturas tradicionales, y a partir de un examen atento de la evidencia epigráfica, HÖLKESKAMP (1999) considera que la imagen casi mítica de estos codificadores antiguos no es más que una construcción posterior, que data tan sólo del período clásico.

constituye un concepto liminar de la escuela exegética de la filosofía del derecho.[94] En este sentido, es llamativo que el verbo contracto νοέω, que aparece aquí y que apunta al espíritu de la norma, se pone en relación desde la raíz con la palabra que Lisias utilizará en su discurso *Contra Teomnesto* y que ya hemos relevado: διά–*νοια*.

La apelación a una célebre autoridad respalda un sentido privilegiado de la ley, y es utilizada aquí para orientar su aplicación. Si Solón, precisamente, introdujo una serie de medidas hacia comienzos del s. VI que repercutieron en una democratización de la πόλις, aquí esa misma visión es utilizada para explicar la redacción de la ley. En este *favor debitoris* encontramos una manifestación de exégesis jurídica: la letra de la ley es suplida por un análisis de la voluntad de su creador para redescubrir su verdadera significación.

Con todos estos mecanismos interpretativos esbozados en conjunto, que recurren simultáneamente a la palabra y al espíritu de la ley, Fidípides "disfraza" un argumento débil para mostrar cómo la norma adversa en realidad puede ser utilizada en beneficio propio.[95] Estos dos métodos complementarios de interpretación son bienvenidos por Estrepsíades, quien se regocija con esta lógica de pensamiento que lo ampara. De hecho, cuando llegan a escena los dos acreedores, utilizará una argumentación sofística para evitar tener que cancelar la deuda: menciona el problema de los dos días que plantea la ley –tal como lo aprendió de su hijo-, apela luego a la ignorancia del acreedor para justificar su incumplimiento, y señala por fin el absurdo del aumento de los intereses comparándolos con el mar, que no crece nunca a pesar de los ríos que vierten su caudal en él. En todos estos planteos, hallamos los dos grupos de enseñanzas recibidas: por un lado, las de contenido más jurídico y vinculadas con interpretaciones diversas de la ley, que le transmitió Fidípides al salir del

---

94 "Porque, en última instancia, la exégesis presupone un dogma; y este dogma, un tanto blasfemo si se quiere, postula la presencia real del legislador en la ley. Para la exégesis, una norma es siempre expresión del acto de un individuo privilegiado, a saber: el legislador. E interpretar la ley consistiría en reconstruir fielmente lo que el autor del texto legislativo habría pretendido. Tradicionalmente esto se expresa diciendo que la exégesis se propone reconstruir la voluntad del legislador" (VERNENGO [1977: 68]). Para ver algunas de las grandes críticas a esta posición exegética, *cf.* el capítulo XI de BETTI (1971).

95 Esta idea sofística de "mostrar" un razonamiento débil como si fuese uno consistente –uno de los ejes de *Nubes*- señala un aspecto ciertamente *performativo* de la labor filosófica; la idea fundamental de la "apariencia" vuelve a los sofistas promotores de un verdadero espectáculo, y en este sentido la vinculación con la puesta en escena dramática (caracterizada tradicionalmente por la artificiosidad velada y la creación de una ilusión) resulta interesante (*cf.* POULAKOS [1995: 39-46]).

Phrontistérion; por el otro, las propias de las cuestiones de la naturaleza que el propio Sócrates le había enseñado directamente.

Sin embargo, el ciclo educativo no se cierra en este punto, sino que la obra nos presenta una vuelta de tuerca que desestabiliza el proceso de aprendizaje y pone en crisis la viabilidad del manejo hermenéutico planteado. Luego de un altercado, Fidípides se rebela contra el padre y comienza a golpearlo (v. 1320 *et seq.*).[96] Para justificar su comportamiento, va a demostrar, nuevamente con argumentos sofísticos, que es justo que un hijo golpee a su padre (οἶμαι διδάξειν ὡς δίκαιον τὸν πατέρα κολάζειν, v. 1405), utilizando los mismos puntos de razonamiento que el propio Estrepsíades había esgrimido para convencerlo de su ingreso al Pensadero.

Esta problemática era habitual en las discusiones de la época: de hecho, el deber general y tradicionalmente absoluto de honrar a los mayores pasa a verse desafiado en esta época por una nueva generación de intelectuales.[97] Este "escándalo" surgido por la depreciación de los valores en el οἶκος[98] puede ser relevado en la obra *Περὶ φύσεως* del orador Antifonte (fr. 87 A 44a, 5 DK), para quien el hecho de actuar bien con los padres que no han sido "buenos" con sus hijos podía ser considerado una acción contraria a la naturaleza (πολέμια τῇ φύσει). Nos encontramos aquí, como vemos, frente a la constante oposición entre νόμος y φύσις,[99] y al consiguiente triunfo de la convención.[100]

Debemos situar el planteo de Fidípides en el contexto mayor de la regulación jurídica en Atenas del cuidado de los mayores por parte de sus hijos, para advertir las dimensiones de su propuesta y la dialéctica que se tensa entre la interpretación

---

[96] RECKFORD (1991: 125) se encarga de mostrar hasta qué punto el recorrido del héroe empeora su situación: "Strepsiades goes from helpness to humiliated: from family and money problems, through academic failure, to the final indignity of being beaten and out-argued by his own son". Este derrotero ha llevado a que muchos reconocieran, en este punto de la pieza, una suerte de *anagnórisis* paratrágica o, en todo caso, 'trígica' –si tomamos la noción que el propio autor utiliza para definir su arte. Sobre la noción de 'trigedia' en *Nubes*, ya mencionada cuando hablamos de *Acarnienses*, ver CAVALLERO (2006). Acerca del carácter trágico del protagonista, ver también ZIMMERMANN (2006).

[97] DUNBAR (1995: 469).

[98] CASERTANO (1971).

[99] En realidad, debemos entender esta dupla como la contraposición cierta entre las 'creencias convencionales' y los 'hechos reales'; *cf.* OSTWALD (1986: 248).

[100] Platón, en *Lg.* 881b3-882a1, se encarga de las reglas sobre agresión contra padres y abuelos en Magnesia. La pena que sugiere es el exilio permanente de la ciudad, junto con la exclusión de los sitios sagrados y de las actividades sociales que, de acuerdo con SAUNDERS (1994: 275), debe interpretarse –para la época- como un castigo más severo que la cárcel.

de una ley en vigor y la fuerza obligatoria de las nuevas imposiciones legislativas que la contradicen.

En el ámbito helénico, tenemos testimonios que señalan que el incumplimiento del precepto esencial del respeto a los mayores acarreaba necesariamente una sanción.[101] Si por algún motivo un hijo o un nieto no le aseguraba a sus antepasados comida y vivienda, o si ejercía violencia física en su contra o no podía ofrecer los ritos funerarios correspondientes a su muerte[102] era susceptible de ser acusado por el cargo de maltrato de sus padres –κάκωσις γονέων–.[103] En el caso puntual de Atenas, de acuerdo a una ley también atribuida a la autoridad histórica de Solón,[104] si los padres se volvían ancianos o incapacitados, la violencia llevada a cabo en su contra autorizaba una acción judicial y, una vez demostrado el maltrato, podía dar lugar a una pena consistente en la descalificación del ciudadano respecto del ejercicio de los cargos públicos. Sin embargo, aunque a simple vista todo esto pareciera en el derecho ático un proceso sencillo, existían ciertos requerimientos *sine qua non* para que la acción originaria prosperara, y sólo algunas pocas excepciones podían ser opuestas.[105]

Lejos de estas exigencias, Fidípides no busca ampararse en la excepción, sino que ataca la base misma de la normativa; para justificar el incumplimiento de la obligación impuesta y la imposición de una nueva regla inversa que autorizara el castigo de los padres, recurre a varias premisas jurídicas.[106] Nuevamente, aparece

---

[101] Entre los griegos, no devolverle a los padres el respeto debido implicaba no tanto ingratitud, sino más bien algo semejante a la impiedad (HEWITT [1931: 30]).

[102] GLOTZ (1900: 792-3).

[103] A. R. W. HARRISON (1968: 77-8); MACDOWELL (1978: 92); TODD (1993: 107).

[104] El texto de esta ley puede ser reconstruido en parte a la luz de D.L. 1.55, donde se establece que si uno no alimentaba a sus padres, podía estar sujeto a *atimía* (ἐὰν τις μὴ τρέφῃ τοὺς γονέας, ἄτιμος ἔστω). En cuanto al procedimiento, algunos testimonios antiguos como [Arist.] *Ath. Pol.* 56.6 registran la existencia de al menos cuatro γραφαί distintas (LIPSIUS [1905-15: 343-9]; A. R. W. HARRISON [1968: 77], llega a la conclusión de que el procedimiento para el juicio era posiblemente *eisangelía,* tal como sucedía con el caso del maltrato de huérfanos, aunque debe reconocer la falta de pruebas suficientes para asegurarlo [Lys. 13.91, Ais. 1.28, D. 24.103-7]. El proceso en sí parece encontrarse explicado en D. 24 (*Contra Timocrates*) donde se prevé como medida el encarcelamiento hasta que el acusado sea llevado a juicio por cualquiera que accione en su contra, dejándose la pena a criterio del tribunal y, en el caso de establecerse una multa, encerrándolo en prisión hasta tanto la pague (acerca de la prisión como posible castigo en el derecho griego, BARKAN [1936] y ALLEN [1997]).

[105] De este modo, la ley de Solón aparentemente excusaba a un hijo de la obligación de respetar a sus padres si se daban determinadas circunstancias: 1) si estos antepasados habían fracasado por ejemplo en enseñarle al menor un comercio o trabajo; 2) si lo habían prostituido, o incluso 3) si su nacimiento había sido ilegítimo; todos estos casos nos presentan situaciones en las que el padre estaba en falta y, por ende, en que su salvaguarda judicial desaparecía.

[106] LONG (1972: 295-6). No es este un caso único en la comediografía aristofánica; basta recordar una serie de pasajes a lo largo de *Aves*, que analizaremos oportunamente.

en escena una instancia de interpretación legal. Así, el principio de igualdad se consolida como primer punto de su razonamiento: si su padre le pegaba a él cuando era pequeño, del mismo modo se justifica el accionar inverso, tratándose de dos hombres libres (vv. 1413-4):

> πῶς γὰρ τὸ μὲν σὸν σῶμα χρὴ πληγῶν ἀθῷον εἶναι,
> τοὐμὸν δὲ μή; καὶ μὴν ἔφυν ἐλεύθερός γε κἀγώ.[107]

Incluso si se dijera que los jóvenes son distintos a los mayores de edad, cabe el planteo de que los ancianos –en alguna medida- sean doblemente niños (v. 1416-7):

> φήσεις νομίζεσθαι σὺ παιδὸς τοῦτο τοὔργον εἶναι·
> ἐγὼ δέ γ' ἀντείποιμ' ἄν ὡς δὶς παῖδες οἱ γέροντες.[108]

Es preciso destacar la lógica del planteo, que tiende a desbaratar los fundamentos de una regla de índole consuetudinaria y que se construye a partir de posibles contra-argumentaciones que se desmerecen: el uso de un verbo en futuro (φήσεις) y un optativo potencial (ἀντείποιμ' ἄν), que apuntan a los pronombres personales expresos de primera y segunda –respectivamente-, estructuran esa construcción en que se prevé las críticas ajenas y de antemano se anulan.

El punto siguiente en el discurso argumentativo tiene que ver, en esencia, con el fundamento del derecho positivo y con el origen de su obligatoriedad: dado que se trata de normas jurídicas impuestas, su base radica en el convencimiento de todos quienes se obligaron por su contenido. De la misma manera, Fidípides alega estar en condiciones de dictar él mismo una ley –distinta de la existente- si llegara a persuadir a todos acerca de su eficacia (vv. 1421-4). El efecto cómico, en parte, está dado por el hecho de que en el caso se trata de una regla de carácter jurídico que –aparte de ser escrita- es en esencia un principio de derecho natural.[109]

---

[107] "*¿Y cómo pues es preciso que tu cuerpo esté libre de golpes, y el mío no? Ciertamente yo también nací libre*".

[108] "*Dirás vos mismo que esto es lo que debe ser considerado respecto del accionar de un niño; y yo te respondería que los ancianos son dos veces niños*". Se trata de un proverbio conocido en el mundo griego; *cf.* S. fr. 434, Crat. fr. 24, Teop. fr. 69, Pl. *Lg.* 646a, *Lis.* 223b.

[109] El texto legal de Solón, en verdad, reproduce el νόμος ἄγραφος de la honra a los padres (TURATO [1971-2: 127]).

Cierra su argumento con una comparación con los gallos y otros pájaros, entre los que es habitual que los pichones castiguen a sus mayores[110] (conviene recordar en este punto –en términos formales- el paralelismo días / mujeres esbozado en el caso de la reglamentación de las fechas de pago de las deudas). Frente a esto, Estrepsíades esboza la inconveniencia de tomar a las aves como modelo de imitación, dejando así desarticulada la lógica de Fidípides, que deviene invalidada y que sólo pasa a sostenerse sobre una última falacia de autoridad, nuevamente vinculada con la voluntad del sabio (v. 1432: οὐ ταὐτόν, ὦ τᾶν, ἐστίν, οὐδ' ἂν Σωκράτει δοκοίη).[111] La exégesis, sin embargo, ya no apunta aquí a la intencionalidad del legislador. No se trata, pues, de una alusión a Solón, sino a Sócrates, que en esta última referencia aparece como fuente de sus propuestas.[112]

Letra y espíritu, una vez más, constituyen vías de acceso al significado de un texto legal, y quedan fijados aquí como instrumentos sofísticos de manipulación del derecho en cuanto le sirven a Fidípides para justificar en cada caso su accionar injusto.

5. Estrepsíades frente a los acreedores: ¿una 'justicia poética'?

Ya desde los comienzos de la trama –como hemos visto- se sugiere la oposición radical que se construye entre las dos partes que integran la relación jurídica contractual de los préstamos de dinero; desde este punto, se va arraigando progresivamente una antítesis absoluta entre el propio Estrepsíades y los dos acreedores que pretenden el cobro debido. Advertimos que, frente a la justicia del reclamo, se erige una pretensión escapista que ve en el ejercicio judicial la mayor de las calamidades existentes.

Desde una perspectiva que tiene en cuenta, dentro de los estudios teatrales, el esquema de modelo actancial,[113] los primeros inconvenientes que nos plantea el texto –como ya hemos analizado- se vinculan con la identificación de los sujetos involucrados en la disputa crediticia: en una suerte de superposición de actividades, resulta problemática la participación de los propios Estrepsíades y Fidípides en la

---

[110] Precisamente, volveremos sobre este punto al examinar la poética cómica de la justicia en *Aves*. Acerca de una comparación entre ambas obras en lo que hace al tratamiento del maltrato de los padres, ver BUIS (2006).

[111] "*No es lo mismo, querido, y ni siquiera a Sócrates le parecería bien*".

[112] MACDOWELL (1995: 127-8).

[113] *Cf.* UBERSFELD (1989: 42-47).

solicitud original del préstamo monetario que originó la deuda. Por lo tanto, el vínculo paterno-filial se disuelve y reconstruye, configurándose una ruptura en la unidad que los ordenaría detrás de una misma voluntad de defenderse frente a los acreedores (desarticulación que la propia obra llevará hasta sus límites en la materialización violenta del enfrentamiento generacional). Lejos de luchar juntos, la pieza explota los matices de su desplazamiento.

En los episodios de ambos acreedores, que se produce luego del agón entre los Λόγοι (vv. 1214-1255 y vv. 1259-1300, respectivamente), el efecto cómico está dado por las respuestas sofísticas y la posterior violencia que el protagonista ejerce sobre sus interlocutores.[114] En este sentido, los reclamos de ambos prestamistas no constituyen el objeto de la burla, de modo que en ellos podemos identificar un sustrato verídico respecto de los pasos que debían ser cumplidos para el reclamo del crédito.

El primer acreedor -que puede ser asimilado con el Pasias del v. 21 dado que reclama doce minas (v. 1224) usadas para la compra de un caballo moteado (1225)-[115] aparece en escena con cierta renuencia, manifestando intenciones más que dudosas de llevar a Estrepsíades a la justicia el día "viejo y nuevo". Es cierto que se trataría de un hombre obeso y que ello en la Atenas clásica era un signo de opulencia y estatus,[116] de modo que su propia presencia puede haber despertado alguna primera impresión negativa entre los espectadores. Sin embargo, su actitud parece tender de a poco a alterar ese posible rechazo inicial: desde el principio ingresa acompañado por un testigo de la citación oral, pero se encarga pronto de mostrar su incomodidad ante la inminencia de su diálogo con el deudor (vv. 1217-21):

> ὅτε τῶν ἐμαυτοῦ γ' ἕνεκα νυνὶ χρημάτων
> ἕλκω σε κλητεύσοντα, καὶ γενήσομαι
> ἐχθρὸς ἔτι πρὸς τούτοισιν ἀνδρὶ δημότῃ.

---

[114] Sobre estos aspectos reiterados en ambos casos, ver DOVER (1968a: 242).

[115] Somos conscientes del hecho de que la mayor parte de las ediciones critican esta identificación, pero muchos de los fundamentos esbozados se refieren básicamente al segundo de los acreedores. Los argumentos, no obstante, no nos parecen suficientes para rechazar la identificación del primer prestamista con el Pasias mencionado al comienzo.

[116] Si nos guiamos por lo que dicen los vv. 1237-8.

ἀτὰρ οὐδέποτέ γε τὴν πατρίδα καταισχυνῶ
ζῶν, ἀλλὰ καλοῦμαι Στρεψιάδην.[117]

En boca del recién llegado, la recurrencia a un vocabulario técnico del derecho ático es notoria, si se rescatan los verbos καλοῦμαι (*citar para comparecer ante el tribunal*) o κλητεύω (*servir de testigo de dicha citación*).[118] Sin embargo, solo una lectura inocente que se limitara a estos relevamientos permitiría concluir que se trata de un acreedor experto en tretas o amenazas jurídicas. El pasaje citado muestra, al contrario, hasta qué punto las palabras sugieren un carácter bien predispuesto al diálogo. Tal como se presenta el autor del reclamo, no se trata de un profesional del préstamo, sino de un compañero de demo de Fidípides que accedió a la entrega del dinero en forma tan desinteresada que incluso aquí se muestra arrepentido de haber aceptado la transacción (vv. 1215-16).[119] Además, con palabras vacilantes se disculpa ante el testigo por arrastrarlo hasta el lugar cuando se trata en verdad de un asunto meramente personal, y sólo encuentra como justificativo de su accionar judicial la necesidad de no avergonzar a la patria, sin descubrir ni dejar traslucir pretensiones subjetivas.[120] Estamos, sin duda, lejos del litigioso συκοφάντης que Aristófanes hace objeto a menudo de encarnizadas burlas; por lo tanto, no siendo afectadas por motivaciones cómicas, puede afirmarse que sus alusiones al derecho reflejan aspectos ciertos de la realidad de la Atenas de la

---

[117] "*Ahora que por causa de mi dinero te traigo para que seas testigo de la citación, y, aparte de eso, resultaré odioso para un varón de mi mismo demo. Pero nunca avergonzaré a mi patria mientras viva, sino que cito a juicio a Estrepsíades...*".

[118] De hecho, estas palabras están incluso etimológicamente emparentadas. El término κλητήρ, así, para indicar al testigo de una κλῆσις (*citación*), es utilizado en Aristófanes en los vv. 1408 y 1445 de *Avispas*. Hemos trabajado la importancia de este campo semántico en en relevamiento léxico (*cf.* BUIS [2006b]).

[119] CAVALLERO *et al.* (2008: 41) afirman, en este punto, que "aquí se plantea una viñeta bastante significativa del *modus operandi* de las normas de vecindad dentro de los *dêmoi* áticos y la obligación de ayuda mutua entre la comunidad de vecinos en el contexto de la patria chica que representa el demo. En este contexto, el no haber prestado dinero a un vecino hubiera sido un motivo de vergüenza ante el resto de los congéneres, ya que se trata de una obligación natural".

[120] El derecho transforma al individuo, quien debe adaptarse al espíritu cívico de la "judiciabilidad" para avanzar en el pedido de devolución del dinero. Acerca de esta tensión que termina en Atenas transformando a los propios ciudadanos en una suerte de agentes de una justicia que los excede, ver FARENGA (2006). De hecho, sería posible reconocer aquí el ejercicio impuesto de un verdadero derecho cívico –como sostendría CHRIST (2006)- y no tanto una voluntad de instar la maquinaria jurisdiccional.

época: para la citación formal, en efecto, las fuentes nos revelan que era preciso que el denunciante contara con un testigo.[121]

Por su parte, el segundo acreedor -que no puede asimilarse al Amynias mencionado en el v.31-[122] tampoco está caracterizado objetivamente en términos negativos.[123] De hecho, la primera imagen que reciben los espectadores genera una compasión considerable: aparece en escena maltrecho por una caída de un carro y sugiere que se halla en un estado de necesidad que lo obliga a reclamar el dinero (v. 1269), dejando de lado la recurrencia a motivaciones vinculadas con el enriquecimiento individual. Modesto y realista, se llega a preguntar ante el público, después, si acaso es una locura reclamar un dinero que le pertenece legítimamente (ληρῶ, τὰ χρήματ' ἀπολαβεῖν εἰ βούλομαι;, v. 1274). De un modo semejante a lo sucedido con el primer acreedor, aquí se amenaza también, y en *ultima ratio*, con un juicio (1278). No habiendo traído un testigo consigo, sin embargo, recurre al procedimiento judicial: realiza una convocatoria pública para que cualquiera que haya presenciado el ultraje pueda sostener su futura acusación: ya no se trata, como en el primer caso, de traer un testigo de la citación, sino más bien de convocar a los espectadores que han presenciado la injusticia proveniente de las palabras ofensivas del anciano: ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι (v. 1297).[124]

El trasfondo legal de estas expresiones se condice bien con el derecho conocido por el auditorio del teatro y con el vocabulario jurídico que el protagonista expone al describir su delirio persecutorio. Con relación al inicio de la demanda judicial, parece claro que en el día "viejo y nuevo" el denunciante debía abonar las tasas de justicia, conforme lo señala Estrepsíades cuando describe ese fatídico momento: εἰς ἥν γε θήσειν τὰ πρυτανεῖα φασί μοι ("*me dicen que ese día*

---

[121] Acerca de las fuentes antiguas atenienses en materia de testigos, ver HUMPHREYS (1985) y más recientemente THÜR (2005).

[122] En efecto, esta asimilación es tardía. Según DOVER (1968a: xxx), en el caso de Amynias pareciera tratarse más bien de una venta, en lugar de un préstamo, mientras que en el caso de este segundo acreedor es evidente que se menciona una suma de dinero otorgada en mutuo. Sobre el hecho de que no se trata de la misma persona, puede consultarse además MACDOWELL (1978: 138-9) y, más recientemente, E. E. COHEN (2005: 293-6).

[123] Es cierto que se trata de un conductor de carros, lo que por sí es señal de su extravagancia, pero ello le otorga tintes cómicos al personaje y no califica negativamente sus actitudes. En efecto, creemos que Aristófanes juega con la imagen de ambos prestamistas, contrastando su apariencia con los discursos que luego pronuncian: el público, que debía imaginar a ricos litigiosos dispuestos a maltratar al ya muy castigado Estrepsíades, asiste nuevamente a una sorprendente desilusión.

[124] Se trata, precisamente, del mismo verbo μαρτύρομαι que Estrepsíades utiliza para convocar testigos de que el primer acreedor habló de citarlo para dos días distintos (v. 1222, que ya hemos citado).

depositarán las tasas judiciales", v. 1180). El término πρυτανεῖον, por cierto, es jurídicamente relevante. En el derecho ático, hacía referencia a la suma que el demandante debía depositar antes del juicio para que se cubrieran los pagos de los jueces y que el Estado obtenía si aquel resultaba perdedor en el pleito.[125] El anciano explica así, de un modo técnico, sus miedos naturales ante la actitud de todos los nefastos "prestamistas" (vv. 1135-6):

> πᾶς γάρ τις ὁμνὺς, οἷς ὀφείλων τυγχάνω,
> θείς μοι πρυτανεῖ' ἀπολεῖν μέ φησι κἀξολεῖν.[126]

Los infinitivos de ἀπόλλυμι y de ἐξόλυμι, propios del lenguaje agonístico,[127] muestran –una vez más- el tenor negativo de la caracterización de los acreedores en la cosmovisión del personaje central.

Con todo, debe reconocerse que, en el devenir de la comedia, los temores manifestados por Estrepsíades nunca llegan a materializarse hasta el extremo de una destrucción como la imaginada.[128] Ello no implica, empero, la ausencia absoluta de litigios judiciales: el primer acreedor, por ejemplo, aprovecha su retiro de escena para amenazar al protagonista y asegurarle que depositará los πρυτανεῖα para iniciarle una causa (καὶ τοῦτ' ἴσθ', ὅτι / θήσω πρυτανεῖ'..., vv. 1254-5).[129]

Otro pasaje de la obra, también relevante para analizar el procedimiento judicial, vuelve a reflejar la litigiosidad generalizada que tanto teme el protagonista. Así, entre las primeras angustias de Estrepsíades, se señala: δάκνει μέ τις δήμαρχος ἐκ τῶν στρωμάτων ("*me muerde desde las mantas un demarco*", v. 37). La referencia al *demarco*, que en Atenas era la autoridad oficial de cada demo ático,

---

[125] Al respecto, pareciera que estas tasas se debían pagar en los casos judiciales en los que el querellante buscaba su propio interés, tal como sucedía en el caso de las deudas. Al respecto, *cf.* A. R. W. HARRISON (1971: 93).

[126] "*Pues cada uno de aquellos con quienes tengo deudas afirma, jurando, que después de haber depositado las tasas judiciales me va a arruinar y destruir*".

[127] Sobre este tipo de lenguaje en Aristófanes, *cf.* CAMPAGNER (2001).

[128] En efecto, el día "viejo y nuevo" está todavía bastante alejado (*cf.* v. 1131).

[129] Con ello, podemos afirmar que la comedia nos coloca frente a un supuesto de pago de estas tasas, aclarando un campo del derecho ateniense sumamente oscuro: "The precise interpretation of each type of fee, however, is obscure, not least because of the rare occasions when payments are mentioned, the individual terms do not appear to be used in any precisely consistent fashion" (TODD [1993: 368]). Siguiendo a MACDOWELL (2010), es posible concluir que solamente pagaban estas tasas los acusadores, dado que de haber tenido que pagarlas también los deudores seguramente Estrepsíades hubiese manifestado su disconformidad con una queja; Poll. 8.38 parece ser el único testimonio que afirma que también el acusado estaba obligado a abonarlas.

elegido por sorteo cada año,[130] debe llamarnos la atención por su extrañeza, dado que no tenemos testimonios diferentes del que proporciona este texto cómico con respecto a sus actividades en la puesta en práctica de la resolución de controversias sobre préstamos de dinero.[131] Resulta suficiente entender, en el contexto dado, que la acción determinada por δάκνειν traduce una imagen perniciosa de la justicia, especialmente si tenemos en cuenta la importancia de la función representada por los δήμαρχοι en Atenas y la habitual atribución del verbo a comportamientos ligados a la implementación práctica de una 'judicialización' exagerada.[132]

La pregunta que cabría hacerse, para dejar al descubierto la construcción ideológico-discursiva de los acreedores en palabras de Estrepsíades, se relaciona con la naturaleza de lo que –según este último- efectivamente debía ser devuelto a los acreedores para evitar ser denunciado ante los jueces locales. Los distintos pasajes nos mencionan que, lógicamente, se pretendía que el deudor reintegrase en principio la suma total de dinero prestada (vv. 1266, 1278, etc.). Sin embargo, el protagonista –recuperando nuevamente un saber jurídico consistente con su personalidad dramática- insiste en que los préstamos tienen todos, en principio, una base mensual (v. 756: ὁτιὴ κατὰ μῆνα τἀργύριον δανείζεται). Partiendo de ese *crescendo*, ya desde las primeras líneas del drama se encarga de hacer las cuentas para actualizar a la fecha el contenido de la deuda más allá de ese monto originalmente prometido (vv. 18-20):

---

[130] MACDOWELL (1978: 69).

[131] Acerca de esta magistratura y sus importantes roles cívico-religiosos, *cf.* GEORGOUDI (2007). Debe tenerse en cuenta, por cierto, que el hecho de que los demarcos contaran con ciertas atribuciones en la implementación de decisiones judiciales no quiere decir –necesariamente- que fueran responsables de emitir esas decisiones; esto explicaría que fuesen ellos los encargados de llevar adelante los procedimientos de confiscación, teniendo en cuenta que debían conocer mejor la situación de los habitantes del demo, incluyendo la ubicación de sus bienes. Sabemos que, en tiempos aristotélicos al menos, la solución de controversias vinculadas con préstamos de dinero era llevada a cabo por uno de los cinco εἰσαγωγεῖς (*cf.* [Arist.] *Ath. Pol.* 52.2), lo cual había sido una creación institucional reciente.

[132] En efecto, la referencia al demo, que puede vincularse con las palabras del primer acreedor que alegaba ser δημότης de Estrepsíades y Fidípides (v. 1219), podría indicar que los asuntos crediticios eran resueltos por los jueces locales, bajo la presidencia del δήμαρχος. Con respecto a este último, las fuentes sólo nos mencionan su activa intervención en los casos de confiscación de propiedad, donde el oficial estaba encargado de fijar una lista (ἀπογραφή) con los bienes del acusado para que fueran luego adjudicados a la *pólis* y llevados a la venta. (*Cf.* MACDOWELL [1978: 256]). Esta actividad de los demarcos, por cierto, nos permite reflexionar sobre aquello que efectivamente estaba en juego en los casos de deudas y sobre la posibilidad concreta de que los bienes del deudor pudiesen ser tomados jurídicamente como garantía por parte de los acreedores.

ἅπτε παῖ λύχνον
κἄκφερε τὸ γραμματεῖον, ἵν' ἀναγνῶ λαβὼν
ὁπόσοις ὀφείλω καὶ λογίσωμαι τοὺς τόκους.[133]

La cita parece dejar bien en claro que para Estrepsíades no sólo corresponde devolver el monto concedido en mutuo, sino que corresponde sumarle a eso los intereses. De hecho, estos τόκοι deben pagarse mensualmente, lo que justifica la treta de Estrepsíades, ya mencionada, de encontrar como solución el encierro mágico de la luna, dado que sin sucesión de noches éstos no deberían ser abonados a quienes los reclaman (εἰ μηκέτ' ἀνατέλλοι σελήνη μηδαμοῦ, / οὐκ ἂν ἀποδοίην τοὺς τόκους, vv. 754-5). ¿Supone esto una puesta en escena concreta de una situación verosímil o solamente una exageración en boca del personaje?

El interrogante de si, en realidad, el acreedor puede exigir el día del vencimiento la suma total de la deuda o debe limitarse, como mínimo, a aceptar el pago de los intereses acumulados hasta ese momento, parece quedar resuelto si seguimos las indicaciones del segundo acreedor en los vv. 1285-6: ἀλλ' εἰ † σπανίζεις ταργυρίου μοι τὸν τόκον / ἀπόδοτε†.[134]

La posibilidad de que, a falta de la cancelación total de la deuda, el obligado pudiese abonar los intereses queda, entonces, consagrada en el gesto del acreedor y decodifica la lectura diferente que postulan los dos agentes involucrados en la relación jurídica comercial: resulta evidente que los acreedores no son como Estrepsíades los describe. Es claro -aunque no sepamos a la luz del pasaje si la existencia del τόκος se deriva de la celebración de un acuerdo adicional o si se presume en todo préstamo-[135] que el dinero prestado genera intereses y que éstos se

---

[133] "*Pibe, agarrá una lámpara y traéme el libro de cuentas, para que después de tomarlo sepa a cuántos debo y calcule los intereses*".

[134] "*Pero si estás corto de plata, páguenme los intereses*". Es llamativo que el segundo acreedor mencione los intereses, mientras que el primero no; de hecho, el segundo acreedor utiliza el verbo δανείζεται, que implica de por sí el préstamo a interés.

[135] Sabemos que algunos préstamos (como los de *éranos*) no tenían intereses estipulados, aunque MILLETT (1991) sostiene la hipótesis de que la mayoría de ellos tenían; no obstante, contrariamente a sus opiniones, no hay testimonios claros que nos permitan generalizar al respecto y concluir que todo préstamo "amistoso" carecía de intereses mientras que en los comerciales éstos solían ser pactados. Puede ser cierto que, cuando se trataba de operaciones "profesionales", ellas iban acompañadas de τόκοι fijados, y también podríamos pensar que, generalmente, estos intereses debían ser impuestos por la parte más fuerte del acuerdo contractual. Pero ello, creemos, no autoriza a pensar –por un razonamiento contrario- que los préstamos "familiares" no implicaban intereses; quizás cuando éstos se estipulaban (como, entendemos, es el caso en *Nubes*) podemos imaginar que el monto, lejos de ser establecido unilateralmente, se acordaba por acuerdo, con una participación más equilibrada de ambas partes en términos de negociación.

acrecientan mensualmente,[136] pero no parece haber coincidencia entre las partes respecto del contenido de su exigibilidad. En este sentido, Estrepsíades señala con inquietud que los intereses corren (οἱ γὰρ τόκοι χωροῦσιν, v. 17), y cuando le pregunta al acreedor qué son los τόκοι, la respuesta que recibe da cuenta de cómo su crecimiento resulta permanente en el tiempo (vv. 1287-9):

> τί δ' ἄλλο γ' ἢ κατὰ μῆνα καὶ καθ' ἡμέραν
> πλέον πλέον τἀργύριον ἀεὶ γίγνεται
> ὑπορρέοντος τοῦ χρόνου;[137]

Podríamos aventurar que la imagen de los acreedores que la obra fomenta deja traducir una visión realista y comprensiva de quienes se ven forzados a reclamar lo que les pertenece.[138] Es cierto que los atenienses debían ver en los prestamistas que pedían los intereses en términos negativos,[139] pero también es cierto que Estrepsíades –al pretender recurrir a los sofistas para aprender a evitar pagar lo debido- no debía ser un personaje muy simpático a la vista de los espectadores.[140] De hecho, en el caso de los dos acreedores de la obra, el ofrecimiento de recibir al menos los intereses si el deudor no tiene dinero suficiente, o la imperiosa necesidad de contar con ese monto de vuelta para reponerse de una enfermedad, por ejemplo, constituyen reflexiones capaces de

---

[136] El término griego pareciera indicar, a partir de su raíz, que los intereses "nacen" directamente del dinero prestado. En realidad, la utilización del término τόκος para referirse a ellos no tiene que ver con un surgimiento necesario a partir del dinero mismo, sino a sus orígenes históricos: se trata de un vocablo que, en la antigüedad griega, se aplicaba a los rebaños, porque precisamente –en esa sociedad pastoril- los primeros préstamos se dieron entre campesinos con las crías de sus animales (MILLETT [1991: 45]). Quienes apoyan la idea de que en Atenas los intereses eran vistos como algo natural mencionan el célebre pasaje de Aristóteles (en *Pol.* 1258b6-10): en su interpretación dentro de este contexto, el filósofo estagirita sostuvo que el interés crece solo, como señala el propio término que se usa para describirlo, de la misma manera que las crías nacen de sus padres.

[137] "*¿Y qué otra cosa más que cada mes y cada día la plata siempre se vuelve más y más por el tiempo que fluye?*".

[138] Destaquemos que éste no es un caso único en la comedia aristofánica, si tenemos en cuenta que –con rasgos diferenciados- no era inusual que aparecieran en escena personajes que resultaban víctimas de las acciones negativas del héroe cómico; es, por ejemplo, lo que ocurre con el hombre decente que es objeto de la violencia de Filocleón en *Avispas* a partir del v. 1418.

[139] *Cf.* Arist. *Pol.* 1258b, donde afirma que las acciones de estos individuos, que no son naturales sino que pretenden obtener beneficios a costa de los otros, eran "justamente reprochables" (ψεγομένης δικαίως).

[140] AMBROSINO (1986-7: 118) sostiene que los atenienses sentían un natural rechazo por los deudores que no cumplían con el deber de devolver lo prestado, porque esa actitud era capaz de poner en peligro el principio de *reciprocidad* social propio de la ἰσονομία.

provocar en el auditorio del teatro un efecto, en cierto modo, de positiva compasión. Al presentar al público un protagonista sumido en una manía de acoso forense, la antítesis que propone *Nubes* se funda en su contraposición con los dos personajes secundarios inexpertos que optan por dejar de lado las cuestiones técnicas de la solicitud monetaria para proponer una solución de común acuerdo a la problemática originada por la falta de reintegro.

Más allá de ello, debemos remarcar que -a los efectos concretos de la trama cómica- Estrepsíades se esfuerza por describir, en todo momento, a ambos acreedores en términos rotundamente negativos. Así, por ejemplo, el anciano tergiversa la realidad para indicar que los prestamistas, injustamente, no aceptan las "ofertas" que él alega estar en condiciones de presentarles (vv. 1137-1141):

> κἀμοῦ μέτριά τε καὶ δίκαι' αἰτουμένου,
> "ὦ δαιμόνιε, τὸ μέν τι νυνὶ μὴ λάβῃς,
> τὸ δ' ἀναβαλοῦ μοι, τὸ δ' ἄφες"; οὔ φασίν ποτε
> οὕτως ἀπολήψεσθ', ἀλλὰ λοιδοροῦσί με
> ὡς ἄδικός εἰμι, καὶ δικάσεσθαί φασί μοι.[141]

De acuerdo con este discurso, y a partir de un juego léxico, Estrepsíades se coloca del lado de la justicia (δίκαια), frente a la actitud injusta e intolerante de quienes pretenden, supuestamente sin fundamento, iniciarle una acción judicial (δικάσεσθαι). La antítesis queda construida desde los versos mismos, cuando el protagonista se coloca mentalmente del lado de los prestamistas para revertir las acusaciones y mostrar cómo –ante los otros- él es descripto como injusto (ὡς ἄδικός εἰμι). El anciano se dirige a ambos como si se tratasen de "usureros" que mediante un ataque injustificado (λοιδοροῦσι)[142] promueven el cobro de intereses de los propios intereses generados (vv. 1155-56):

> ἰώ, κλάετ' ὦ 'βολοστάται,
> αὐτοί τε καὶ ταρχαῖα καὶ τόκοι τόκων. [143]

---

[141] "*Y después de preguntarle yo mesurada y justamente, 'Estimado, no tomes ahora esto, esto postergámelo, y esto otro condonalo', dicen que nunca recibirán ese pago, y más bien me ultrajan como a un injusto y dicen que me van a llevar a juicio*".

[142] Sobre los diversos valores de la λοιδορία como estrategia de ataque en el *corpus* aristofánico, consultar SAETTA COTTONE (2005).

[143] "*Lloren, usureros, ustedes, el capital y los intereses de los intereses*".

No parece haber dudas hoy de que el anatocismo (ἀνατοκισμός), o "intereses de los intereses", frecuentemente mencionado en los testimonios epigráficos, estaba permitido bajo la normativa ateniense del período clásico,[144] y su imposición se había vuelto entonces una realidad tan extendida que de hecho fue preciso referirse con un término especial, εὐθυτοκία, a los intereses simples o directamente producidos por el dinero principal.[145]

Sin embargo, legalidad no implica "buena fe" y, tal como se plantea en este pasaje, el anatocismo pasa a estar vinculado con la práctica criticable de los ὀβολοστάται (es decir, de los pequeños prestamistas a corto plazo[146]) y, por lo tanto, se ve connotado peyorativamente a pesar de no encontrarse prohibido. De forma idéntica, el término ἀρχαῖα que aparece en el pasaje y que sirve para indicar el capital –otra expresión técnica del derecho ático para referirse al dinero de base o al monto originario-,[147] también se incorpora en esta crítica del protagonista como un concepto vinculado de cerca con la usura y, por lo tanto, despreciado como un indicador de avaricia.

Una deuda, entonces, de acuerdo con lo examinado hasta este extremo, puede suponer la necesidad de devolver, además del dinero obtenido en préstamo, los intereses y los intereses que de éstos últimos puedan ser devengados. Pero esto no es lo que los acreedores están dispuestos a requerir, sino lo que Estrepsíades mismo elabora ideológicamente para caracterizar de modo grotesco a sus "enemigos". Hasta tal punto actúa de mala fe el viejo que, como última posibilidad, imagina en algún punto que los acreedores –desmesurados e intolerantes - le exigirán sus propios bienes a cambio de deudas impagas.

En efecto, cuando Estrepsíades increpa a su hijo dando cuenta de su delicada situación judicial, compara juicios que ya tuvieron lugar en su contra con la imagen de los nuevos acreedores que, según él, están dispuestos a arruinarlo (vv. 33-5):

---

144 *Cf.* CAILLEMER (1892a): "Tout débiteur, qui ne payait pas les intérêts à l'époque de leur échéance, était même (...) habituellement tenu de payer les intérêts de ses intérêts". A partir, precisamente, de este origen griego, el anatocismo se generalizó jurídicamente en el mundo romano (PIKULSA [1998])

145 LIDDELL & SCOTT (1996: 716), s.v. εὐθυτοκία.

146 MILLETT (1991: 182-3).

147 Así, por ejemplo, en D. 34.26.

ἀλλ' ὦ μέλ' ἐξήλικας ἐμέ γ' ἐκ τῶν ἐμῶν,
ὅτε καὶ δίκας ὤφληκα χἄτεροι τόκου
ἐνεχυράσεσθαί φασιν.[148]

En el mismo sentido, más adelante el protagonista se aparta del tiempo futuro para describir el presente de su situación, donde aparece –llamativamente- el mismo verbo (vv. 240-1):

ὑπὸ γὰρ τόκων χρήστων τε δυσκολωτάτων
ἄγομαι, φέρομαι, τὰ χρήματ' ἐνεχυράζομαι. [149]

Lo que en la primera cita se describe tan sólo en términos de temor y permanece en la dimensión de meras amenazas verbales (φασιν)[150], que no tienen entidad real, aquí se transforma en la referencia a una situación actual de ataque en justicia. De acuerdo con A. R. W. HARRISON (1971: 244-7), la ἐνεχυρασία remite en Atenas tanto a la garantía frente a un dinero prestado como a la obtención de los bienes del deudor ocasionada como resultado de una sentencia judicial. En este sentido, pareciera que mientras los versos 34-5 pueden estar refiriéndose a la posible obtención de objetos de propiedad de Estrepsíades por parte de prestamistas si llegaran a ganar los juicios en su contra, el segundo caso –con el verbo en presente en el v. 241 *in fine*- nos indicaría que se trata de una posible constitución de garantías para asegurarse el cobro. Sea cual fuere la interpretación que se le dé a estos dos supuestos, lo cierto es que en boca de Estrepsíades se menciona la posibilidad extrema (y poco probable, considerando la caracterización aristofánica de los acreedores) de que su propiedad termine en manos de usureros desalmados en caso de incumplimiento de la obligación de devolver el dinero.

Todas estas palabras de Estrepsíades parecen tildar a sus adversarios (los χρῆστοι δυσκολώτατοι, con el uso poético que, por otra parte, les otorga el

---

148 "*Pero, querido, a mí me desenrollaste de mi dinero, porque perdí juicios, y otros dicen que tomarán garantías sobre los intereses*". El valor resultativo propio del tiempo perfecto de los versos muestran que, habiendo ocurrido en el pasado, todavía los efectos de aquellos procesos subsisten en la mentalidad de Estrepsíades.

149 "*Soy tomado y arrastrado por los intereses y los acreedores malhumorados, y toman garantías sobre mis bienes*".

150 *Cf.* 1141, donde aparece el mismo verbo de decir (φημί) también en tercera persona del plural; no parece injustificado concluir que existe en estos pasajes una verdadera construcción discursiva de los acreedores que refleja un supuesto *lógos* de los propios prestamistas (inventado por Estrepsíades) que autorizan una réplica defensiva.

superlativo) de crueles y extremadamente insensibles.[151] El retrato construido desde lo negativo se ve complementado por la calificación que se hace de las actividades de los acreedores en el v. 1294-5. El pasaje completo de los vv. 1290-5 es contundente:

Στρεψιάδης
...τὴν θάλαττάν ἐσθ' ὅτι πλείονα
νυνὶ νομίζεις ἢ πρὸ τοῦ;
Αμυνίας
μὰ Δί', ἀλλ' ἴσην.
οὐ γὰρ δίκαιον πλείον' εἶναι.
Στρεψιάδης
κᾆτα πῶς
αὕτη μέν, ὦ κακόδαιμον, οὐδὲν γίγνεται
ἐπιρρεόντων τῶν ποταμῶν πλείων, σὺ δὲ
ζητεῖς ποῆσαι τἀργύριον πλεῖον τὸ σόν;[152]

A través de la comparación del dinero con el mar, en la que repercuten tintes sofísticos claros, Estrepsíades logra esbozar su posición con relación a la exigibilidad de los intereses. Así, cuando el segundo acreedor sostiene que sería contrario a la justicia natural o a las leyes de la física (οὐ ... δίκαιον) pensar que el mar crece indefinidamente, el protagonista logra invertir la argumentación para señalar que, del mismo modo, los intereses deben ser vistos como contrarios a la naturaleza.[153] El efecto cómico es indudable y se consolida sobre el humorismo de una argumentación patentemente falaz:[154] a partir de la comparación de un concepto jurídico –como los intereses- con otro natural –los ríos, en este caso-, se

---

[151] El término χρήστης para designar a los acreedores, derivado del verbo κίχρημι, es utilizado por [Phoc.] 83, Lys. 32.29, Lycurg. 22; *cf.* LIDDELL & SCOTT (1996: 2006).

[152] "***Est***:- *...¿Y considerás que el mar es más grande ahora que antes?;* ***Acr:***– *Por Zeus, no, sino que es igual. Sería injusto que fuese más grande;* ***Est:***–*Y en ese caso, miserable, siendo que el mar no crece en nada aunque ríos mayores fluyan en él, ¿estás buscando hacer más grande mi plata?*"

[153] Es extremadamente interesante que el adjetivo δίκαιος, que en general apunta en la obra a aquello que es jurídicamente justo, en este pasaje se aplique a un fenómeno natural. Vinculado con los orígenes semánticos de δίκη, este uso nos coloca de lleno en el mundo sofístico del juego planteado entre derecho natural y positivo.

[154] Falaz, sí, pero argumento convincente para Aristóteles, si tenemos en cuenta el pasaje de *Pol.* 1258b2-8 en el que se afirma que el dinero no debe ser usado como fuente de ingreso sino como medio de intercambio.

termina considerando como antinatural el reclamar una actualización monetaria por el dinero debido.[155]

Como consecuencia de todas estas intervenciones discursivas, creemos que es posible advertir que, cómicamente, el anciano Estrepsíades se victimiza y logra calificar a quienes buscan cobrar sus créditos como avaros y codiciosos, a pesar de que ellos mismos manifiestan una seria preocupación por cobrar lo debido por medios pacíficos y se ven obligados en los dos casos a justificar ante la audiencia la necesidad de llegar al recurso de las medidas judiciales, que consideran algo excepcional. No es ingenuo que Aristófanes se focalice en una simpleza cívica y en una suerte de mesura judicial al caracterizar a los prestamistas: ello contribuye, desde la creación literaria, al establecimiento textual de una polaridad expresa (entre litigiosidad y apatía política) que opone a los sujetos del drama. Así, mientras uno de los χρῆσται hasta se conformaría con recibir tan sólo el pago de los intereses, y no el total de la suma, el padre de Fidípides incluye en su discurso todo lo que imagina como posible, legalmente, que ellos le reclamen de mala fe: los intereses compuestos y las garantías sobre el monto en cuestión devienen ejemplos concretos de este perfil mordaz creado por el protagonista.

Estrepsíades, pues, termina siendo mucho mas litigioso que sus propios acreedores. Esto es, precisamente, lo que ya había demostrado cuando supo decodificar y examinar todo en términos jurídicos frente a las palabras de Sócrates en el Pensadero. Cuando el filósofo le preguntó, pues, qué haría él en caso de ser golpeado, la respuesta del protagonista no se hizo esperar (vv. 494-6), dejando traslucir su "pasión" forense:

τύπτομαι,
κἄπειτ' ἐπισχὼν ὀλίγον ἐπιμαρτύρομαι·
εἶτ' αὖθις ἀκαρῆ διαλιπὼν δικάζομαι.[156]

La frecuencia del léxico propio de los tribunales (ἐπιμαρτύρομαι, δικάζομαι), aquí y a lo largo de la obra, da cuenta de un Estrepsíades contrapuesto a las actitudes que presentan sus acreedores. Frente a la pasividad judicial de ambos, el protagonista plantea una sucesión enérgica de acciones que pasa, velozmente y sin

[155] SOMMERSTEIN (1991³: 223, n. 1294-5) reconoce en este pasaje "the earliest known attempt to prove that usury is contrary to nature".

[156] "*Lo golpeo, y después de esperar un ratito llamo a testigos; y después de otro ratito, lo llevo a juicio*".

solución de continuidad (κἄπειτ' ἐπισχὼν ὀλίγον, εἶτ' αὖθις), de una violencia privada a la instancia judicial.

Tan sólo hacia el final, y frente a esto, Estrepsíades retomará una visión conservadora, capaz de oponerse al relativismo: su hijo, Sócrates y el discurso débil se unen todos en la necesidad de recibir un castigo (vv. 1448-51):[157]

> οὐδέν σε κωλύσει σεαυτὸν ἐμβαλεῖν
> εἰς τὸ βάραθρον μετὰ Σωκράτους
> καὶ τὸν λόγον τὸν ἥττω;[158]

No hay duda de que el público debía experimentar una sensación extraña de simpatía y, al mismo tiempo, de rechazo por el viejo personaje.[159] En efecto, y aunque las figuras de los deudores debían despertar en la sociedad ateniense un repulso grande, lo cierto es que –mediante el cambio que supone el final de la obra- Aristófanes ubica en Estrepsíades un arrepentimiento deseado y materializa en él, en definitiva, los deseos compartidos de luchar contra los efectos más perniciosos de la influencia sofística del Pensadero, que el protagonista incluso sufrió -ante los espectadores- en carne propia.

Las alianzas y oposiciones entre los personajes del drama son reveladoras de esta naturaleza ambigua. El propio coro, que durante la obra acompañó las opiniones de Estrepsíades lo abandona hacia el final, mostrando con crudeza que tiene un castigo merecido (vv. 1454-5) por ser el verdadero culpable (αἴτιος) de los hechos:

---

[157] A pesar de esta revelación, no podemos decir que en la obra triunfa el discurso justo; de hecho, el joven Fidípides en ningún momento recibe una sanción (SEGAL [1996b: 164]); el conservadurismo aristofánico, una vez más, lleva a que la comedia termine en forma invertida, de modo de crear en el auditorio una verdadera conciencia acerca del ridículo final.

[158] "*...¿nada impedirá que te arrojes a vos mismo al precipicio, junto con Sócrates y el Argumento Inferior?*".

[159] "Pero en *Nubes* (...) las simpatías del público, entonces, podrían restringirse, con respecto a Strepsiádes, a la injusticia de su endeudamiento opresivo, del cual no es responsable, o a las penurias que le ha ocasionado un matrimonio descompensado, o al conflicto generacional que lo enfrenta con su hijo, del cual el público podría tener experiencia. Difícil no ver de antemano condenados al fracaso su proyecto de aprendizaje de las armas de la retórica y sus ideales intelectualistas, inscriptos como están en una comedia que se propone, ni más ni menos, echar luz sobre el devastador efecto de la sofística en el seno de la sociedad ateniense. El objetivo de la pieza, por no decir del autor, colisiona con los ideales del héroe de la comedia, un caso este excepcional sin duda, y el espectador es exigido a experimentar una incómoda situación de ambigüedad para con el personaje, entre la comprensión y el rechazo" (CAVALLERO *et al.* [2008: 24-5].

αὐτὸς μὲν οὖν σαυτῷ σὺ τούτων αἴτιος,
στρέψας σεαυτὸν εἰς πονηρὰ πράγματα.[160]

Pero no sólo son los integrantes del coro quienes atribuyen culpabilidad al protagonista, aquí y en otros pasajes significativos.[161] La culpa por haber mandado a Fidípides al Pensadero ya había sido incluso asumida por él mismo, al señalar ante su hijo que habría sido mejor dejarlo con las carreras de caballos antes que llevarlo hacia el aprendizaje sofístico (vv. 1406-7):

ἵππευε τοίνυν νὴ Δί', ὡς ἔμοιγε κρεῖττόν ἐστιν
ἵππων τρέφειν τέθριππον ἢ τυπτόμενον ἐπιτριβῆναι.[162]

Trágicamente, y casi siguiendo la estructura formal y de contenido de las moralejas esópicas, Estrepsíades llega a reconocer explícitamente ante los espectadores que su sufrimiento actual es justo (δίκαια), puesto que no debía haberse negado a devolver el dinero prestado (v. 1462-4):

ὤμοι, πονηρά γ', ὦ Νεφέλαι, δίκαια δέ·
οὐ γάρ με χρῆν τὰ χρήματ' ἀδανεισάμην
ἀποστερεῖν.[163]

Sin embargo, el derecho no es dejado de lado por el protagonista, quien reconociendo sus errores le pregunta a Hermes –utilizando un claro léxico judicial- si corresponde llevar a juicio a Sócrates y sus discípulos mediante la introducción de una acción pública (γραφή) (vv. 1481-2):

καί μοι γενοῦ ξύμβουλος, εἴτ' αὐτοὺς γραφὴν

---

[160] *"Vos mismo sos el culpable de estas cosas, por cierto, ya que te volcaste hacia asuntos sucios"*.

[161] Nos referimos a los vv. 1345, 1397 y 1494, en los cuales mediante la expresión coloquial σὸν ἔργον se pretende mostrar que la responsabilidad recae en el protagonista. Sobre un análisis de estas alusiones y de su importancia en el final de la obra, ver CAVALLERO (2007b).

[162] *"Volvé entonces a tus caballos, por Zeus, que es mejor para mí criar una cuadriga de caballos que ser triturado a golpes"*.

[163] *"¡Ay de mí, Nubes! Es malo pero justo, porque no debía yo defraudar con el dinero que había pedido prestado"*.

διωκάθω γραψάμενος, εἴθ' ὅτι σοι δοκεῖ.[164]

La sofística y el recurso al plano forense, rechazados a lo largo de la obra, parecen a punto de triunfar finalmente sobre el escenario. Pero *Nubes* es, en definitiva, una pieza particular y en su protagonista, escuchando a la divinidad,[165] surge la idea de no recurrir a los tribunales sino –más bien- de quemar la casa de los charlatanes (vv. 1483-5):

ὀρθῶς παραινεῖς οὐκ ἐῶν δικορραφεῖν
ἀλλ' ὡς τάχιστ' ἐμπιμπράναι τὴν οἰκίαν
τῶν ἀδολεσχῶν...[166]

El incendio del Pensadero ha llevado a distintas interpretaciones con relación al final de la obra. ¿Estamos frente a un caso, entonces, de 'justicia poética', como señala RECKFORD (1976: 103)?[167] ¿Cómo interpretar los últimos versos de la obra en términos jurídicos? ¿Se trata de un éxito rotundo del personaje, que en definitiva, no se ve obligado judicialmente en la obra a devolver la plata[168] y logra destruir los cimientos de la sofística y de la enseñanza de la litigiosidad extrema? ¿O se trata de un fracaso que solamente genera lástima en el público, puesto que lejos de su ambicioso plan Estrepsíades se ve forzado a renunciar a las estrategias contemporáneas del derecho para recurrir a una primitiva venganza por la fuerza bruta?

Partidarios de que la comedia se cerraba o bien con la muerte de Sócrates[169] o bien con la huida del filósofo y sus seguidores,[170] lo cierto es que los críticos han tratado de explicar el fin de la comedia –de por sí una obra contradictoria- como

---

[164] "*Convertite en mi consejero acerca de si les inicio una acción pública (graphé) o lo que te parezca*".

[165] Nadie mejor que Hermes, un dios engañoso, pícaro y versátil, figura recurrente en el género, para darle respuesta y reencauzar a un protagonista que durante toda la comedia se mantuvo lejos de un típico perfil de héroe cómico; *cf.* FERNÁNDEZ (2005-6: 33.4).

[166] "*Me aconsejás correctamente no hilvanar juicios, sino que incendie lo antes posible la casa de los charlatanes*".

[167] Sobre esta expresión aplicada a la comediografía aristofánica, puede consultarse también DAVIES (1990) y COSCOLLA (2002: 210-2).

[168] R. K. FISHER (1984: 212).

[169] KOPFF (1977).

[170] HARVEY (1981), DAVIES (1990), CAVALLERO (2007b).

claramente anti-cómico.[171] Sin embargo, el rechazo final de las enseñanzas de la sofística, que se materializa en un incendio festivo, reconcilia al protagonista con sus palabras previas, en las que reconocía su responsabilidad, e instaura el júbilo y el contento.[172] Apartada ahora de las chicanerías judiciales y de quienes las enseñaban, la atmósfera cómica reinstala un universo en el que ya no subsisten los peligros de un derecho manipulado retóricamente por unos pocos contra muchos.

6. Recapitulación

El objetivo de *Nubes* es, sin duda, provocar risa entre el auditorio,[173] aunque no podemos negar –en un plano más serio- cierta intencionalidad didáctica expresada a través de la hipérbole o de la burla.

No cabe ninguna duda de que Aristófanes fue uno de los comediógrafos más interesados en retratar a los sofistas en sus obras, y esta obra es la prueba más evidente de ello.[174] Así, y como mecanismo cómico, el círculo de aprendizaje sofístico que atraviesa el drama en múltiples sentidos se cierra incluyendo a todos en una serie compleja de argumentos retóricos, vinculados con cuestiones de la naturaleza o del derecho, que suponen preocupaciones constantes entre los filósofos de la época.

Luego de un primer contacto Sócrates-Estrepsíades, en el que el primero parece más imbuido en inquietudes físicas y el segundo en el apremio de dar solución a sus conflictos legales, Estrepsíades ilustra a su hijo sobre las ventajas de la nueva educación. Tras ser convencido y estudiar entre los sofistas, Fidípides saldrá del Pensadero como un litigante experto, capaz de defender posiciones antitéticas y de justificar posiciones contrarias al derecho positivo vigente fundado en una hermenéutica jurídica personal, como sucede con la ley sobre el pago de deudas e intereses o, poco después, con la ley contra el maltrato a los padres. Si bien en un principio Estrepsíades aprende de su hijo para discutir con sus

---

[171] MACDOWELL (1995: 136), AMBROSINO (1986-7: 7). HUBBARD (1991: 212) señala que "by burning down the Phrontisterion, Strepsiades does not reestablish *nomos* and order, as he thinks, only again violates it".

[172] Coincidimos, en este punto, con las conclusiones a las que arriba FERNÁNDEZ (2005-6: 36-7).

[173] R. K. FISHER (1984). Sobre los resortes cómicos para lograr este fin, DELAUNOIS (1986).

[174] CAREY (2000b: 430); sin embargo, otros autores contemporáneos también hicieron referencia en sus comedias –aunque en menor medida, posiblemente- a la sofística, al menos a partir de lo que nos sugieren algunos fragmentos conservados de Amipsias (con su *Kónnos*), Éupolis (*Kólakes*), Platón (*Sophistaí*) o Cratino (*Panóptai*).

acreedores, poco después rechazará ese aprendizaje: siguiendo una misma lógica, inicia su oposición en el preciso momento en que las consecuencias de la *interpretatio legis* se le vuelven en contra y se ve azotado por su hijo. Como clausura de estas argumentaciones, se resume el planteo en la figura de Sócrates, en quien se radica finalmente la autoridad didáctica.

Como se advierte, en un sistema de idas y vueltas, la comedia se estructura en la interpretación de las leyes a través del juego léxico y de razonamientos falaces y faltos de ética; advertimos en el discurso de los personajes una serie de prácticas engañosas y una verdadera manipulación legal, con sus múltiples efectos dentro y fuera del escenario. La textura abierta de las leyes, tal como la definimos al comienzo de este trabajo, se ve explotada en la obra hasta el límite: no sólo abre el juego a argumentos forzados, sino que también llega a autorizar lecturas exageradas o impropias y comprensiones criticables.

Mientras se potencia esta hermenéutica extrema y se vuelve difusa su razonabilidad, surge en la obra una permanente modificación de alianzas y oposiciones entre los personajes, que Aristófanes se encarga de justificar en la naturaleza del relativismo sofístico y que educan al público de Atenas en dos sentidos: por un lado, y en un plano directo y lineal, las citas muestran cómo evitar ser llevado a la justicia y cómo burlarse de las leyes vigentes; por el otro, en términos indirectos (y he aquí el poder didáctico) se descubren sobre la escena los inconvenientes, los peligros y las incongruencias que pueden surgir cuando se manipula indiscriminadamente el contenido y cuando se distorsionan los mecanismos interpretativos de las leyes vigentes.

Por lo demás, consideramos que el hecho de que *Nubes* se convierta argumentalmente en un espacio extra-jurídico privilegiado para discutir la exigibilidad legal del crédito debe ser complementado con una reflexión más sutil vinculada con el uso de la práctica litigiosa que propone la ficción teatral. Así, hemos intentado mostrar en qué sentido funcionan las menciones al derecho para caracterizar –en términos de contraste- a cada uno de los personajes que recorren la escena.

Estrepsíades califica a sus acreedores –en apariencia ciudadanos de buena fe que, con realista cautela, buscan llegar a un acuerdo antes de iniciar un juicio- como prestamistas litigiosos y profesionalizados. Esta doble caracterización, que genera risa, va acompañada de un rica descripción tanto de los mecanismos disponibles menos escandalosos para solicitar la devolución de un dinero cuanto del caso más exagerado de quienes buscan obtener ganancias y destruir al deudor

exigiendo el máximo de los intereses y asegurando el cobro a costa incluso de la confiscación de los bienes ajenos.

El reconocimiento final de la culpabilidad de Estrepsíades[175] y la actitud heroica última de reconciliarse con el público eliminando el mundo de corrupción e impiedad representado por el Pensadero –y no llevando a los sofistas a juicio, lo que hubiese implicado hacer uso de las mismas chicanas judiciales que ellos enseñaban- hace concluir alegremente la obra.[176] La lección es aprendida por todos, y la relación entre pleitos y sofística queda consolidada; en esta segunda versión de *Nubes* Aristófanes consagra –al fin de cuentas- una poética particular de la justicia en la que se rechaza plenamente el mal uso de la litigiosidad promovido por el *Phrontistérion*.

En gran medida –dentro de una obra signada por cuantiosas características paratrágicas y por permanentes alusiones al ordenamiento jurídico- la crítica aristofánica encuentra en el manejo de las referencias jurídicas, con este final particular en que los discípulos de Sócrates son derrotados y el derecho es dejado de lado, un interesante y eficaz recurso de comicidad.

---

[175] En efecto, él ha sido responsable, con sus actitudes, de llevar a los dos acreedores a una situación tal en la que el litigio se convierte en la única vía posible. El acuerdo tácito del cobro pacífico de las deudas ha sido violado por Estrepsíades.

[176] *Contra*, el Prof. Sommerstein sostiene que el final no es distendido, por cuanto Estrepsíades termina peor que antes y la venganza violenta contra Sócrates es poco consuelo; la celebración –en su opinión- ya tuvo lugar en la pieza y su resultado ha sido desastroso.

VIII

PROYECTAR EL DERECHO
La poética cómica de la justicia en *Aves*

1. Introducción

La comedia *Aves* de Aristófanes –representada en el año 414 durante las festividades de las Grandes Dionisias- nos enfrenta claramente a la problemática de la imposición del derecho en un universo paralelo al de Atenas, en donde interactúan atenienses e inmortales, bárbaros y héroes, personajes masculinos y femeninos. La obra ha motivado numerosas interpretaciones a lo largo de la historia: desde la lectura de las claves alegórico-políticas[1] hasta el reconocimiento de una construcción utópico-fantástica[2] –atravesando casi todos los matices intermedios- los planteos han sido cuantiosos.[3] Ninguno de ellos, sin embargo, se ha focalizado exclusivamente en el aspecto jurídico[4] y, en este punto, nuestro estudio viene a cubrir esta ausencia.

---

[1] Nos referimos esencialmente al trabajo fundamental de SÜVERN (1835) acerca de las alusiones a la expedición llevada a cabo a Sicilia en verano del 415, seguido de cerca en ese punto por VAN LOOY (1978), KATZ (1976) y KONSTAN (1990: 186-88), KLIACHKO (1956) y por VICKERS (1989, 1995 y 1997). DUNBAR (1995: 3) reconoce en este sentido la existencia de dos alusiones indirectas pero claras, y una posible tercera: así, señala, por ejemplo, el v. 639 (en el que posiblemente se haga una alusión a la fuerte oposición de Nicias en los debates de la Asamblea), los vv. 145-7, donde implícitamente se menciona el arresto de Alcibíades en el año 415, y los vv. 163-4, que pueden estar aludiendo al ardid realizado por Nicias y Lámaco para establecer un campamento en Siracusa. A pesar de estas referencias, concluye que "...attempts to find in *Birds* any extensive allegorical comment on the expedition to Sicily are unconvincing".

[2] MAZON (1904b), M. CROISET (1909), NORWOOD (1931: 241), GELZER (1960: 259), G. MURRAY (1933: 136), WHITMAN (1964: 169), DOVER (1972: 145), *inter alia*.

[3] MACDOWELL (1995: 221-228) revisa estas distintas aproximaciones.

[4] Con la excepción quizás de TURATO (1971-2), quien sin embargo solamente se focaliza en el problema de las leyes no escritas a lo largo de la obra.

El argumento nos presenta a dos ancianos, Pisetero[5] y Evélpides[6], que -cansados de los excesivos litigios de Atenas- deciden partir en busca de un lugar libre de conflictos judiciales: los atenienses, explican, están fanatizados por los juicios. Los vv. 39-41, en un primer juego de paralelismos sintácticos, ponen en relación contrapuesta el mundo de las aves con el de los litigiosos ciudadanos:

οἱ μὲν γὰρ οὖν τέττιγες ἕνα μὴν' ἢ δύο
ἐπὶ τῶν κραδῶν ᾄδουσ', Ἀθηναῖοι δ' ἀεὶ
ἐπὶ τῶν δικῶν ᾄδουσι πάντα τὸν βίον.[7]

Recorrerán un largo *camino* hacia sus objetivos (τόνδε τὸν βάδον Βαδίζομεν, v. 42) lo que los conduce a enfrentarse en su avanzada con aves, hombres, héroes y dioses. La oposición entre los deseos de los personajes y el derecho ático -tal como era aplicado en el marco de los tribunales de fines del s. V- parece ser evidente a partir del inicio mismo de la pieza. El primer contacto con el mundo ideal de los pájaros, sumido en un utópico estado de naturaleza alejado de todo convencionalismo social, les aparece como propicio para favorecer el abandono del universo jurídico. De este modo, luego de que el protagonista, Pisetero, ideara la conveniencia de construir una ciudad en las nubes, en el diálogo con la Abubilla –rey de las aves- empezarán a alzarse los muros de *Nephelokokkygía* en un espacio

---

[5] Recordemos que el nombre "Pisetero" toma por base el término *persuadir* en griego. Es por esta característica central del personaje a lo largo de la obra que nos inclinamos, entre las distintas posibilidades que brinda la transmisión textual de la obra, por esta versión del nombre siguiendo a BERGK. En este sentido, MARZULLO (1970: 182) sostiene que "Solo Πεισέταιρος sembra dunque poter esprimere il πεῖσαι τὸν ἕταιρον, riconosciuta abilità del protagonista". Otros autores se inclinan por *lectiones* distintas. Así, CRAIK (1987: 27) considera que "Peisthetairos" es el nombre que traen los manuscritos y que todo cambio es innecesario; del mismo modo lo hace VICKERS (1995: 345) porque "that is what Aristophanes wrote". En cuanto a nuestra castellanización del nombre, nos parece apropiado mantener para la raíz una lógica semejante a la de la versión del nombre de "*Pisí*strato" (Πεισίστρατος), con quien algunos incluso identifican –por la alusión a la tiranía- a la figura de Pisetero (RECKFORD [1987: 333], por ejemplo).

[6] Evélpides proviene esencialmente de εὖ, "bien", y de ἐλπίς, "esperanza", resultando así, desde la etimología, un personaje bien esperanzado. Ambos protagonistas manifiestan en sus nombres una descripción de sus estados y disposiciones de ánimo (GIL [1993: 34]).

[7] "*Las cigarras ciertamente cantan uno o dos meses sobre las ramas de higuera, pero los atenienses cantan sin cesar sobre los juicios toda la vida*". BORTHWICK (1967: 248-9) explica que τῶν κραδῶν sugiere una alusión al hecho de que la excesiva litigiosidad de los atenienses era en general representada por los συκοφάνται (recordemos que el origen etimológico de los sicofantas subyace la idea de los higos –τὰ σῦκα–) y se defiende de ese modo, con sólidos argumentos, de quienes criticaban su posición sobre la base de que los sicofantas no estaban asociados a las δίκαι (que es el vocablo que aparece en el pasaje) sino a las γραφαί.

intersticial alejado tanto de hombres como de dioses. Sin embargo, la oposición al derecho, que parece ser el fin primero, no tardará en ser puesta en crisis por la propia comedia.

Como nos proponemos examinar en este capítulo, a medida que progresa la comedia el protagonista Pisetero terminará imponiendo su λόγος y destronando a Zeus; la palabra y la ley, como sustentos del personaje, lo llevarán a relativizar la contraposición entre naturaleza y cultura y a consagrar la cultura ateniense en un mundo inicialmente utópico. Sin embargo, esa *subversión*[8] de los valores tradicionales, materializada en la figura de un mortal/anti-héroe[9] que amenaza y consigue desplazar a los dioses y que actúa con violencia ante sus pares, no puede menos que ser concebida por el espectador ateniense, *in abstracto*, como un accionar *injusto* según las convenciones tanto religiosas como legales.[10] El triunfo final, entonces, representado por su matrimonio con Basíleia y la aceptación del mismo por parte de un público acostumbrado –como señalaremos- a los castigos de los imprudentes personajes en la tragedia, sólo son posibles en el marco ficcional de una comedia donde los valores convencionales, materializados en torno de las ideas antitéticas de la violencia y el derecho, se invierten desde el primer instante.[11]

El derecho es incorporado, entonces, en el seno de una verdadera operación de institucionalización de la comunidad de las aves, y las referencias a las leyes y normas en los discursos de Pisetero desempeñan un papel persuasivo que se aparta empero de la objetividad jurídica para servir a los intereses individuales de quien las realiza.[12]

Analizaremos el derrotero del protagonista para entender la lógica subyacente dentro de la trama de *Aves*, que lleva a una doble tendencia: por un lado el rechazo del derecho ateniense y, por el otro, la proyección de aquellas normas que dice detestar. Como veremos, este relativismo del derecho se pone en relación

---

[8] SOMMERSTEIN (1987: 3) utiliza este término para referirse al patrón que domina la obra desde el comienzo.

[9] WHITMAN (1964).

[10] Sobre este tema ver ZANNINI QUIRINI (1987) y, especialmente, la reseña del volumen realizada por SOMMERSTEIN (1989: 383-4).

[11] Las personas imprudentes, inmorales o impías suelen recibir castigos en la comedia aristofánica y los héroes cómicos no están siempre exentos de tales sanciones, como es el caso de Estrepsíades. Pisetero, en ese sentido, no es el único protagonista imprudente e impío que triunfa al final de la obra. Tanto a Trigeo como Crémilo les ocurre lo mismo: ambos desafían también a Zeus y, casi como Pisetero, Crémilo consigue derrocarlo (aunque en vez de reemplazarlo él mismo lo hace a favor de la Riqueza).

[12] En efecto, notaremos que en el mundo de Pisetero, al igual que en el de Atenas de los espectadores, hay normas jurídicas (*cf.* vv. 1353 *et seq.*, 1450, 1656 *et seq.*).

directa, pues, con la convencionalidad del lenguaje, y en esta actitud paradójica de Pisetero hallamos una serie de indicios sofísticos que subyacen a la obra en su conjunto.

2. Huir de Atenas: la violencia como anti-derecho

Es evidente que la virulenta oposición del protagonista a las convencionalidades jurídicas que dejó atrás en su huida de Atenas constituye una constante a partir del inicio de la obra. El traslado al universo de las aves y los comportamientos iniciales de Pisetero parecen indicar su ingreso en una anomia absoluta y una censura de toda justicia positiva.

En efecto, los personajes manifiestan una clara voluntad de encontrar un lugar apartado de los asuntos jurídico-políticos (τόπον ἀπράγμονα, v. 44), un rechazo de la πολυπραγμοσύνη que destaca a Atenas y una búsqueda de un espacio de ocio privado.[13] En un claro alejamiento de las instituciones áticas, ellos mismos se denominarán a sí mismos *anti-heliastas* (ἀπηλιαστά, v. 110), término que supone algo así como una contra-magistratura creada por el propio Aristófanes para llevar a un extremo de comicidad lo que se supone constituía un deseo generalizado.[14]

A través del vuelo, que representa de alguna manera la libertad escapista,[15] los dos ancianos procuran alcanzar el mundo de las aves, en el que –se nos afirma– no ocurre nada semejante a la litigiosidad ateniense: se trata de una comunidad gobernada por antiguas leyes sagradas (θεσμοὺς ἀρχαίους, v. 331), establecida con base en la concordia (σὺ παρ' ἐμὲ θέμενος ὁμόφρονας λόγους / δίκαιος ἄδολος ὅσιος, vv. 631-2) y el respeto de los juramentos (ὅρκοι, v. 332).[16] Desde el momento

---

[13] RODRÍGUEZ ADRADOS (1966: 374).

[14] DA COSTA RAMALHO (1952: 86).

[15] Las alas funcionan en esta dicotomía como un modo de despojarse de las normas convencionales que nos rodean para dirigirse hacia la naturaleza: "La ley y las costumbres ponen siempre límites a la libertad sexual, a las ambiciones de riqueza y poder. Por eso, las alas que ayudan a satisfacer el secreto anhelo de quebrantar las normas constituyen fuente de alegría común, sin distingos ni fronteras sociales. La naturaleza alada está por encima de las leyes, da libertad sin restricciones, es un triunfo de φύσις sobre νόμος" (GINER-DE HOZ [1979: 123]). Como veremos, precisamente la comedia se basa en una progresiva inversión de esta dicotomía.

[16] Así, se trata de una "rappresentazione affettuosamente idealizzata del mondo degli uccelli", en clara oposición a "l'Atene dei profanatori, della spietata lotta tra fazioni, dell'egoistico interesse", como indica TURATO (1971-2: 120).

en que entran en contacto con el rey Tereo, convertido ahora en ave,[17] los ancianos experimentarán primero la oposición y luego el apoyo de los pájaros a su programa político. La obra plantea un juego léxico permanente en términos de la antítesis entre el universo natural y la cultura ateniense,[18] estrategia verbal que adquiere potencia en un verdadero mecanismo de resemantización de los objetos naturales en productos jurídicos[19] que –atravesando la obra- convierte poco a poco el mundo incivilizado en una copia de Atenas, por cierto muy desmejorada si tenemos en cuenta que hasta los personajes típicos de la ciudad son expulsados y la democracia cede su lugar a una verdadera tiranía del protagonista.

Las polaridades que la obra parece consagrar entre aves y atenienses, sin embargo, se anulan, al punto que, cómicamente, la φύσις es desplazada por la imposición del νόμος.[20] En la nueva ciudad, en efecto, las actividades llevadas a cabo por los pájaros y los ciudadanos se confunden: en los vv. 1286-9, el heraldo

---

[17] Es preciso recordar aquí la tradición mítica de Tereo. Una vez estallada una guerra de fronteras entre el rey Pandión de Atenas y su vecino Lábdaco de Tebas, el ateniense convocó en ayuda al tracio Tereo, hijo de Ares, quien lo ayudó en la victoria. En agradecimiento, Pandión le entregó a su hija Procne en matrimonio, y éstos tuvieron un hijo, Itis. Pero el mito señala que Tereo se enamoró de su cuñada Filomela, la violó y –para que no pudiera quejarse- le cortó la lengua. Filomela, no obstante, logró describir el hecho bordando un telar y su hermana, enterada de la situación, castigó a su marido inmolando a Itis y sirviéndoselo a Tereo para cenar. Al descubrir el hecho, Tereo persiguió a ambas hermanas y las alcanzó en Daúlide, en Fócide. Ante el ruego a los dioses, los tres fueron convertidos en pájaros: Procne en ruiseñor, Filomela en golondrina y Tereo en abubilla (*cf.* GRIMAL [1986: 202, s.v. Filomela]. Acerca de las fuentes de esta leyenda y del modo en que Aristófanes la retoma como intertexto, ver POLLARD (1948: 356-8). Sobre la construcción cómica de la figura de Tereo, ver DOBROV (1993). Acerca de la función esencial del mito en el marco de la obra en su conjunto, *cf.* HOFFMAN (1976).

[18] Un ejemplo de esto ocurre en el v. 28, donde ya podemos darnos una idea respecto del uso de expresiones coloquiales que plantean una doble valencia permanente: ἐς κόρακας ἐλθεῖν, literalmente "*ir a los cuervos*", en Atenas constituía una fórmula que indicaba marchar a la perdición; sobre la expresión en este pasaje inicial, ver THIERCY (1986: 113); VAN LOOY (1978: 183) y SOMMERSTEIN (1987: 203, n. 28). Precisamente aquí lo que confluye es el sentido directo (en un contexto en donde encontramos un cuervo que guía a los personajes) con el sentido figurado, y un contraste entre dos individuos que, buscando la ciudad de las aves, pretenden en efecto llegar ἐς κόρακας, que es hacia donde la mayoría, sin querer ir, termina dirigiéndose.

[19] La resemantización se vislumbra en el plano de los objetos: así, los elementos fundacionales luego sirven para otra cosa: en la parodia militar prevista en el enfrentamiento entre Pisetero y Evélpides, vemos cómo una olla sirve de escudo, una asador parece una lanza clavada y un plato o taza actúa de casco frente a los ataques (vv. 357 *et seq.*); como examina FERNÁNDEZ (1994: 80): "Peisetero resemantiza los objetos alterando su uso habitual, convirtiéndolos en armas defensivas y ofensivas contra las aves".

[20] "*Nomos* and *physis* provide the polarity which (...) frame the actual and metaphysical geography of the action. Theatrically they are visible as the gulf which separates city and country, the metaphorical distance between the unjust and meddlesome laws (*nomoi*) of the litigious Athenians and the natural grazing-grounds (*nomoi*) of honeysuckle and mint cropped by the cityless birds in their nomadic and pre-imperial days. And the thematic counterpart of these polarities is of course the conflict between *apragmosynē* and *polypragmosynē*; between the aggressive *pleonexia* and unimpeded *erōs* of imperial Athens and the idyllic contentment of archaic Attica (...) But again and again Aristophanes reveals these polarities only to narrow the gulf between them and finally annul it altogether" (ARROWSMITH [1973: 157-8]).

compara el vuelo de los pájaros con el de los atenienses y juega significativamente con el doble posible sentido entre "ley" (νόμος) y "pastura" (νομός):

> πρῶτον μὲν εὐθὺς πάντες ἐξ εὐνῆς ἅμα
> ἐπέτονθ' ἕωθεν ὥσπερ ἡμεῖς ἐπὶ νόμον·
> κἄπειτ' ἂν ἅμα κατῆραν εἰς τὰ βιβλία,
> εἶτ' ἂν ἐνέμοντ' ἐνταῦθα τὰ ψηφίσματα.[21]

Así, en toda la serie de enfrentamientos dialógicos que ocurrirán en escena, el protagonista se encargará de rechazar sistemáticamente a los molestos visitantes que llegan a la nueva πόλις y pretenden transportar el derecho de Atenas a la comunidad recientemente fundada, considerándolos a todos inadecuados para sus propósitos. Numerosos críticos han visto que la agresión constituye un elemento central a la hora de problematizar la configuración de los argumentos de la comedia como género. La amenaza al castigo físico y su consumación en escena, suponen un recurso de gran utilidad para provocar risa entre los espectadores.[22] Sin embargo, los sutiles caminos por los que circula la violencia son esenciales para examinar las funciones del derecho (y de su falta) en el desarrollo del tejido dramático; esto conlleva adentrarnos en la noción de ὕβρις, como haremos más adelante.

En una sociedad minada por relaciones de violencia, por luchas de poder en que la misma relación entre ciudadanos atenienses y extranjeros (los "otros") configura el choque de categorías irreconciliables en algún punto (que la comedia como género se ocupará de diluir),[23] las vinculaciones con el "otro" que surgen de toda "lucha" de agresión se establecen necesariamente en un notorio plano de *desigualdad*. En efecto, las relaciones jurídicas que se diseñan a través de la violencia implican una disimetría entre los individuos que toman parte de ella.

---

[21] "*Primero, todos saltan de la cama cuando amanece y vuelan como nosotros hacia la ley, enseguida recalan en los anuncios y allí toman para sí los decretos*". En este verso, optamos por la versión de SOMMERSTEIN (1987). DUNBAR (1995) en su edición opta en cambio por la *lectio* ἐπὶ νομόν. Esto podría condecirse con el hecho de que se discute un término referido a la alimentación en relación con la presencia de las aves que vuelan. Sin embargo, estas palabras en boca del heraldo, que opone (y a su vez compara con el ὥσπερ) en su discurso a las aves –por un lado- y a un "nosotros" (ἡμεῖς) permite pensar en que conviene optar por νόμος. Creemos, empero, que tanto por su lectura métrica como por la lógica de desestructuración que subyace a las categorías de toda la obra, existe una plena voluntad de preservar la ambigüedad en los términos. Según COSCOLLA (1998: 62), este tratamiento del significante termina degradando la noción de νόμος que introduce Aristófanes.

[22] CAVALLERO (1996: 234-235).

[23] Ver al respecto nuestro trabajo, BUIS (2001).

Quien ejerce la agresión desplaza del sitial de poder a quien es sometido y la imagen de la igualdad entre ciudadanos (ἰσονομία), consolidada en Atenas desde el equilibrio de la libertad de expresión y desde la democracia popular, se quiebra cuando las normas habituales y aparentes de 'convivencia pacífica' se ven afectadas mediante un acto -ya no cohibido- de desmesura. Si uno ejerce en un momento determinado la violencia contra otro, queda habilitada la consecuencia inmediata de que en un ordenamiento jurídico como el que se materializa en la Atenas clásica la víctima tenga la posibilidad de iniciar el procedimiento para que ese acto reciba su castigo, conforme los patrones de la justicia criminal.

La disimetría nos lleva a discurrir acerca de la oposición que marcan los ejes sociales de la comunidad: hombres / mujeres, adultos / jóvenes y divinidades / mortales. La violencia, como factor causante de responsabilidad, penetra en cada una de estas relaciones porque subyace necesariamente en todo régimen social. Y si cada uno de esos extremos (determinados por el género, la edad o la condición mortal) implica de entrada un posible conflicto social, la acumulación de estos factores conduce a mayores probabilidades de crisis. Así, en cuanto a estos lazos que configuran el entramado de la comunidad, la superioridad y el ejercicio de la violencia parecieran quedar reservados en general a los adultos de sexo masculino.

En la Atenas clásica, las víctimas del ejercicio de la agresión, en cambio, son variadas. En este sentido y según los testimonios conservados, puede tratarse de otros hombres (en el caso de enfrentamiento físico, por ejemplo[24]), de mujeres (nos estamos refiriendo a los casos de violación,[25]) o incluso jóvenes (el caso de la pederastia).[26] Un interrogante se desprende de una afirmación que se muestra tan rígida: ¿por qué hablamos tan antitéticamente de agresor y víctima, cuando muchas veces ambos promueven la realización de la conducta reprochable?

---

[24] Las modalidades de la violencia entre hombres y su represión jurídica adquieren dimensiones semejantes en los distintos pueblos de la antigüedad; *cf.* ZISKIND (1997).

[25] Destaquemos también la existencia de los delitos sexuales vinculados con la seducción y el adulterio, en los cuales parece no haber habido solamente una afectación a la mujer, sino fundamentalmente al marido engañado. Suele decirse que los griegos consideraban que la seducción como crimen era más grave que la violación, por tratarse de una corrupción espiritual más que física; sin embargo, lo cierto es que no parece haber gozado de una pena más grave; *cf.* E. M. HARRIS (1990). Sobre este tema, y en particular acerca de la idea del consentimiento en el delito de violación –especialmente en una crítica al planteo de OMITOWOJU (2002)- *cf.* SOMMERSTEIN (2006). Por su parte, sobre los castigos contra el culpable de adulterio, puede consultarse KAPPARIS (1996)

[26] Respecto de los jóvenes en la comedia aristofánica, ver BRYANT (1907), quien, sin embargo, no trata el tema de la pederastia.

En una sociedad como la ateniense, no podemos dejar de notar la fuerza que cobra en un plano abstracto el ejercicio de la *violencia* y sus consecuencias, que se expanden más allá de la mera interacción entre individuos. A través de ella se consolida el robustecimiento del poder y del honor masculino frente al consecuente *deshonor* de los "otros"[27] y con ello se comprende la presencia inmanente de la violencia en una sociedad: a través de su deslizamiento por las raíces de la ciudad se afianzan y reproducen los papeles sociales y se moldean los agentes creadores y receptores del poder en un verdadero imaginario colectivo.[28]

En *Aves* encontramos pasajes que nos plantean enfrentamientos en todos estos planos, y en algunos episodios es posible discernir cómo se presenta la violencia física en los distintos niveles de la comedia. Lo primero que debemos señalar es una profunda diferencia que se plantea sobre el escenario entre acción práctica y discurso. Muchas veces, la violencia sólo queda sugerida en una amenaza verbal que en definitiva no se concreta; otras, en cambio, la agresión física desplaza o cumple la mera promesa.

En este sentido, cobra una importancia central el personaje de Evélpides, quien durante la primera parte de la obra cumple un papel complementario al de Pisetero; mientras el protagonista es quien esgrime las nuevas propuestas y avanza mediante sus ideas, en boca de Evélpides se presentan generalmente los comentarios estrictamente cómicos o vulgares.[29] No llama la atención entonces que sea dentro del discurso de este para-protagonista donde aparecen las primeras manifestaciones de violencia y de amenazas físicas.[30]

---

[27] En el caso de la violencia sobre las mujeres a través del "engaño" que supone el adulterio, D. COHEN (1990: 163) señala: "The adulterer is a man of honour in the sense that he increases his own status, accentuates his masculinity, by *dishonouring* other men by seducing their women". Por supuesto, ello es así mientras que no sea capturado: en caso de serlo, las penas a las que puede estar sujeto –sin juicio previo- son quizás las más degradantes de todo el derecho ático. En cuanto a la pederastia, puede explicarse en idénticos términos a través de una semejanza con el caso anterior: "...the Athenian male who adopts the passive, submissive role, the role of the woman, is likewise *dishonoured*" (D. COHEN [1987: 12]). En ambas citas la cursiva es nuestra.

[28] Es claro que esta posición tiende a ver la 'violencia' como un aspecto habitual y no permite distinguirla de los actos específicos de agresión (esto es, cuando existen víctimas) en el marco de una sociedad. Al respecto, existe una interesante discusión acerca del nivel de violencia concreta existente en el mundo ateniense clásico. El altruismo que de manera optimista le ha atribuido recientemente HERMAN (2006) –siguiendo su trabajo anterior (1994)- y que lo lleva a afirmar que se trataba de una "remarkably peaceful society" (206), no se condice con la imagen que brinda CHRIST (2006), por ejemplo.

[29] MACDOWELL (1995: 201).

[30] Llamativamente, ante la desaparición de Evélpides del escenario, Pisetero será luego quien tome a su cargo las conductas agresivas en la pieza.

Las mujeres, figuras centrales del blanco crítico de Aristófanes, constituyen un eje textual privilegiado. A diferencia de lo que sucede en otras comedias en las que ellas representan los personajes centrales,[31] en *Aves* la mujer constituye un tema lateral pero recurrente, que subyace bajo diversas formas en los discursos con que los personajes interactúan. Los roles femeninos que aparecen en escena, escasos pero altamente significativos, parecen sufrir en algún punto los efectos de la violencia: toda mujer es una potencial víctima en la representación escénica.

Esta agresión particular contra las mujeres se manifiesta ya desde el encuentro de los dos personajes con la Abubilla. Recordamos allí el ataque verbal contra Procne, esposa de Tereo, cuando Evélpides la ve desnuda[32] y anuncia cómicamente su deseo de violarla (vv. 668-671):

> Ευελπίδης
> ἆρά γ' οἶσθ' ὅτι
> ἐγὼ διαμηρίζοιμ' ἂν αὐτὴν ἡδέως;
> Πεισέταιρος
> ὅσον δ' ἔχει τὸν χρυσόν, ὥσπερ παρθένος.
> Ευελπίδης
> ἐγὼ μὲν αὐτὴν κἂν φιλῆσαί μοι δοκῶ.[33]

El pasaje destaca la primera persona enfatizada por la repetición del ἐγώ a comienzos de verso (vv. 669 y 671), que señala la figura de Evélpides como sujeto de dos verbos que apuntan a actividades vinculadas con lo sexual (διαμηρίζειν y φιλῆσαι),[34] cada uno de ellos mediatizados a su vez por verbos de pensar y saber que implican un *conocimiento* de su interlocutor (οἶσθα) y su propio *parecer*

---

[31] Nos referimos, claro está, a *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* y *Asambleístas*. Son obras posteriores a *Aves* y, si bien pueden constituir una innovación del autor, consideramos interesante marcar esta distinción en el tratamiento de las mujeres que hace el comediógrafo a lo largo de su producción.

[32] BARKER (2004: 197-8) ha sugerido que Procne estaba presentada como una flautista y, por ende, como una prostituta.

[33] "***Ev.***:- *¿Sabés con qué placer la abriría de piernas?;* ***Pis***:- *¡Y cuánto oro tiene, como una doncella!;* ***Ev.***:- *Yo, me parece, al menos la voy a besar*".

[34] Reflexionaremos sobre los alcances obscenos del verbo διαμηρίζειν en el análisis de la escena de Iris en la ciudad. En relación con la significación y utilización de φιλῆσαι dentro del campo semántico del vocabulario erótico en Aristófanes, ver KOMORNICKA (1981).

(δοκῶ). Las dos intervenciones están interrumpidas por un verso en que Pisetero compara a Procne, en algún sentido, con una παρθένος.[35]

Las amenazas explícitas de violación a la mujer-ruiseñor,[36] en un contexto humorístico (¡ante su propio marido!), suponen el ingreso en el plano de la obra de una dimensión particular de la violencia. A través del discurso del personaje, los roles que representan los interlocutores quedan separados y la distribución de las fuerzas de poder quedan asignadas. El equilibrio de la palabra se ve desplazado por la superioridad de quien tiene el control de la situación, y eso precisamente es lo que origina la relación agresiva.[37]

Evélpides también es quien nos introduce el tema de la violencia sexual respecto de los muchachos, cuando sostiene que lo que él pretende es un lugar en el que el padre de un joven atractivo se quejara ante su abstención de acercársele (vv. 137-42):

> ὅπου συναντῶν μοι ταδί τις μέμψεται
> ὥσπερ ἀδικηθεὶς παιδὸς ὡραίου πατήρ·
> "καλῶς γέ μου τὸν υἱὸν, ὦ Στιλβωνίδη,
> εὑρὼν ἀπιόντ' ἀπὸ γυμνασίου λελουμένον
> οὐκ ἔκυσας, οὐ προσεῖπας, οὐ προσηγάγου,
> οὐκ ὠρχιπέδισας, ὢν ἐμοὶ πατρικὸς φίλος".[38]

---

[35] En el esquema social griego, la mujer –se supone- circulaba en una progresión que se extiende desde la noción de παρθένος a la de γυνή. Es significativo aquí que Procne, míticamente casada con Tereo, se presente como una virgen y que –como tal- sea vista por aquellos que provienen de Atenas como una posible esposa: "It is logically difficult to make the *parthenos* wholly asexual, because every *parthenos* is a potential *gynē*" (KING [1993: 124]).

[36] En conductas reprochables como la violación, que presentan un alto contenido de violencia, se dificulta la tendencia lingüística a la atenuación y al eufemismo (URÍA VARELA [1997: 406]); las alusiones a estos temas en la comedia aristofánica parecen ser expresas para provocar una reacción inmediata en el espectador.

[37] Al hablar de la violación en el derecho de Gortina, GERNET (1955: 55) señala cómo se ocasiona el quiebre del balance y su necesaria compensación: "D'une façon générale, le viol est traité suivant les regles du droit interfamilial. Il cause une rupture d'équilibre qui doit se compenser ou par la vengeance effective ou par le rachat qu'est la composition (...) Nous sommes dans une société où les familles relativement autonomes traitent d'égale à égale. À un pareil moment, c'est la conception fondamentale de la «rupture de paix» qui définit la notion de viol: le fait est universel".

[38] *"Un lugar donde, al encontrarse conmigo, el padre de un joven hermoso –como si estuviese agraviado- me reproche: 'Qué bonito, Estilbónides... al encontrarte con mi hijo cuando salía del gimnasio, bañado, no lo besaste, no lo saludaste, no lo abrazaste, no le tocaste los huevos, ¡y eso que sos amigo de la familia!'".*

Aquí se expone una clara inversión respecto de la realidad ateniense; si Evélpides –habiendo huido de su πόλις- plantea que esto es lo que busca en un nuevo lugar, es evidente que precisamente lo que manifiesta en su expresión de deseo no es un patrón habitual en Atenas. Según esta visión, entonces, se deja entrever que la conducta de no aproximarse al joven constituye en este orden de ideas una ofensa o un acto ilícito contra el padre. El uso del participio ἀδικηθείς, que se relaciona con una falta de justicia o con la comisión de un delito, es significativo para indicar la reacción de este padre indignado. Se establecen progresivamente las bases para motivar un cambio en escena respecto de la tradicional perspectiva sobre el tema –algo propio de la comedia- y se exponen a los espectadores los entretelones de una falsa moralidad. En efecto, si el público no considerara la existencia de una norma (si no jurídica, al menos moral)[39] que establece que un πατρικὸς φίλος no debe pretender seducir a los hijos de sus amigos, carecerían de sentido los efectos de la broma.[40]

El humor aristofánico no hace del tema de la pederastia activa uno de sus resortes privilegiados, tal vez porque no existía una crítica acérrima en la Atenas clásica a quienes se vinculaban sexualmente con παῖδες o μειράκια por el hecho mismo: sí era mal visto en cambio –y por lo tanto era considerado una actitud violenta en el contexto de la ciudad- hacerlo en contra de los padres y guardianes del menor.[41] Esto nos lleva a pensar nuevamente en la lógica de la violencia, que instaura el conflicto cuando el equilibrio social se quiebra ante intereses contrapuestos, en este caso entre el amante mayor y el pariente del amado. La igualdad *inter pares* queda derogada por la acción sobre un tercero que quiebra el balance; es evidente en este contexto que la oposición del padre, sugerida en el texto cómico citado, se alza como garante del orden en el sistema.

---

[39] D. COHEN (1987) sostiene que la ausencia de normas que regulen este tipo de relaciones en la antigua Atenas se vincula a un doble discurso por parte de una sociedad que mira esta situación con una cierta desconfianza. Excede el marco de este trabajo, pero resultaría un tema de investigación interesante, plantear una relación con la postura que toma Aristófanes como personaje en el *Banquete* de Platón, donde asegura que las relaciones homoeróticas responden a la naturaleza y no a la convención –y por ende son mejores- y se propone una ley sobre la pederastia; *cf.* LUDWIG (1996).

[40] Al respecto, señalemos que estamos brindando una visión simplificada de un fenómeno mucho más complejo; es cierto que este tipo de relaciones podían llegar a veces a ser muy respetables; en el *Banquete* de Platón, por ejemplo, el personaje de Pausanias trata de darle sentido y coherencia a las normas que se aplican en la materia; *cf.* DOVER (1978), cuya tesis consiste en señalar que las prácticas homosexuales entre hombres mayores y jóvenes respondían a patrones culturales. En nuestro pasaje, sin embargo, se presupone la negativa del padre del menor y en ese sentido la relación resulta rechazada.

[41] HENDERSON (1975: 215).

Pero no sólo los menores son objeto de una acción violenta en el marco de la sociedad. El otro extremo etario, también desprotegido, se ve desmerecido a través del fortalecimiento de la superioridad del ciudadano varón y adulto de clase alta. La violencia ejercida contra los ancianos –como veremos- también cobra importancia, lo que da cuenta de la complejidad de los diversos circuitos de la agresión en el tejido de la comedia. Si nos centramos en todas estas relaciones que muestra la obra, dominadas por una voluntad de imposición y en general de cierta violencia por parte de uno de los personajes sobre otros, descubriremos que todas ellas en el plano jurídico ateniense son abarcadas por la noción de ὕβρις: en este concepto se subsumen numerosas acciones que comparten como lineamiento común la presencia de un atentado contra el honor[42] de una persona, incluyendo entre dichas afectaciones la que se dirige contra el *honor* sexual.[43] Nos dedicaremos ahora, pues, a relevar este término en otros pasajes de la obra, que consideramos trascendentes a nuestros efectos.

Una vez alzados los muros de *Nephelokokkygía*, un mensajero anuncia que un dios ha ingresado en la ciudad sin autorización (vv.1171-4). Efectivamente, se trata de la diosa Iris, que como mensajera de los olímpicos, es enviada hacia los hombres y debe atravesar el territorio de las aves. La interacción verbal entre ambos comienza con la identificación de la diosa en clave humorística.[44] Sin embargo, el juego léxico queda desplazado rápidamente en el diálogo, cuando Pisetero manifiesta su voluntad de derrocar a Zeus del panteón mítico, instaurando a las aves como verdaderas divinidades a las que deberán realizarse los sacrificios (vv. 1236-7):

> ὄρνιθες ἀνθρώποισι νῦν εἰσιν θεοί,
> οἷς θυτέον αὐτούς, ἀλλὰ μὰ Δί' οὐ τῷ Διί.[45]

No sólo Pisetero rechaza la autoridad de los dioses que la enviaron (vv. 1233-5) sino que también amenaza a Zeus con *incinerar* su palacio y las habitaciones de Anfión, además de sugerir el envío de pájaros para que lo *ataquen*. La violencia

---

[42] Recordemos la importancia de la noción de τιμή para los griegos: para Aristóteles, por caso, se constituye como el objetivo de la vida política (*EN* 1095b19-31).

[43] N. R. E. FISHER (1992: 126-131).

[44] ROBERT (1898: 577).

[45] *"Ahora los hombres tienen a las aves como sus dioses, a las que hay que hacerle los sacrificios, y no a Zeus, ¡por Zeus!"*.

resulta así instalada en contra de los dioses. El tono y el vocabulario utilizados en estas advertencias resultan propios de la cosmovisión de una tragedia,[46] sobre todo en virtud de las reminiscencias, fácilmente identificables por la audiencia –suponemos-, de algunos pasajes de Esquilo.[47]

De la misma manera, Iris recurre a un discurso de carácter trágico (evidenciado, entre otros mecanismos sintácticos, por la ausencia de artículos, la posposición de adjetivos y el orden de los lexemas) cuando intenta evitar que Pisetero desate la cólera de los dioses (vv. 1238-42). De manera expresa, le sugiere no agitar los ánimos temibles de los dioses:

> ὦ μῶρε, μῶρε, μὴ θεῶν κίνει φρένας
> δεινάς, ὅπως μή σου γένος πανώλεθρον
> Διὸς μακέλλῃ πᾶν ἀναστρέψει Δίκη,
> λιγνὺς δὲ σῶμα καὶ δόμων περιπτυχὰς
> καταιθαλώσει σου Λικυμνίοις βολαῖς.[48]

La violencia humana acarrea necesariamente la imposición de un castigo superior. Conviene remarcar aquí el uso del término Δίκη que nos muestra la personificación[49] de una noción de considerables implicancias jurídicas en una divinidad capaz de castigar las conductas impías.[50] Así, la perturbación de los dioses, causada por la irreverencia de los hombres, origina una sanción por parte de

---

[46] *Cf.* SCHLESINGER (1937: 302): "This paratragedy begins gradually during the excitement caused by the discovery that a god has eluded the frontier guards and works up to the epic language of Iris and her highly tragical exchange with Peisthetairos". Acerca de la noción de *paratragedia* en Aristófanes, ver RAU (1967) y BONANNO (1987).

[47] Los escolios a la mayoría de los códices señalan que μέλαθρα μὲν αὐτοῦ καὶ δόμους Ἀμφίονος constituye un verso de *Níobe* de Esquilo (DÜBNER [1883], HOLWERDA [1991]). DUNBAR (1995: 627) comenta asimismo que la tautología μέλαθρα καὶ δόμους es claramente esquilea (*cf.* A. *Ag.* 851).

[48] "*¡Loco, loco, no despiertes la tremenda ira de los dioses, para que Dike no destruya toda tu funesta estirpe con la horquilla de Zeus, y que la humeante llama no calcine tu cuerpo y los límites de tu mansión con fulgores de Licimnio!*".

[49] Distinguiendo un sentido abstracto de uno concreto, como propone JONES (1956: 24-8), podemos considerar que *Díke*, como hija de Zeus y de Temis, representa la corrección (*straightness*) y la justicia de ser lo que se debe ser.

[50] HUBBARD (1991: 161) sostiene la centralidad de la impiedad en la obra: "The *Birds* illustrates in comically exagerated form the ultimate consequences we could expect from the actions of the impious...". Acerca de la amplitud del sentido de impiedad en el contexto ateniense, a la luz de Platón, ver SAUNDERS (1996: 100).

la Δίκη, entendiendo por tal, en este contexto, la justicia impuesta por Zeus.[51] La comedia parece retomar la referencia esquilea a una noción jurídica que encontramos presente a lo largo de las tragedias.[52]

Inmediatamente, sin embargo, el tono solemne de Pisetero cesa y, a cambio, se vulgariza cuando intimida a su propia interlocutora: en caso de que Iris no acepte sus imposiciones (σὺ δ'εἴ με λυπήσεις τι) amenaza con *violarla* (vv. 1253-6).[53] Lo que era una propuesta abstracta de violencia abstracta contra la propiedad y la persona de Zeus se vuelve aquí una amenaza concreta contra la diosa. El uso de términos propios de un lenguaje obsceno, tales como los verbos en primera persona del singular διαμηριῶ o στύομαι,[54] expresan claras agresiones verbales contra Iris[55] (vv. 1253-6):

σὺ δ' εἴ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου
πρώτης ἀνατείνας τῶ σκέλει διαμηριῶ

---

[51] Recordemos cómo Aristófanes ubica en *Nubes*, más exactamente en el discurso del Argumento Superior, a la figura de *Díke* entre los dioses (παρὰ τοῖσι θεοῖς, v. 904); frente a éste, el Argumento Inferior niega su existencia como divinidad (οὐδὲ γὰρ εἶναι πάυν φημὶ Δίκην, v. 902). Coincidimos, sin embargo, con COSCOLLA (1998: 52) en que δίκη es un término polisémico, incluso en el siglo V y en el propio Aristófanes. Así, mientras que por un lado se atestigua su uso con un sentido personificado que apunta al plano mítico, por el otro supone la imposición exclusivamente jurídica de un orden humano instaurado por los gobernantes de las *póleis* contra la violencia desmesurada (GAGARIN [1973], PORATTI [2000: 33]). En *Aves* la desintegración de un límite preciso entre el plano de los dioses y de los hombres nos pone frente a una variabilidad significativa de los alcances de la expresión, como veremos.

[52] "Δίκη in Aeschylus is sometimes a principle upheld and enforced by Zeus or the Gods. At other times it is a personified power which directs the course of events or influences them by the awe which it inspires in men. These two ideas are combined when δίκη is referred to as the daughter of Zeus. Here, as elsewhere, Aeschylus teaches the universality of the laws of justice" (ROBERTSON [1935: 219]). Sobre la noción de justicia en Esquilo, consultar el capítulo IV de PEARSON (1962: 91-135) y, para una lectura de la trilogía esquilea y el juicio de Orestes desde el punto de vista del derecho penal, GASTALDI (1999).

[53] Acerca de la violación como una amenaza generalizada contra los personajes femeninos en la comedia y sobre las semejanzas de Pisetero en esta escena con la figura de los sátiros, ver SCHARFFENBERGER (1995). Aunque no se trate explícitamente de violación, en *Lisístrata*, por caso, también encontramos la violencia masculina contra la oposición femenina en un interés por mantener la supremacía sobre su *pólis*. "Da questo spazio, símbolo stesso della polis, gli uomini tentano di snidarle con mezzi diversi ..." (PERUSINO [1999: 73]). Aunque en principio las tentativas fracasan, la obra se cierra con los hombres que retoman el poder (ROSELLINI [1979: 19]).

[54] Para un excelente estudio sobre el alcance de la terminología obscena en Aristófanes, ver HENDERSON (1975). Acerca de la doble valencia del verbo διαμηριῶ («découper les cuisses des victimes» / «introduire entre les cuisses») y su relación con los sacrificios homéricos, DE LAMBERTERIE (1998: 47-8).

[55] TAAFFE (1993: 42). La presencia de mujeres en la obra va de la mano de la elevación de las alusiones obscenas, como sostiene DE WIT-TAK (1968: 357) para el caso de *Tesmoforiantes* y *Asambleístas*.

τὴν Ἶριν αὐτήν, ὥστε θαυμάζειν ὅπως
οὕτω γέρων ὢν στύομαι τριέμβολον.[56]

La diosa responde defendiéndose mediante un discurso que también se aparta de la grandilocuencia trágica (v. 1257): διαρραγείης, ὦ μέλ', αὐτοῖς ῥήμασιν. Esta referencia a las "palabras" (ῥήμασιν) como causantes de la agresión enfatiza el valor del λόγος de Pisetero como arma de combate frente a los *otros*. La última intervención de Iris antes de desaparecer de escena, en el v. 1259, es la que para nuestro enfoque nos resulta más interesante por cuanto introduce en este contexto el término ὕβρις al plantear la necesidad de que, en virtud de sus dichos, el agresor sufra una pena suprema por parte de Zeus (v. 1259): ἦ μήν σε παύσει τῆς ὕβρεως οὑμὸς πατήρ.[57]

En virtud del análisis realizado, es evidente que, al menos en este pasaje, queda resuelta la vaguedad del término ὕβρις,[58] connotado ahora en un sentido propio del universo trágico y mítico.[59] La ὕβρις se concibe, en esta cita, como una *insolencia* que desemboca en una actitud violenta caracterizada por un sentimiento de orgullo personal[60] y que lleva al hombre a desafiar a los dioses.[61]

---

[56] "*Y si en algo me vas a molestar, vos que sos su primera mensajera, después de abrirte de piernas te voy a ensartar, aunque seas la propia Iris, para que te sorprendas de cómo, así de viejo, te clavo el espolón tres veces*".

[57] "*Mi padre va a poner fin a tu insolencia (*hýbris*)*".

[58] Teniendo en cuenta la importancia del lexema en la obra, es de destacar el hecho de que sólo se mencione el término en dos oportunidades; *cf.* O. J. TODD (1932), s.v. ὕβρις.

[59] WULFF ALONSO (1995: 7-8) sostiene que en todo contacto entre diosas y hombres se presenta un desequilibrio que juega con las categorías sexuales: "Aquella época fusionaba lo por naturaleza distinto, era por definición una época de *hybris*, al producirse un contacto vergonzoso para unos, las divinidades, y peligroso para otros, los humanos, no sólo en el sentido de un contacto sexual entre ambos, un contacto matrimonial en el caso de algunas diosas y algunos hombres, o parentescos, sino también el mero mezclarse en comensalismo o en otros encuentros".

[60] LIDDELL & SCOTT (1996:1841)

[61] Ver en este sentido, para el caso de la ὕβρις humana y el castigo que merece mediante la intervención divina, sobre todo en Homero, DIETRICH (1965: 218). Según J. E. HARRISON (1927: 468), "together with this conception of a dead and barren immortality there grew up the disastrous notion that between god and man there was a great gulf fixed, that communion was no more possible. To attempt to pass this gulf was *hybris*, it was *the* sin against the gods". PERSSON NILSSON (1948: 52), de modo semejante, nos introduce en dos términos para él centrales en el pensamiento religioso arcaico de los griegos: "*Hybris* is haughtiness in word and deed, presumption, presumptuous conduct; *nemesis* is the ill will or indignation which such conduct arouses." La ὕβρις es definida en términos semejantes por SAUNDERS (1994: 269). Al analizar la multiplicidad de alcances que manifiesta el concepto, concluye ROBERTSON (1967: 373) que "Hybris eventually came to be a term of wide connotation. Its essence is over-aggressive self-assertiveness which may express itself in physical violence, lust, overbearing

En este contexto, la ὕβρις es y debe ser contrapuesta a la justicia divina, a la propia Δίκη que mencionaba Iris[62] y se alzaba como un orden superior que controla los excesos de los mortales.[63] Recordemos, pues, que incluso el mismo Solón había utilizado una alegoría de índole mitológica para mostrar la crisis política ateniense: en el fr. 4 el legislador consolidaba textualmente la imagen hesiódica de una *Díke* vulnerada por una *Hýbris* triunfante.[64]

Si atendemos al plano humano, en cambio, el enfrentamiento entre ciudadanos llevaba a una disputa que irrumpía la paz de las interacciones sostenidas en un pie de igualdad: la ley, que se imponía como reguladora de conductas sociales a través de la imposición de castigos disuasivos, aseguraba este equilibrio penalizando a quien excedía ese pacífico balance de poderes.[65] Si la violencia desestructuraba ese clima de convivencia, la justicia debía reinstaurar la tranquilidad social.[66] Así, en términos no vinculados con la desmesura trágica, la ὕβρις resulta una suerte de ataque serio o inmotivado[67] o bien una agresión agravada,[68] que como tal merece su castigo judicial en el marco del sistema jurídico de Atenas[69] y se convierte en un verdadero pilar de la democracia.[70]

---

behavior, plundering, headstrong folly, boasting, or acts of pride. It overlaps or shades off into other concepts just as injustice, intemperance, shamelessness and impiety."

62 "ὕβρις aber ist das Gegenteil der δίκη, der Ausdruck der ἀδικία" (EHRENBERG [1966: 65]).

63 LLOYD-JONES (1971: 161): "*Dike* means basically the order of the universe, and in this religion the gods maintain a cosmic order." Este sentido del κόσμος presocrático permite relacionar en la concepción griega a esta Justicia con Zeus: "The power that maintains that universal order is Zeus´ justice, as the one wise is unwilling and willing to be called Zeus, so Dike is unwilling and willing to be called Justice" (1971: 155).

64 N. R. E. FISHER (1992: 70 *et seq.*) *apud* DOMÍNGUEZ MONEDERO (1999: 171).

65 La ὕβρις no es sólo un término que, identificable con la tragedia, implica una desmesura de características estrictamente religiosas. Muy por el contrario, en realidad se trata de una noción de fuerte compromiso moral, cuya función principal es la de describir comportamientos que causan deshonra a individuos, grupos o valores que afianzan una sociedad.

66 "El hito que distinguía al ciudadano (*polites*) del que no lo era marcaba una esfera de eficacia personal, de orden e igualdad relativa (...) En la *polis*, la ciudadanía ofrecía beneficios tangibles: libertad, seguridad para buscar el propio bien y la oportunidad de conseguir honores al guiar y defender a la comunidad. La *polis* era un instrumento de la justicia; el imperio de la ley tenía la finalidad de asegurar que cada hombre recibiera lo que se merecía" (FARRAR [1995: 31]).

67 GAGARIN (1979b: 232). Se trata de abarcar una "variada gama de conductas abusivas caracterizadas por la actitud orgullosa y ofensiva del agresor hacia la víctima del atropello", según SCABUZZO (1999: 117). En realidad, debemos aclarar que la *hýbris* no implica en sus alcances necesariamente un acto de violencia. Si hay un común denominador entre todos los actos "tipificados" bajo su órbita, debemos pensar que se trata -en todos los casos comprendidos- de un "*shameful abuse of a physical body*" (N. R. E. FISHER [2005: 70])."

68 S. C. TODD (1993: 379).

69 En *Avispas*, KONSTAN (1985: 45-46), al comentar el episodio en que Filocleón golpea a su hijo que quiere llevarse a la flautista (vv.1379-86), reconoce que "violence against a fellow citizen was

Siguiendo este razonamiento, vemos que una contraposición semejante a la de Pisetero respecto de los dioses se manifiesta, entonces, frente a los atenienses que se acercan a la ciudad. Tal es lo que sucede, por ejemplo, con el inspector (ἐπίσκοπος), quien es rechazado inmediatamente por Pisetero a través de un supuesto "pago" (μισθός), aludiendo en realidad, en el plano de la acción, a un golpe efectivo. Frente a la agresión física, el Inspector solicita la presencia de testigos en el v. 1031: μαρτύρομαι τυπτόμενος ὢν ἐπίσκοπος.[71] Este hecho resulta de gran trascendencia a los efectos de nuestra hipótesis. El uso del verbo μαρτύρομαι era una fórmula habitual en el campo del derecho ateniense para llamar a todo aquél que hubiera presenciado o escuchado una agresión contra la víctima por si en el futuro se iniciaba un juicio y eran necesarios testimonios en la corte, tal como hemos visto.[72]

La presencia de μαρτύρομαι en este pasaje que apunta a la figura de los testigos, un recurso frecuente como parte de los elementos probatorios en las actuaciones ante los tribunales, nos está dando cuenta –en términos cómicos- de una respuesta jurídica concreta ante la violencia de Pisetero. Dicho contexto, que enmarca las posibles sanciones aplicables al golpeador dentro de la ley ateniense, queda reforzado por la llegada a la ciudad del vendedor de decretos (ψηφισματοπώλης), quien también experimentará la agresividad del anciano (vv. 1035-8) cuando comente haber llegado a la ciudad para vender nuevas leyes:

Ψηφισματοπώλης

---

an actionable offense". Esta idea jurídica de ὕβρις es constante a lo largo de las obras aristofánicas.

[70] Según O. MURRAY (1990: 139), la ὕβρις constituía "a cornerstone of the democratic legal system".

[71] "*¡Llamo a testigos de que me golpearon, a mí que soy inspector!*".

[72] SOMMERSTEIN (1987: 268-9) destaca la importancia del verbo, que Aristófanes reitera en numerosos pasajes de sus obras: *Ach.* 926, *Nu.* 1247, *V.* 1436, *Pax* 1119. El verbo suele corresponderse, en plano procesal, a la presentación de testigos en los tribunales, quienes debían prestar juramento, quedando sujetos a la posibilidad de una acción por falso testimonio (CAREY [1995a]). Respecto del importante papel que cumplían estos testigos en corte (S. C. TODD [1990b: 27]) –dentro del marco de la presentación de evidencias en un proceso- debemos destacar que se desempeñaban como apoyo de los argumentos del litigante más que como fuente para la obtención de verdades, como sucede hoy; *cf.* HUMPHREYS (1985). Debemos decir que en Atenas los testigos, por un lado, no estaban obligados a decir cosas que no consideraran ciertas y, por lo demás, estaban sujetos a la posibilidad de ser juzgados por la comisión de falso testimonio; sin embargo –de modo semejante a lo que ocurre en la actualidad en el sistema jurídico anglosajón- hay que tener en cuenta que los testigos eran llamados por *una* de las partes en el proceso y, en ese sentido, se suponía que su testimonio serviría para apoyar a *ese* litigante.

ἐὰν δ' ὁ Νεφελοκοκκυγιεὺς τὸν ' Αθηναῖον ἀδικῇ
Πεισέταιρος
τουτὶ τί ἐστιν αὖ κακὸν, τὸ βυβλίον;
Ψηφισματοπώλης
ψηφισματοπώλης εἰμὶ καὶ νόμους νέους
ἥκω παρ' ὑμᾶς δεῦρο πωλήσων.[73]

Tras intentar imponer ciertas normas jurídicas "nuevas" (νόμους νέους, v. 1037), la suerte del vendedor no es distinta de la del inspector: es expulsado por Pisetero mediante "golpes" que él mismo oculta en su propio discurso bajo la denominación, esta vez, de πικροὺς (...) νόμους (v. 1045).[74] Tanto en uno como en otro caso comentado, reconocemos pues que los golpes en escena son discursivamente "disfrazados" por medio de alusiones a términos mencionados con anterioridad por cada uno de los personajes que han sufrido los embates.

La otra referencia a la ὕβρις en la comedia ocurre en el v. 1046, cuando Pisetero es llamado a juicio por haber ejercido violencia: καλοῦμαι Πεισέταιρον ὕβρεως εἰς τὸν Μουνιχιῶνα μῆνα.[75] La discusión sobre cuál de los personajes (si el inspector o el vendedor de decretos) pronuncia estas palabras es ajena a las hipótesis planteadas en la presente investigación.[76] Sí nos interesa, en cambio, destacar que el contexto de esta nueva alusión es muy diferente del anterior: frente a la presencia de un vocabulario claramente paratrágico que relevamos en el caso del diálogo con Iris, aquí el objeto de la crítica aristofánica recae en las figuras de estos empleados judiciales que, aun antes de haberse celebrado la fundación de la nueva ciudad, ya buscan incorporar en *Nephelokokkygía* el sistema de

---

[73] "***Ven.***:- *Y si un habitante de* Nephelokokkygía *comete injusticia contra el ateniense...;* ***Pis.***:- *¿Qué otro mal es ese librito?;* ***Ven.***:- *Soy vendedor de decretos y llegué acá junto a ustedes para vender nuevas leyes*".

[74] Como señala JACKSON (1919: 96), la agresión contra el vendedor de decreto encuentra una lógica en el tratamiento general que la comedia aristofánica otorga a los políticos contemporáneos: "The ψηφισματοπώλης in the *Birds* embodies in all probability this phase of the pernicious activity of politicians in moving, altering, and misinterpreting laws for the benefit of their particular clients".

[75] "*Cito a Pisetero por el cargo de violencia (*hýbris*) para el mes de Muniquión*". Como hemos ya indicado, el verbo καλοῦμαι -"*llamar o citar para que comparezca*"- suele tener un sentido técnico en términos jurídicos. De acuerdo con el estudio de WILLI (2003: 74), καλέομαι aparece frecuentemente con este alcance en otras comedias de Aristófanes (*V.* 1335, 1416, 1418, 1445, *cf. Nu.* 1221, *Ec.* 864).

[76] Baste para ello remitir a las distintas posturas presentadas por DUNBAR (1995: 572) y a la discusión presente en RODRÍGUEZ ALFAGEME (1997: 65-6).

administración ateniense que los protagonistas de la obra rechazan desde el principio.

De esta manera, el efecto cómico radica esencialmente en la utilización de todo un vocabulario de contenido jurídico que es propio del sistema ático, como hemos visto que sucede también en el resto de las comedias estudiadas; así, corresponderá necesariamente decodificar la noción de ὕβρις de forma distinta del planteo esbozado para el v. 1259, o incluso modificar nuestra interpretación respecto de aquella lectura. Es evidente que el ámbito de circulación de la violencia adquiere en la obra perfiles diferenciados en cada una de las escenas, según lo demuestran los diálogos de los personajes con el protagonista.

En el ámbito particular del derecho ateniense, encontramos la existencia de una γραφὴ ὕβρεως, es decir, de una acción de carácter público que podía ser iniciada frente a conductas enérgicas realizadas por alguien en contra de otros.[77] Como ya hemos señalado, queda claro entonces que la finalidad de proteger a las personas y a su honor constituye la base de la acción[78] y que esta afectación del honor es común en un género como la comedia que presenta numerosas situaciones de violencia que originan una vergüenza pública o una humillación que pueden llegar a constituir causales para el inicio de una γραφὴ ὕβρεως.

---

[77] MACDOWELL (1978: 129). DOVER (1972: 37) interpreta el alcance del derecho ático en este tema: "Athenian law took violence seriously; a blow directed by one citizen at another could lead to a prosecution for *hýbris*, regarded as an offence not against the individual but against the community, and so even to the death-penalty, if the jury was satisfied that the striker intended to establish over his victim a moral and social ascendancy like that of a master over a slave". Hacia el siglo IV, Demóstenes citará en uno de sus discursos (21.47.1-4) la ley correspondiente. El texto legal establece que, si alguno cometiera *violencia* (ὑβρίζῃ) contra alguien, sea contra un menor, una mujer o un hombre, esclavo o libres, o le hiciera algo ilegal (παράνομόν) a alguno de éstos, cualquier ateniense, al que se lo legitime, puede interponer una acción pública (γραφέσθω) ante los *thesmotétai*. También Aristóteles, en su *Retórica*, se ocupa del delito en términos semejantes a los allí planteados (1374a 13-15 y 1378b 23-25). La determinación sobre el castigo que debía ser impuesto al caso correspondía al propio tribunal, que lo resolvía valorando la sanción sugerida por el denunciante (que podía incluso llegar a consistir en la muerte) y aquella contrapropuesta hecha por el denunciado. Si la sanción decidida consistía en una multa –como debía de ser habitual- se estableció que el culpable tenía que ser encarcelado (δεδέσθω)[77] hasta tanto la pagara, a menos que se tratase de un esclavo: ἐὰν δὲ ἀργυρίου τιμηθῇ τῆς ὕβρεως, δεδέσθω, ἐὰν ἐλεύθερον ὑβρίσῃ, μέχρι ὕβρις ἂν ἐκτείσῃ. Respecto del valor en griego de la forma verbal δεδέσθω, ver el análisis diacrónico de ALLEN (1997: 122) que, analizando el pasaje X. *Hell.* 7.4, afirma: "We must recognize, then, that often where the verb δέδεσθαι appears we cannot know whether only binding is meant, or rather imprisonment".

[78] "The central purpose of the law of *hubris* is to prevent, by a *graphe* open to all, and by penalties which could be as severe as death, ill-treatment of persons who have 'honour', status and valued function in society, but are in practical terms weak and incapable of defending that 'honour' " (SAUNDERS [1994: 270]). Esto evidentemente nos lleva incluso a ampliar nuestra lectura respecto de la relación Pisetero-Iris, donde el término ὕβρις, aparte de su connotación religiosa, adquiere un alcance legal vinculado con los delitos sexuales (ver S. G. COLE [1984: 98 *et seq.*]).

Cuando, en las escenas yámbicas que ilustran las consecuencias del nuevo orden instaurado por Pisetero,- llega a la ciudad un sicofanta para pedir alas y conseguir volar más rápido para distribuir denuncias, la reacción negativa del héroe se traducirá también en términos de violencia física. Blanco privilegiado de la comedia aristofánica –como ya examinamos-, el sicofanta es ridiculizado y el protagonista no deja pasar la oportunidad en ese sentido y se queja primero, en forma irónica, de la naturaleza del oficio (vv. 1422-3):

> Συκοφάντης
> μὰ Δΐ, ἀλλὰ κλητήρ εἰμι νησιωτικὸς
> καὶ συκοφάντης
> Πεισέταιρος
> ὦ μακάριε τῆς τέχνης.[79]

Pocos versos después, esta lectura de la actividad litigiosa del συκοφάντης queda evidenciada por la calificación que hace Pisetero del trabajo forense (vv. 1433-5):

> ἀλλ' ἔστιν ἕτερα νὴ Δΐ ἔργα σώφρονα,
> ἀφ' ὧν διαζῆν ἄνδρα χρῆν τοσουτονὶ
> ἐκ τοῦ δικαίου μᾶλλον ἢ δικορραφεῖν.[80]

El resultado final aproxima esta escena a las que hemos analizado antes. El delator es golpeado, esta vez con un látigo (v. 1464), y debe escapar.

La comparación de las tres escenas nos muestra una actitud coherente frente a la imposición de las normas atenienses. No sólo advertimos que Pisetero, en estos supuestos, rechaza de entrada el derecho ático sino que, además, cuando es denunciado según las leyes atenienses, recurre raudamente a la violencia física, actitud que sin duda es susceptible de generar risa entre el público. Sus opositores dialógicos, en cambio, oponen conceptos claros del mundo judicial (μαρτύρομαι, καλοῦμαι, las alusiones a la posibilidad de una γραφὴ ὕβρεως). Es evidente que mediante estas respuestas violentas, el protagonista consigue quebrantar en escena

---

[79] *"Sic.:- No, soy citador judicial en las islas y delator...; Pis.:- ¡Ay, bonito arte!".*

[80] *"Pero hay otros trabajos más prudentes, por Zeus, a partir de los cuales debería vivir un hombre de tu edad, antes que juntando un proceso con otro".*

el nexo entre acción y castigo, al rechazar las denuncias legales de sus víctimas. Pisetero está lejos del derecho ateniense y –así como es inmune a los poderes sancionatorios que los dioses suelen tener respecto de los humanos que los ofenden- también parece mostrarse totalmente impune a las normas jurídicas.

3. ¿Una Atenas peor? La proyección del derecho de familia como estrategia

No obstante lo dicho, tengamos en cuenta que en *Aves* el derrotero del héroe cómico es complejo. A medida que va avanzando la trama de la obra, el espectador advierte progresivamente que Pisetero no tiene por objetivo (o al menos por único objetivo) huir de Atenas en busca de una comunidad ideal en estado natural, como parecen indicar sus palabras iniciales;[81] tal como sugiere la etimología de su propio nombre, a partir de su λόγος comienzan a delinearse, en su interacción con los restantes personajes, discursos persuasivos y engañosos que revelan sus propias ansias de poder y en los que pueden distinguirse las características propias de una situación cultural signada por la influencia de la sofística. En este sentido, la obra nos muestra cómo el lenguaje se eleva como un instrumento de poder, a tal punto que el propio Pisetero lo reconoce como medio de convencimiento y dominación: ὑπὸ γὰρ λόγων ὁ νοῦς τε μετεωρίζεται / ἐπαίρεταί τ' ἄνθρωπος (vv. 1447-8).[82] Esta frase justifica la actuación oral de Pisetero como la búsqueda mediante la persuasión del ascenso en la escala de poder.

Ya en el agón, al explicar su plan, Pisetero construye un discurso eficaz y persuasivo, que recurre a una serie de estrategias retóricas de argumentación muy apropiadas en un ciudadano ateniense. Así, tras fomentar el logro del bien común (ἀγαθὸν ... κοινὸν, v. 459), conmueve a los interlocutores apelando a una pena compartida y entendiendo la situación de degradación a la que están sometidas las aves (οὕτως ὑμῶν ὑπεραλγῶ, v. 466). Enseguida se pregunta esencialmente si no es correcto que el poder real vuelva a los pájaros al ser los más antiguos: ὡς πρεσβυτάτων ὄντων αὐτῶν ὀρθῶς ἔσθ' ἡ βασιλεία; (v. 478). La presentación de las

---

[81] O. MURRAY (1933) nos menciona que se trata de un "play of escape". En todo caso, si lo interpretáramos así, no podemos menos que concluir que se produjo un fracaso del planteo, puesto de manifiesto por la configuración cultural trasladada por Pisetero y Evélpides desde Atenas a la nueva ciudad: "No true Greek could live without a city, even if he was returning to Nature" (WHITMAN [1964: 177]).

[82] "*Por las palabras la mente se eleva y el hombre se levanta*". Respecto de la importancia del λόγος a lo largo de la obra, especialmente en el juego que se construye en torno de las relaciones entre lenguaje articulado e inarticulado, ver nuestro trabajo en BUIS (2008d).

pruebas que justifican su posición (basadas en el poder del canto del gallo, la presencia recurrente de aves en los cetros de los reyes mitológicos, el vínculo estrecho entre las divinidades y sus pájaros) da cuenta de una voluntad por construir un discurso eficaz desde los patrones impuestos por la oratoria.[83]

Λόγος y νόμος, así, como variables socioculturales fundamentales, coexisten, se superponen y se potencian en el marco de la obra,[84] de modo que es a través de las palabras de Pisetero, un hábil conocedor de las tretas jurídicas, que se reintroducirá en su propio interés una serie de referencias explícitas a la legislación de su πόλις, que –como vimos- paradójicamente surgía como el motivo de su huida.[85] La utilización concreta del léxico jurídico por parte de Pisetero, según veremos a continuación, se manifiesta en la alusión a dos pilares del derecho ateniense que se superponen y complementan: por un lado, en el tratamiento a los padres como norma jurídica y, en segundo lugar, en una aplicación concreta del derecho sucesorio ático.

3.1. La κάκωσις γονέων

Como hemos visto en el caso de *Nubes*, la problemática del mal tratamiento a los padres era, sin duda, habitual entre las discusiones de la época: de hecho, el deber general y tradicionalmente absoluto de honrar a los mayores pasa a verse desafiado a fines del s. V por toda una nueva generación de 'intelectuales' imbuidos, también en gran medida, en las reflexiones de la sofística y su relativismo.[86] En *Aves*, precisamente, Aristófanes recupera el tratamiento de la temática derivada del vínculo paterno-filial, habitual en las comedias tempranas que analizamos y que parece aquí desarrollado con profundidad y de un modo particular.[87]

---

[83] Acerca de un análisis más detallado de este agón, ver FERNÁNDEZ (1995). Por supuesto, destaquemos que el factor cómico está dado, precisamente, porque al fin de cuentas será el propio Pisetero quien logrará triunfar y quedarse con el poder de Zeus, no las aves.

[84] En *Aves*, "the manipulation of *nomoi* and *logoi* is a particularly important motif" (MOULTON [1981: 42].

[85] A tal punto Pisetero hace uso cómicamente del orden jurídico ático para su propio interés individual que, lejos de las estrictas disposiciones que prohibían la tiranía, terminará convirtiéndose en un verdadero tirano de los pájaros.

[86] DUNBAR (1995: 469). No creemos, en rigor de verdad, que algún sofista haya intentado justificar alguna vez la licitud de la violencia contra los padres; sería una exageración que le sirve bien a Aristófanes para mostrar los efectos nefastos del empleo indiscriminado de las enseñanzas de esta escuela.

[87] Manifestamos nuestra distancia respecto de las palabras de B. S. STRAUSS (1993: 154) cuando afirma que en *Aves* el tema de la relación entre padres e hijos "appears briefly". Tampoco

El desprecio de Pisetero por las leyes y por el aparato burocrático de la justicia ateniense se contrapone, por otra parte, a su actitud cuando una vez alzados los muros de *Nephelokokkygía* aparece el futuro *parricida*[88] que resulta amante de las leyes naturales de las aves (vv. 1343a-5):

> οὐκ ἔστιν οὐδὲν τοῦ πέτεσθαι γλυκύτερον.
> [ἐρῶ δ' ἔγωγε τῶν ἐν ὄρνισιν νόμων.]
> ὀρνιθομανῶ γὰρ καὶ πέτομαι καὶ βούλομαι
> οἰκεῖν μεθ' ὑμῶν κἀπιθυμῶ τῶν νόμων.[89]

Pisetero le responde, a través de un interesante planteo, que las leyes de los pájaros (νόμοι) son muchas. Nos enfrentamos con la pluralidad y subjetividad de las normas, que es lo que le va a permitir avanzar en sus objetivos políticos individuales (v. 1346):[90] ποίων νόμον; πολλοὶ γὰρ ὀρνίθων νόμοι. Una respuesta semejante no sólo pone aquí en juego las discusiones acerca de la variabilidad del derecho positivo sino que, más adelante, este argumento cobraría sentido como

---

compartimos del todo su visión cuando entiende que "his descriptions (...) are more indicative of what behavior did not occur rather than of what behavior did occur" (1993: 166). La fantasía propia del género cómico no implica representar sobre el escenario situaciones totalmente ajenas a la realidad, sino ubicar en un espacio "otro" una serie de elementos reconocibles por el espectador desde una óptica ridícula o exagerada: en esto radica la búsqueda de la risa; sólo se descubre el verdadero sentido de lo cómico cuando a través de la risa, que excluye pero que sobre todo integra, se descubre en el trasfondo de la representación dramática una crítica compartida por los espectadores (MILANEZI [2000: 395-6]).

88 SOMMERSTEIN (1987) prefiere hablar de un "young man" (νεανίας) puesto que aún no realizó ningún acto contra su padre; nuevamente, la idea de la intencionalidad como opuesta a la realidad dramática. Optamos por preservar la denominación de πατραλοίας, conscientes de que no resulta la más apropiada, porque la consideramos más clara en función de la identificación del personaje (no implica, en nuestra opinión, una toma de posición respecto de su *status* legal: es preciso señalar que el término en griego no tiene, *per se*, resonancias jurídicas; *cf.* BLANC [2003]). No obstante, la idea de SOMMERSTEIN es interesante por cuanto releva el tema etario. Según WESTLAKE (1954), y a través de referencias internas (principalmente vinculadas a las referencias en materia de servicio militar) este joven debía tener entre dieciocho y veinte años de edad. Respecto de la figura del 'parricida' como un tema frecuente en la comediografía aristofánica, ver ORFANOS (1998: 120-1, n. 5), quien identifica su aparición, aparte de en *Aves*, en *Nu.* 911, 1327, 1427-8, *Ra.* 274, 773, *V.* 1133-4 (en este último caso, se destaca el uso paradójico de la inversión, ya que ridículamente el propio padre resulta ser el "πατραλοίας" de su hijo).

89 *"No hay nada más dulce que volar. [Yo amo las leyes de las aves]. Pues estoy loco por los pájaros, vuelo y quiero vivir con ustedes y deseo sus leyes"*. Los corchetes indican que el segundo verso citado, muy posiblemente, es una incorporación tardía al texto. Acerca del comentario de los escolios respecto del par léxico νόμος–νομός, ya nombrado, a lo largo de este pasaje, ver ROBERT (1898: 582 *et seq.*).

90 "...the sophistic concept of legal relativism is most convenient, since it allows him to find support in the body of bird *nomoi* for any position he wishes to take" (HUBBARD [1997: 35]).

respuesta en este punto del diálogo carece de una significación clara, vinculando la multiplicidad de las normas con la existencia de la contradicción. Tener normas múltiples en un ordenamiento jurídico poco sistematizado implica la posibilidad de enfrentarse con leyes cuyo alcance se contrapone en determinada materia. Como veremos, entre las aves también existirían, como entre los hombres, normas convencionales que resultan 'incompatibles' en cuanto a sus contenidos.

De hecho, Pisetero efectúa a través de estas referencias una operación de traslado del sistema normativo de Atenas al mundo de los pájaros, y su sentido pleno surge si analizamos sus alusiones a la luz de un pasaje previo que aparece en el texto acerca de las ventajas jurídicas del sistema de vida de las aves. En efecto, el corifeo había mencionado ya el principio de que las cosas que son deshonrosas (αἰσχρὰ) entre los atenienses y prohibidas por la ley (νόμῳ κρατούμενα), resultaban todas bellas (καλά) entre los pájaros (vv. 755-6):

> ὅσα γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρὰ καὶ νόμῳ κρατούμενα,
> ταῦτα πάντ' ἐστὶν παρ' ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν καλά.[91]

A continuación, se ejemplificaba la afirmación mediante una similar construcción sintáctica (vv. 757-8):

> εἰ γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρὸν τὸν πατέρα τύπτειν νόμῳ,
> τοῦτ' ἐκεῖ καλὸν παρ' ἡμῖν ἐστιν...[92]

En la escena del eventual parricida, sin embargo, Pisetero modifica su discurso luego de hablar de la valentía de quien se enfrenta al padre y rechaza al joven visitante alegando la existencia de una antigua ley, escrita en las tablillas de anuncios de las cigüeñas, que determina que -cuando el padre cigüeño alimenta a

---

[91] "*Pues cuantas cosas son allí vergonzosas y prohibidas por la ley, esas cosas son todas bellas junto a nosotras las aves*". Es problemático el participio κρατούμενα, que mantienen la mayor parte de las ediciones; sin destacar los argumentos convincentes de DUNBAR (2005), N. G. WILSON (2007: 122-3) propone inteligentemente su posible reemplazo por πατούμενα.

[92] "*Si pues allí es vergonzoso según la ley pegarle al padre, eso aquí junto a nosotros es bello*". Aquí podemos apreciar la idea sofística de la relatividad de las normas y del juego entre *phýsis* y *nómos*: para unos es de determinada manera, para otros no. Por lo demás, se superpone a esto una reflexión acerca de la variabilidad de los distintos *nómoi*.

los cigoñinos hasta que éstos puedan volar- es deber (δεῖ) de los pichones luego alimentar a su padre (vv. 1353-7):[93]

> ἀλλ' ἔστιν ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν νόμος
> παλαιὸς ἐν ταῖς τῶν πελαργῶν κύρβεσιν·
> ἐπὴν ὁ πατὴρ ὁ πελαργὸς ἐκπετησίμους
> πάντας ποιήσῃ τοὺς πελαργιδέας τρέφων,
> δεῖ τοὺς νεοττοὺς τὸν πατέρα πάλιν τρέφειν.[94]

Esto quiere decir que, a diferencia de lo que propone el corifeo, Pisetero encuentra desde la premisa de la multiplicidad de normas la presencia de una ley asombrosamente paralela a la que existe en Atenas para castigar en forma indirecta el maltrato hacia los mayores. La transposición cultural se advierte, simultáneamente, en la recurrencia de un proverbio conocido por los atenienses (aunque ajeno a las aves mismas)[95] en la referencia expresa al acto de escribir sobre κύρβεις -placas en que se preservaban las leyes en la *Stoà Basíleios*-[96] así como en la introducción explícita de la legislación de Solón respecto del mal tratamiento hacia los padres (γονέων κάκωσις) -que analizamos en el caso de *Nubes* a lo largo del capítulo correspondiente-, esta vez aplicable cómicamente a las cigüeñas.

El cambio de postura de Pisetero y la recurrencia a una ley que se contrapone a la mencionada previamente por el corifeo ocurren apenas después de quedar descubierta la intención del parricida, que queda al descubierto en los vv. 1351-2 cuando dice que su deseo de mudarse entre las aves se funda en la voluntad de estrangular a su padre y "tenerlo todo" (πάντ' ἔχειν):

---

93 Es evidentemente que el manejo retórico de Pisetero, que se contradice a sí mismo pero que adapta su discurso de acuerdo a las circunstancias, es extremadamente hábil. Poco puede hacer el parricida: "Peisthétairos manipule donc le pauvre jeune homme en faisant appel à toutes les ressources d'une tromperie rhétorique en laquelle il est expert, probablement grâce à ses anciennes fréquentations terrestres. Le Patraloias n'est pas à la hauteur d'un interlocuteur comme Peisthétairos" (ORFANOS [1998: 132]).

94 "*Pero hay entre nosotras las aves una ley antigua en los tablones de las cigüeñas. Cuando el padre cigüeño alimenta a todos los cigoñinos preparados para volar, es preciso que los pichones a su vez alimenten a su padre*".

95 Ἀντιπελαργεῖν (Zenob. 1.94): el proverbio de que uno debía actuar "como la cigüeña con sus padres" era de vital importancia para la mentalidad ateniense (MENU [1997: 149]).

96 Sobre la *Stoà Basíleios* como lugar en el que se colocaban los *áxones* y *kýrbeis* que contenían las leyes de Solón, consultar RHODES (1981: 134-6) y S. C. TODD (1993: 128, n. 35).

διὰ ταῦτα μέντοι δεῦρ' ἀνοικισθεὶς ἐγὼ
ἄγχειν ἐπιθυμῶ τὸν πατέρα καὶ πάντ' ἔχειν.[97]

La voluntad del joven de constituirse en heredero mediante el asesinato del progenitor motiva el rechazo de Pisetero, quien con sus palabras cita el texto legal de Solón que reproduce el νόμος ἄγραφος de la honra a los padres,[98] e intenta convencer al parricida -a partir de unos "buenos consejos" transmitidos por sus propios antepasados- acerca de la conveniencia de participar en las campañas y ganar su propio dinero.[99] Notamos que aquí Pisetero ha hecho uso del derecho de familia transpuesto al universo de las aves con un objetivo preciso: no sólo el de no permitir la llegada de extranjeros a la ciudad recién construida en medio de las nubes, sino también el de oponerse a quien pretende destronar a su padre y heredar sus bienes por la fuerza.

Nos volvemos a encontrar con una alusión de Pisetero a la legislación soloniana cuando la embajada de los dioses, hacia el final de la obra, se acerca a *Nephelokokkygía*. Heracles, Poseidón y el Tríbalo son enviados para convencer al protagonista de la necesidad de llegar a un acuerdo (ἠρήμεσθα περὶ διαλλαγῶν / πρέσβεις, vv. 1577-8). Allí, si bien lo primero que quiere hacer Heracles es matar al ateniense rebelde ahorcándolo (ἄγχειν), intención que menciona en dos oportunidades (vv. 1575 y 1578), sin embargo luego de una conversación con el protagonista termina aceptando su pedido. La pregunta, entonces, es ¿cómo logra Pisetero persuadir a su interlocutor para que acepte sus términos?

Poseidón le comenta a Heracles que, si Zeus muere luego de haberle entregado la soberanía a los pájaros, será pobre, por cuanto él es quien debería recibir todo el patrimonio que el padre de los dioses deje tras su muerte. Pisetero, escuchando este argumento, aprovecha la ocasión para mencionar de modo explícito (vv. 1661-3) una ley en materia sucesoria expresamente atribuida a Solón

---

97 *"Por eso ciertamente me he mudado hasta aquí arriba: deseo estrangular a mi padre y tenerlo todo (apoderarme de todo su patrimonio)"*. Al analizar este pasaje, DUNBAR (1995: 656) señala que puede interpretarse que se trata de un hijo único impaciente por heredar el οἶκος de un padre que no muere y que sigue ejerciendo control sobre él. EHRENBERG (1957: 297), en este mismo sentido, muestra que en la Atenas de Aristófanes un deseo propio y generalizado de los hijos era querer deshacerse de su padre por motivos exclusivamente económicos.

98 TURATO (1971-2: 127).

99 σαυτὸν τρέφε; esto apunta al hecho de que ya no tendrá que mantener a su padre ni ser mantenido por él. *Cf.* B. S. STRAUSS (1993: 164). Acerca de la importancia patriótica de esta recomendación de Pisetero, ver WESTLAKE (1954: 93-4).

(...τὸν Σόλωνός σοι νόμον, v. 1660),[100] cuya funcionalidad radica en dar cuenta de la imposibilidad por parte de Heracles de constituirse en heredero de Zeus por tratarse de un hijo bastardo.[101] La norma dice así:

> νόθῳ δὲ μὴ εἶναι ἀγχιστείαν παίδων ὄντων γνησίων·
> ἐὰν δὲ παῖδες μὴ ὦσι γνήσιοι, τοῖς ἐγγυτάτω γένους
> μετεῖναι τῶν χρημάτων.[102]

Frente a las indicaciones de Poseidón que intentan convencer a Heracles de que heredará los bienes de Zeus cuando muera, Pisetero le recuerda que –en realidad- nada podrá heredar ya que nació de una mujer extranjera (v. 1652). El texto legal hace hincapié en el concepto de ἀγχιστεία, que implica los "derechos de parentesco", la estructura familiar de los parientes más próximos al difunto[103], opuesta a los συγγενεῖς que corresponden a los parientes colaterales.[104] Según la ley de Solón, pues, los bastardos no heredan, mientras que sí lo hace la descendencia legítima.[105] Una ley de Pericles, propuesta hacia mediados del siglo V, reforzaba esta idea y restringía el orden sucesorio a los "hijos legítimos, de madre y padre ciudadanos"[106], considerados como descendientes directos.

---

[100] Ver un examen de las distintas posturas sobre esta legislación en el minucioso trabajo de GAGLIARDI (2002).

[101] Este juego jurídico toma por base la relación paterno-filial de Zeus y Heracles, que en el caso de la tragedia ha sido trabajada por MIKALSON (1986).

[102] *"Que el hijo bastardo no tenga derecho de parentesco de primer grado si hay hijos legítimos. Y si no existen hijos legítimos, que los parientes colaterales más próximos se repartan la herencia".*

[103] En su trabajo sobre las herencias, GALAZ (1988: 60) hace un rastreo por el sentido de este concepto. S. C. TODD (1993: 217) define a la ἀγχιστεία como "the statutorily defined group of kin who had both rights and duties in default of direct heirs"; para BISCARDI (1982: 107), por su parte, se trata de "l'insieme di quei rapporti che, determinatisi nella famiglia legittima e limitati ad un certo grado di parentela (...) erano produttivi di determinate conseguenze giuridiche in material successoria e sacrale".

[104] Se trata de un término más laxo. El léxico Suda (s.v. ἀγχιστεύς) explica que abarca a οἱ ἀπὸ ἀδελφῶν καὶ ανεψιῶν καὶ θείων κατὰ πατέρα καὶ μητέρα ἐγγυτάτω τοῦ τελευτήσαντος. οἱ δὲ ἔξω τούτων συγγενεῖς μόνον. La συγγένεια es, junto con la *vecindad* y el *pueblo*, uno de los constituyentes de la comunidad (*Gemeinschaft*) de la Atenas contradictoria en tiempos de Aristófanes (LONGO [1987: 116]).

[105] No habiendo hijos legítimos –quienes, naturalmente, heredaban de forma directa-, en derecho ático se procedía a la apertura de la sucesión a los colaterales (MILES [1950b], J. W. JONES [1956], COBETTO GHIGGIA [1999]).

[106] El carácter legítimo de los descendientes provenía de la ciudadanía de ambos padres (ἐξ δυοῖν Ἀθηναίων, Plu. *Per.* 37; ἐκ ἀμφοῖν αστοῖν, [Arist.] *Ath. Pol.* 26), de modo que, según esta lógica textual, Heracles, hijo de una madre extranjera (ξένη), Alcmena (mortal), jamás podría según el derecho ateniense heredar a su padre Zeus. En *Aves* se manifiesta el gran conocimiento de

Mediante una conveniente referencia a la ceremonia de la ἀμφιδρόμια, en la que los menores eran introducidos en la φρατρία del padre y por lo tanto legitimados como tales (vv. 1668-9),[107] Pisetero hace que Heracles, cuya atención solamente se focaliza en la carne que se asa,[108] finalmente acepte que no podrá obtener *mortis causa* por carecer de legitimidad para ello. Allí, cuando es convencido, observa hacia arriba con un gesto amenazante que motiva que Pisetero le pregunte por su "mirada de agresión": τί δῆτ' ἄνω κέχηνας αἰκειαν βλέπων; (v. 1671).

Si reparamos en cómo se describe el modo en que Heracles dirige sus ojos hacia donde se encuentra Zeus, vemos que tiene una mirada violenta (αἰκειαν βλέπων). Una vez más, Pisetero interpreta la reacción desde un punto de vista ateniense; para los espectadores del drama cómico, αἰκεία tenía un significado preciso, ya que se trataba de un término utilizado para designar el daño físico o la agresión, de modo que cuando era cometido originaba la posibilidad concreta de iniciar una presentación judicial privada (δίκη) contra el que había actuado de modo violento. Toda agresión física podía constituir una αἰκεία, aunque si a través de la actuación agraviante se afectaba el honor (τιμή) de la víctima, entonces podía interpretarse como la realización de una ofensa contra la comunidad en su conjunto y era llamada ὕβρις. Estando involucrada una afectación general, en este caso cualquier ciudadano interesado podía presentar una demanda (γραφή).[109] No obstante, los campos de aplicabilidad de la δίκη αἰκείας y de la γραφὴ ὕβρεως no solían ser claramente discernibles.[110] En determinadas circunstancias, la

---

Aristófanes respecto del hábito ateniense de reconocimiento de los hijos: en los vv. 494 y 922 se alude a la ceremonia de la ἀμφιδρόμια, por medio de la cual se le colocaba un nombre al niño al décimo día de haber nacido; con posterioridad era presentado a los miembros de la fratría, lo cual constituía un paso importante en favor de la legitimidad (BEAUCHET [1897: 343]). "Con l'ammissione nella fratria, un figlio o una figlia poteva essere legittimato" (EHRENBERG [1957: 303). La pregunta de Pisetero a Héracles en el v. 1669 (ἤδη σ' ὁ πατὴρ εἰσήγαγ' εἰς τοὺς φράτερας, "*¿Ya tu padre te presentó a los miembros de tu fratría?*") es otro argumento más por parte de Pisetero tendiente a convencer a Heracles de que no es un hijo legítimo y, por ende, no heredará. Sobre la presentación en el seno de la fratría, ver LAMBERT (1993: 31-43).

[107] Antes de este pasaje ya encontramos en la comedia referencias expresas a esta ceremonia (vv. 494 y 922). Los autores aún parecen no ponerse de acuerdo con relación al verdadero valor de pertenecer a una *phratría* para la determinación de la calidad de ciudadano (A. R. W. HARRISON [1968: 64 *et seq.*]). "The phratry and the *genos* were, however, in a sense extraconstitucional bodies" (S. C. TODD [1993: 180]). Ver asimismo FERGUSON (1910).

[108] Se trata de una imagen cómica habitual de Heracles, caracterizado siempre por su glotonería; *cf.* PAPPAS (1991).

[109] S. C. TODD (1993: 270). Entre los autores clásicos que discuten el valor de ὕβρις, no puede dejar de mencionarse a Arist. *Rhet.* 1374a- 1378b.

[110] MACDOWELL (1978: 130); A. R. W. HARRISON (1968: 168-9); R. OSBORNE (1985: 50).

posibilidad de optar por una u otra acción correspondía a una decisión que el querellante tomaba en función de sus propios intereses.[111]

Estamos en presencia de una nueva alusión al conflicto entre padres sometidos e hijos golpeadores. Evidentemente Pisetero, quien antes había citado una ley de las aves basada en la γονέων κάκωσις para expulsar a los visitantes indeseados como el posible parricida, ahora origina desde sus palabras –y fomenta- un odio profundo en Heracles respecto de su padre Zeus, promoviendo una actitud agresiva. Debemos tener en cuenta, entonces, que αἰκεία era un concepto apropiado para denotar en particular un agravio físico contra los padres, penado por la ley de Solón. No resulta casual que Platón nombre, entre los delitos propuestos para sancionar en Magnesia, la agresión contra los antepasados como αἰκία γονέων (*Lg.* 881d3).

Mediante el ejemplo del mal tratamiento de los padres por parte de los hijos, *Aves* refuerza las mismas inquietudes de *Nubes* con respecto a la mutabilidad del derecho positivo y a la manipulación de las normas, que son entonces convencionales y relativas. En efecto, a lo largo de la comedia el estudio de las alusiones al maltrato de los padres, como una regla no escrita que articula los cimientos de la sociedad ateniense, revela la manera en que se comporta Pisetero frente a los otros personajes. Con su discurso intenta proteger a los padres de los ataques de sus descendientes pero sólo cuando en sus objetivos aparece el deseo de deshacerse de los intrusos molestos, porque poco después manipula esas mismas leyes para originar una violenta oposición entre un padre y su hijo (Zeus / Heracles).

Si seguimos a STRAUSS (1993: 1666) en su afirmación de que el conflicto paterno-filial en Aristófanes suele ser utilizado simbólicamente para dramatizar la tensión existente entre generaciones dentro de la Atenas contemporánea, también podemos concluir que la recurrencia de un planteo relativista en materia jurídica deja entrever simbólicamente –desde la problematización de signos discursivos y legales- la realidad de la época y las ideas corrientes en este aspecto.

La lectura de la tradición desde el derecho ático escrito y la concreción textual de preocupaciones generales de la sofística constituyen –podemos decir- el *modus operandi* estratégico de Pisetero. En el circuito de inversión que experimentamos a lo largo de toda la obra, los atenienses como el posible parricida quieren sustraerse de los efectos de las reglas jurídicas de su ciudad y los dioses son

[111] *Cf.* D. 54.1.

sumergidos dentro del campo de acción de un poder humano (v. 163) capaz de predecir e influir en sus vidas.

El poder del λόγος en el seno de la comedia[112] permite que la palabra se convierta en instrumento de dominación dentro de un para-universo en el que los valores son replanteados desde su sentido. Pero las palabras –recordemos que otro dilema sofístico estaba dado por las discusiones acerca de la naturaleza del lenguaje- pueden ser utilizadas en un doble camino. Por un lado, pueden ser apropiadas para delinear un complejo sistema organizativo y provocar la imposición de un esquema paralelo, minando sofísticamente las bases conservadoras de la sociedad y mostrando la flaqueza de sus instituciones. Pero, por el otro lado, suministran un modo interesante de expresar a través de la comicidad la crisis inevitable de una πόλις en que se cuestiona la solidez de los lazos familiares y se subvierte, por convención impuesta, la justicia natural.

Llevando al extremo discusiones contemporáneas planteadas por los sofistas, como ocurre según lo visto con el relativismo de las normas jurídicas, Aristófanes nos presenta irónicamente su visión acerca de las nuevas tendencias del pensamiento. Si en *Nubes* la oposición padre / hijo estaba atravesada por la presencia de la nueva educación sofística,[113] en *Aves* también la ecuación sofistas / brecha generacional aparece planteada exclusivamente desde un manejo del poder del discurso.[114]

3.2. Matrimonio y sucesión: cómo heredar a Zeus

---

[112] La importancia del λόγος en el drama ateniense es señalada explícitamente por LÓPEZ RODRÍGUEZ (1997: 257): "Y, al mismo tiempo que fue el teatro, tragedia y comedia, un espectáculo popular creado por la ciudad, que la ciudad patrocinaba porque amaba estas representaciones cuyo instrumento principal era el *logos*, también el teatro reflejaba esa ciudad y la criticaba."

[113] La relación de los atenienses con el movimiento sofístico se advierte en este conflicto de generaciones y se manifiesta en sus aspectos más contradictorios: "En Atenas se mantuvo una doble actitud ante la sofística. Por un lado, algunos reciben a los sofistas en sus casas y les confían a sus hijos para que los eduquen y les atiborren de sus enseñanzas (...) De otro, la sociedad de Atenas ve con malos ojos que a alguien se le aplique el nombre de sofista" (SÁNCHEZ MANZANO & RUS RUFINO, 1991: 23)

[114] THIERCY (1986: 103): "...le syllogisme est le point de départ de toutes les intrigues de ces comédies: pourtant, c'est le *Logos* qui va transformer le monde du héros aristophanien. En rhétoricien accompli, Aristophane connaît bien la puissance du verbe sur ces compatriotes, mais il ne s'arrête pas là, et le considère en fait comme la seule force capable de transformer la réalité, ou plutôt de fonder la nouvelle réalité..."

Lejos estamos ya del personaje que rehuía las normas invocadas por los demás. En efecto, advertimos cómo, frente al πατραλοίας, Pisetero logra hacer uso del derecho de familia traspuesto al universo de las aves con un objetivo preciso: no sólo el de no permitir la llegada de un nuevo extranjero a la ciudad recién construida en medio de las nubes, sino también –y sobre todo- el de oponerse a quien pretende destronar a su padre para heredar sus bienes por la fuerza.

Hemos visto que la lectura del texto de la norma soloniana sobre herencias sugiere, de acuerdo a las palabras del propio Pisetero, que Heracles no está en condiciones de heredar a Zeus, pues, como él señala, será Poseidón el primero que se va a oponer a que reciba los bienes, alegando ser hermano legítimo (v. 1657). Sin embargo, dado que en el sistema jurídico ático el orden hereditario establece que los hijos legítimos desplazan a los colaterales,[115] como era sabido por Pisetero y por el público que presenciaba este contrapunto discursivo, es evidente que tampoco Poseidón, en tanto hermano de Zeus (el causante) estaba legitimado en principio para sucederlo, a pesar entonces de los engañosos términos del ateniense. Nuevamente la referencia a la legislación en materia de herencia no es casual, sino que supone un manejo discursivo conciente y minucioso por parte de Pisetero. La pregunta que cabría hacerse, entonces, es: ¿quién será el heredero de Zeus, conforme la lógica del texto, cuando éste "muera" (vv.1642, 1645, 1656)? Corresponde aquí rastrear en la obra la terminología específica vinculada con el derecho de sucesiones.

En los vv. 1652-4 se presenta la siguiente pregunta retórica:

> ἦ πῶς ἄν ποτε
> ἐπίκληρον εἶναι τὴν Ἀθηναίαν δοκεῖς,
> οὖσαν θυγατέρ', ὄντων ἀδελφῶν γνησίων;[116]

Si entendemos que ἐπίκληρος hace referencia a la figura de la heredera universal, esta expresión daría por sobreentendido que es Atenea, huérfana de su padre, quien recibirá sus bienes.[117] Era natural que el público asumiera la propuesta

---

[115] Dos son las características fundamentales del sistema de herencias en Atenas: el desplazamiento de las mujeres por los herederos varones, por un lado, y el hecho de que los descendientes prevalecen sobre los colaterales. *Cf.* BISCARDI (1982: 119).

[116] *"¿O cómo creés que Atenea sería la heredera única, siendo una hija, si tuviera hermanos legítimos?".*

[117] Esto excluye, claramente, a Poseidón. Según CASEVITZ (1978: 100, n. 1653), "Aristophane, pour glorifier Athéna et Athènes, ne mentionne pas les frères legitimes de la déese, Arès et

de la comedia: por un lado, si bien todos sabían que Atenea tenía hermanos legítimos, a nadie debía sorprender que sobre el escenario cómico un personaje como Heracles –con sus pocas luces- lo olvidara. Por el otro, ni Hefesto ni Ares podían contar como posibles herederos; el primero ni siquiera era considerado hijo de Zeus en algunas tradiciones míticas,[118] mientras que el segundo –referido habitualmente como un dios deshonrado por los demás dioses[119] e, incluso, odiado por su propio padre-[120] difícilmente podía ser tenido en consideración dentro del círculo de potenciales sucesores.

Las mujeres, lo sabemos, carecían de personalidad jurídica propia, pero mediante la institución del *epiklerado*, que algunos consideran proveniente del derecho sagrado familiar[121], se permitía su participación en la transmisión *mortis causa*. Así, por ejemplo, el orador Iseo (8.33) nos aclarará, en el s. IV, que -aun a pesar de su sexo- una hija resulta pariente más próximo que un hermano a los efectos sucesorios, pues nació del causante y no con él: esto sigue mostrando la preeminencia del vínculo lineal por sobre el colateral.

Hay que recordar, no obstante, que para evitar esos inconvenientes entre líneas de parentesco la huérfana de padre establecida de este modo como ἐπίκληρος estaba sometida a una acción de reivindicación por parte del pariente más cercano, junto con la masa de la herencia.[122] Era costumbre –y ley- que el pariente más próximo del muerto, si así lo solicitaba judicialmente,[123] contrajera matrimonio con

---

Héphaistos". Esbozaremos, a continuación, una explicación que nos resulta más convincente para concebir ficcionalmente a Atenea como hija única. Recordemos que Atenea era, en la mitología griega, la hija favorita de Zeus. A diferencia de otras divinidades, ella nació directamente de la cabeza de Zeus, siendo su descendiente por partida doble. Desde esta perspectiva, no presenta jurídicamente los problemas de Heracles de tener una madre extranjera.

[118] Por ejemplo, *cf.* Hes. *Thg*. 927-9.

[119] S. *OT* 215.

[120] *Il.* 5.889-98.

[121] PAOLI (1936: 78 *et seq.*). Sobre el tema, es fundamental el trabajo de KARABELIAS (2002).

[122] A. R. W. HARRISON (1968: 66): "to ensure the safe transmission of property (...) if a man died without male issue, his daughter was required to marry his closest male relative, even if that man had to leave his wife to do so" (LEFKOWITZ [1983: 38]). No obstante, en ciertos casos podía admitirse que no fuera el pariente más cercano quien contrajera matrimonio con la joven (*cf.* las normas en juego citadas por CAREY [1998: 103 *et seq*]).

[123] Podía suceder que el pariente más cercano no presentase un pedido judicial por el motivo que fuere (por ejemplo, por no querer terminar su matrimonio existente, o porque prefería que fuese su propio hijo u otro familiar quien se casase con la ἐπίκληρος, o incluso por cuestiones de edad). También era posible que el padre de la heredera universal decidiera adoptar a un hijo (en vida o mediante testamento) para que contrajese matrimonio con ella, y en este caso no era estrictamente necesario (aunque en la práctica era común) que fuese miembro de la familia.

ella, de modo que la mujer fuese una suerte de vehículo de transmisión hereditaria.[124]

En la lógica presentada en *Aves*, Atenea resulta la heredera universal, y según la costumbre ática, en su situación jurídica *podía* ser solicitada como esposa por Poseidón, tal y como sugiere Pisetero al hablar del reclamo jurídico que éste hará como hermano legítimo de Zeus.[125] No obstante, la unión entre ambos dioses habría resultado impensable para el propio Aristófanes y para el público ateniense de sus obras. Cabría preguntarse, entonces, si, en el seno de una comedia cuyo propósito es hacer reír, existe una instancia en la que el conflicto sucesorio presentado se resuelve humorísticamente.

Evidentemente muchas son las pautas que nos brinda el texto acerca de la posición jurídica de la mujer. No puede menos que sorprendernos, en una obra tan focalizada en el manejo del orden legal, ciertos descuidos que deben motivar, al menos, una reflexión. Uno de ellos radica en la cita analizada de la ley de Solón que, sorpresivamente, no incorpora la alusión a las hijas ilegítimas (νόθαι) que, en cambio, fue transmitida por otros textos que hoy conocemos.[126] Por otra parte, la presentación de Iris en la ciudad de las aves nos sorprende, en cuanto ella en dos oportunidades afirma ser hija de Zeus[127], cuando carecemos de otras fuentes de la literatura griega que nos sugieran ese parentesco. Estos detalles nos llevan, en conjunto, hacia el relevo de la situación jurídica de los personajes femeninos en función de su relación con Zeus, y nos conducen inevitablemente hacia el análisis de la polémica figura de *Basíleia*[128].

---

[124] Leemos en [D.] 43.51 que ante la ausencia de disposición testamentaria, las mujeres se trasladan junto con los bienes; es severo en Atenas este vínculo de inescindibilidad entre su persona y la propiedad de los bienes, lo que queda relevado por el prefijo ἐπι– que indica que ella está "encima" o "atada" a los bienes, *cf.* KELLS (1967: 181). La función fundamental del *epiclerado*, en este sentido, era en definitiva perpetuar la familia a través de la transmisión de patrimonio (LACEY [1968: 24]).

[125] Desde ya, corresponde dejar aclarado que esto no está ni dicho ni sugerido en el texto; no obstante, también es cierto que el hecho de que el público lo pensara no hubiese sido raro si tenemos en cuenta que los espectadores del drama debían estar más que acostumbrados a litigios vinculados con cuestiones sucesorias.

[126] νόθῳ δὲ μηδὲ νόθῃ μὴ εἶναι ἀγχιστείαν (Ps. D. 43.51).

[127] Πρὸς ἀνθρώπους πέτομαι παρὰ τοῦ πατρὸς (v. 1230), ἦ μήν σε παύσει τῆς ὕβρεως οὑμὸς πατήρ (v. 1259). Iris pertenece, según la tradición mitológica, a la raza de Océano tanto por línea paterna cuanto materna, de modo que, si la consideramos (de acuerdo con Hes. *Th.* vv. 233 *et seq.*) hija de Taumante (medio hermano de Cronos) y de Electra (*cf.* GRIMAL [1986: 291], s.v. "Iris"), resultaría ser prima de Zeus y no su hija. No podemos dejar de advertir una intencionalidad en Aristófanes al modificar la tradición mítica.

[128] Coincidimos con TAAFFE (1993) cuando ésta señala la importancia de Basíleia en el plano argumental de la obra: "Her presence is crucial to the fulfillment of the hero's plan". Sin

Descartada la lectura alegórica –que concebiría a Basíleia como personificación de la Realeza- por motivos métricos[129] y por el detallado estudio de NEWIGER[130], debemos proceder a preguntarnos quién es –concretamente- esta "princesa". No es extraño que en las comedias aristofánicas, sobre todo hacia su finalización, aparezcan en escena ciertas figuras femeninas que, como *personae mutae*, representan personificaciones de ciertos valores; sin embargo, tampoco puede ignorarse que las diferencias que se plantean entre estos personajes y Basíleia son considerables.[131]

La presentación de la muchacha es realizada por Prometeo, cuando Pisetero (y evidentemente el público) quiere saber quién es. Se trata de una joven hermosa, quien –entre otras cosas- tiene a su cuidado las buenas decisiones (εὐβουλία), la buena organización jurídica (εὐνομία), la prudencia (σωφροσύνη) y, en primer lugar, el rayo de Zeus: καλλίστη κόρη, / ἥπερ ταμιεύει τὸν κεραυνὸν τοῦ Διὸς.[132] (vv. 1537-8).

El silencio de este personaje a lo largo del final de la obra, junto con las alusiones textuales que lo describen, nos permite avanzar sobre su configuración y funcionalidad. Creemos que, por un lado, el hecho de que Prometeo sugiera a Pisetero la conveniencia de que Zeus se la "entregue" en matrimonio en el v. 1536 (καὶ τὴν Βασίλειαν σοὶ γυναῖκ' ἔχειν διδῷ),[133] puede ser leído como una indicación que nos permite deducir –sin forzar el texto- que, en realidad, se trataría de su propia hija.[134]

---

embargo, no compartimos su análisis en que la concibe como una figura simbólica que representa el poder de Zeus, como una "personified abstraction of ruling power".

[129] La crítica discutió ampliamente si debía leerse el nombre de este personaje como βασίλεια (*princesa*) o bien βασιλεία (*Soberanía, Realeza*). O. J. TODD (1932: 34), así, distingue aquellos pasajes en *Aves* donde aparece cada versión. Frente a esta alternancia textual de formas paroxítonas y proparoxítonas, DUNBAR (1995: 703) señala que la α breve final de la palabra -que no puede discutirse en los vv. 1537 y 1753-, nos muestra que la intención del autor ha sido indicarnos que debe leerse βασίλεια.

[130] NEWIGER (1957: 92 *et seq*). Tras analizar en detalle las discusiones de la crítica sobre esta figura y presentarnos el estado de la cuestión, concluye que "Eine allegorische Figur aber ist Basileia schon deshalb nicht, weil sie die 'Königin' ist" (1957: 102). Respecto de ella, en su condición de κόρη considero más apropiado hablar de "princesa" que de "reina", puesto que términos como "queen" (SOMMERSTEIN [1987]) dan la idea de que Pisetero solicita una diosa ya casada (*cf.* DUNBAR [1995: 703]).

[131] Entre sus puntos de divergencia, llama la atención sus cualidades "divinas" y el hecho de que no sea objeto de ninguna broma en concreto (KOMORNICKA [1964: 98]).

[132] *" Una joven bellísima, precisamente la que custodia el rayo de Zeus".*

[133] *"y que (Zeus) te entregue a Basíleia como mujer".*

[134] En este sentido, nuestra lectura coincide con la conclusión de DUNBAR (1995: 704, n. 1537): "we infer that Bas. is his (i.e. Zeus') daughter". Ello no se explicita en la obra en ningún

Esta relación de parentesco –que no debe sorprendernos en la ficción cómica, teniendo en cuenta el antecedente de Iris en el v. 1259, que hacía referencia a Zeus como su padre- es sugerida incluso por la interpretación de los escolios, donde se dice que Διὸς θυγάτηρ ἡ Βασίλεια.[135] Tampoco debe ser visto como algo azaroso que, en la primera descripción de la joven, ella sea presentada como guardiana del rayo de Zeus. Esta referencia ha llevado a autores como WIESELER,[136] por ejemplo, a aproximar el personaje de Basíleia al de Atenea, por cuanto suele ser esta última diosa la que se describe como protectora de los atributos del poder de su padre: κλῆδας οἶδα δώματος μόνη θεῶν / ἐν ᾧ κεραυνός ἐστιν ἐσφραγισμένος (A. *Eu.* 827-8).[137]

La asimilación,[138] entonces, cobra pleno sentido si recordamos que Atenea era llamada por el propio Pisetero como ἐπίκληρος y en cuanto analizamos nuevamente la presentación de Basíleia. Ella se muestra guardando el rayo y "todo lo demás" (καὶ τἄλλ' ἁπαξάπαντα, v. 1539); este ἅπαντα se reiterará unos versos después en la pregunta de Pisetero (v. 1541) y permite a Prometeo concluir dos versos después con una tercera referencia al término: ἥν γ' ἣν σὺ παρ' ἐκείνου

---

momento, pero –como postulamos aquí- es posible que Aristófanes brindara otras posibles herramientas a los espectadores para que orienten sus reflexiones en ese sentido. Así, por ejemplo, citamos en el v. 1634 el εκδοτέον ἐστίν, donde aparece el compuesto del verbo δίδωμι (ἐκ–δίδωμι) que supone el término legal ateniense para designar la entrega en matrimonio de una mujer por parte de su padre. *Cf.* CALERO SECALL (1993-4: 91). Respecto de la fuerza asertiva del adjetivo verbal ἐκδοτέον ver DÍAZ DE CERIO DÍEZ (1997: 253). Por otra parte, en el v. 1753, se dice que Pisetero καὶ πάρεδρον Βασίλειαν ἔχει Διὸς; el orden de las palabras nos permite traducir que él *"tiene también, como quien se sienta detrás, a Basíleia la hija de Zeus"*, apoyando nuestra hipótesis de la relación familiar, en vez de la tradicional interpretación de que Διός es un especificativo de πάρεδρον.

[135] *"Basíleia es hija de Zeus"*. Esto surge del escolio al v. 1536; *cf.* DÜBNER (1883: 243). La figura de Atenea como hija de Zeus es recurrente en la comedia; queda revelado en los escolios de *Av.* 516 (θυγάτηρ] ἡ Ἀθηνᾶ), en los de *Pl.* 773 y, además, según una conjetura propuesta por LLERA FUEYO (1993), podría incluso estar previsto en un mimiambo de Herondas (7.25).

[136] WIESELER (1843: 130).

[137] *"Yo sola entre los dioses conozco las llaves de la habitación en la que está guardado el rayo"*

[138] "That this figure represents a mock-up of Athena has been canvassed" (CRAIK [1987: 27]). CORNFORD (1914: 23), por su parte, sostiene: "For we have been told that Basileia, like Athena in Aeschylus, has the keys of her father's thunder, with which go all the attributes of the Heaven-father". Otro argumento en favor de esta asimilación lo proporciona ZIMMERMANN (1991: 82): "Un ulteriore indizio a favore dell'identificazione di Basileia con Atena è fornito dai vv. 1539 sg., nei quali essa viene chiamata l'amministratice di εὐβουλία, εὐνομία e σωφροσύνη. Dal confronto fra questo passo ed una notizia riportata nel catalogo degli scritti di Democrito, sotto il titolo Τριτογένεια (68B2 D.-K.), si ricava una prova ulteriore per la sudetta associazione: Atena, personificazione della φρόνησις, sarebbe per gli uomini fonte di tre qualità, βουλεύεσθαι καλῶς (=εὐβουλία), λέγειν ἀναμαρτήσως καὶ πράττειν ἃ δεῖ (=σωφροσύνη)". Frente a todas estas lecturas, y a favor de una asimilación de Basíleia con Pandora, puede leerse HOLZHAUSEN (2002).

παραλάβῃς, πάντ' ἔχεις (v. 1543).[139] Estas palabras nos reenvían directamente a las manifestaciones del parricida a las que nos hemos referido, en las que resultaba patente el deseo de matar a su padre para poder así πάντ' ἔχειν (v. 1352). La ubicación de esta misma expresión, en ambos casos situada a final de verso, nos permite vincular ambas circunstancias y, a partir del contraste, llegar al planteo de nuestra hipótesis de lectura.

En su trabajo sobre las diferentes alusiones de la diosa Atenea en la comediografía aristofánica, C. A. ANDERSON (1995: 73) se sorprendía de que en una obra como *Aves* no hubiese casi referencias a la diosa, sobre todo teniendo en cuenta el carácter de la pieza.[140] Es cierto, creemos, que son muy pocas las referencias directas y explícitas a su figura; pero también es verdad –de acuerdo con lo que postulamos- que en un espectáculo dramático como la comedia no sería extraño que, a través del personaje de Basíleia, se estuviese remitiendo visualmente a la representación de la divinidad.[141]

La crítica ha discutido en numerosas oportunidades el final de la obra con la celebración del matrimonio entre Basíleia y Pisetero, provocando polémicas interpretaciones.[142] Desde nuestra lectura, *Aves* se cierra con la consagración exitosa de los planes políticos de Pisetero, quien no se convierte en sucesor de Zeus por el sólo hecho de haber reclamado y obtenido el rayo y el cetro, sino principalmente porque -conforme al derecho ateniense que él hábilmente maneja y cita- se convierte en marido de la ἐπίκληρος.

A poco que rastreamos el vocabulario que lo caracteriza, puede verse que Pisetero pasa por varias etapas a lo largo de la obra, progresivamente consolidadas en el propio texto: de ser un "hombre engañoso" (vv. 451-2) se va transformando

---

[139] *"Si la tomás de parte de él, lo tienes todo"*.

[140] "We might expect Athena to play a prominent role in *Birds*, since the comedy concerns the establishment of a new polis".

[141] ANDERSON & DIX (2007) señalan también las profundas analogías de Basíleia con Atenea, especialmente haciendo hincapié en la relación nominal existente con la *basilinna* ateniense (*cf.* nota siguiente); también manifiestan que, en su papel respecto del derrocamiento de Zeus, hay reminiscencias de las funciones atribuidas por Esquilo a Tetis en las tragedias vinculadas con Prometeo.

[142] CRAIK (1987), por ejemplo, ha sostenido que en toda esta escena subyace una parodia al festival de la *Anthesteria*, en donde se presentaba una matrimonio sagrado en el que participaba la *Basilinna* o *Basilissa* (*cf.* [D.] 59.74, Poll. 8.90), esposa del arconte *basileús*. El hecho de que ahora quien contraiga matrimonio es un profesional del engaño obnubilado por el deseo de poder evidentemente se pone en relación con toda una crítica acérrima de la posible alteración de las instituciones religiosas que caracteriza a la obra desde el inicio. Aunque se trata en comedia de niveles a menudo superpuestos e interdependientes, nuestra lectura -en lugar de focalizarse en el plano religioso- opta por rescatar el aspecto jurídico del triunfo de Pisetero.

discursivamente en ἄρχων (v.1123) para luego devenir τύραννος (v.1708).[143] Pero esa metamorfosis del personaje tan sólo adquiere una trascendencia indiscutible hacia la culminación de la comedia, cuando se instaura a sí mismo, mediante la boda celebrada con la princesa, como legítimo heredero *ab intestato* de todos los bienes (ἅπαντα) de Zeus.

Un pasaje extraído de otra obra aristofánica puede ser útil para justificar nuestra interpretación. Recordemos las palabras de Filocleón a su hijo en *Avispas* (vv. 583-6):

> κἂν ἀποθνῄσκων ὁ πατήρ τῷ δῷ καταλείπων παῖδ' ἐπίκληρον,
> κλάειν ἡμεῖς μακρὰ τὴν κεφαλὴν εἰπόντες τῇ διαθήκῃ
> καὶ τῇ κόγχῃ τῇ πάνυ σεμνῶς τοῖς σημείοισιν ἐπούσῃ,
> ἔδομεν ταύτην ὅστις ἂν ἡμᾶς ἀντιβολήσας ἀναπείσῃ.[144]

Si revisamos las palabras que Poseidón dirige a Heracles en los vv. 1644-5 (σοῦ γὰρ ἅπαντα γίγνεται / τὰ χρήμαθ', ὅσ' ἂν ὁ Ζεὺς ἀποθνῄσκων καταλίπῃ[145]), no parece difícil concluir que se encuentran allí términos idénticos a los incorporados en el fragmento citado de *Avispas* (por ejemplo, καταλείπω[146] o el participio ἀποθνῄσκων). Esto nos permite leer, a partir del cotejo de los pasajes de ambas obras, un juego de paralelismos que desambigua algunos sentidos: superpuestos ambos conjuntos de versos, es lícito establecer una relación entre el ὁ πατήρ y ὁ Ζεύς, que en su caso remite al vínculo entre el τῷ y Pisetero y entre la referencia a la παῖδ' ἐπίκληρον y la figura de Basíleia.

Todas estas reflexiones, dentro del propio sistema de construcción aristofánica, crean un sistema de justificación discursiva de la actuación de Pisetero. Él ha logrado persuadir (ἀναπείθειν) utilizando la palabra, tal y como su propio nombre –ahora más evidente que nunca- lo confirma. Su ascenso político-social, a diferencia de lo que pretende el joven deseoso de matar a su padre, sólo tiene éxito, y sólo puede tenerlo, a través del discurso, y no sólo mediante las

---

143 FERNÁNDEZ (1994: 88).

144 *"Y si, muriendo, el padre entregara a alguien su hija, habiéndola dejado como heredera única* (epíkleros)*, nosotros, habiendo hablado mucho de que sufrimos de la cabeza por el testamento y la conchilla que muy venerablemente cubre los sellos, se la daríamos a quien, tras suplicarnos, nos hubiese llegado a persuadir"*.

145 *"Pues resultan tuyos todos los bienes , cuantos Zeus deje (transmita) al morir"*.

146 No debe dejar de llamarnos la atención el uso del verbo καταλείπω, que implica, legalmente, el dejar los bienes a los herederos (*cf.* Is. 1.1, 45 y 2,27).

acciones físicas: mientras que el joven parricida es expulsado, convencido por los consejos de su interlocutor, éste último logrará apoderarse de los bienes (πάντ' ἔχειν) del padre Zeus.[147]

Pisetero logra así alcanzar sus objetivos de poder a través de una utilización precisa del derecho hereditario ático, y es esto lo que le permite vencer a sus oponentes textuales: resulta evidente que Aristófanes quiere mostrarnos, una vez más, a través de sus comedias, no sólo su amplio conocimiento del mundo legal que lo rodea cuanto, fundamentalmente, los efectos funcionales de un manejo jurídico del universo cultural ateniense y la trascendencia del par νόμος–λόγος que, una vez más, se alza como el gran sustrato protagónico de su obra.

4. "Ciudadanos" y "extranjeros": el derecho público en *Nephelokokyggía*

La manipulación del derecho por parte del protagonista y la imposición de valores jurídico-políticos atenienses a dioses y aves se advierten también en el estudio de la configuración textual de las nociones de ciudadanía y extranjería. En efecto, ya desde el comienzo de la obra, Pisetero y Evélpides reconocen sufrir de una enfermedad (νόσον νοσοῦμεν) porque, siendo "ciudadanos entre los ciudadanos" (ἀστοί μετ' ἀστῶν) *desean* escapar[148] (vv. 30-35):

> ἡμεῖς γάρ, ὦνδρες οἱ παρόντες ἐν λόγῳ,
> νόσον νοσοῦμεν τὴν ἐναντίαν Σάκᾳ·
> ὁ μὲν γὰρ ὢν οὐκ ἀστὸς εἰσβιάζεται,
> ἡμεῖς δὲ φυλῇ καὶ γένει τιμώμενοι,
> ἀστοὶ μετ' ἀστῶν, οὐ σοβοῦντος οὐδενός,
> ἀνεπτόμεσθ' ἐκ τῆς πατρίδος ἀμφοῖν ποδοῖν.[149]

---

[147] En el v. 1605, Poseidón interroga a Pisetero: ἀποστερεῖς τὸν πατέρα τῆς τυραννίδος; (*"¿despojarás a tu padre de su poder absoluto?"*). Aunque se responda con otra pregunta, el público ya conoce la respuesta que el propio texto se ha ido encargando de elaborar.

[148] Respecto de la noción de *deseo*, que aquí y en el resto del trabajo utilizamos de manera consciente, aludimos a la idea central de ARROWSMITH (1973: 130) de que, en todos los niveles posibles –tanto sexual cuanto político o metafísico- "no other play of Aristophanes, not even *Lysistrata,* is so pervaded, so saturated by the language of desire".

[149] *"...porque nosotros sufrimos, varones presentes en nuestro discurso, una enfermedad contraria a la de Sacas. Éste, pues, no siendo ciudadano, intenta ingresar por la fuerza; nosotros, en cambio, honorables de tribu* (phylé) *y de* génos, *ciudadanos entre los ciudadanos, sin que nadie nos persiga, salimos volando de la patria con ambos pies...".*

A pesar de que en realidad los atenienses no solían hablar de "ciudadanía" como una entidad en abstracto, sí encontramos el término ἀστός, que supone aquella persona que en el contexto de un sistema normativo como el de Atenas gozaba de plenos derechos civiles.[150] En este caso, Pisetero y Evélpides reconocen y refuerzan su calidad de ciudadanos atenienses mediante la reiteración del término tres veces en tres versos seguidos. Más aún, en el mismo pasaje (v. 33) encontramos además otros términos que resultan relevantes a la hora de tratar este tema: φυλή y γένος.

Para advertir la importancia política de estos vocablos basta recordar que en el año 508/7 y por motivaciones político-jurídicas, Clístenes había reorganizado a los ciudadanos de Atenas en ciento treinta y nueve δῆμοι agrupados en diez tribus o φυλαί. Se discuten aún hoy los detalles de esta división de tipo local, no obstante lo cual resultan evidentes las consecuencias jurídicas y políticas de la reestructuración (votaciones, registros, *inter alia*).[151]

Al hablar de γένος, en cambio, no hacemos en principio ninguna referencia directa a implicancias legales: numerosos atenienses se vanagloriaban socialmente de pertenecer a uno de estos clanes tradicionales y aristocráticos de la ciudad, que se creían descendientes de un legendario antepasado común.[152] Y si bien no tenía el vocablo un alcance legal directo, sin embargo era muy frecuente recurrir a la prueba de la pertenencia a un γένος para acreditar fehacientemente la ciudadanía.[153] Tan poderoso era el criterio del nacimiento para atribuir ciudadanía que incluso el cambio de lugar de residencia no implicaba dejar de pertenecer al δῆμος, y los hijos pertenecían al mismo δῆμος que su padre. Este carácter hereditario queda en

---

[150] El vocablo ἀστός, en este sentido, se diferencia de πολίτης, que es aquel individuo que en el marco de una ciudad estado goza también de derechos políticos. *Cf.* LIDDELL & SCOTT (1996) s.v. ἀστός y PATTERSON (1981: 151-174).

[151] No estamos de acuerdo con E. BARKER (1918: 28-29) cuando sostiene que ni siquiera con la reforma de Clístenes podemos hablar de una organización política y jurídica de Atenas, sino que hay que aguardar hasta el período helenístico para encontrar un esquema político estatal y ya no económico. Esta división permitió el acceso de los ciudadanos al ejercicio activo de la política, porque sólo a ellos les estaba reservado ese derecho-deber. Conforme señala EHRENBERG (1957: 228), "la politica rimaneva dominio èxclusivo dei cittadini, non solo dal punto di vista giuridico (non c'è bisogna di dirlo), ma anche da quello sociale.". Esta división en tribus y demos era tan importante para la estructura político-jurídica ateniense, que el mismo Platón no puede liberarse de ella al delinear su ciudad ideal.

[152] Acerca de la naturaleza compleja del γένος, ver las últimas discusiones teóricas en LAMBERT (1987). Si bien no es un vocablo técnico, digamos que a diferencia de los términos φυλή y δῆμος, puede servir para dar cuenta de una institución política que tiene, en el caso del Ática, una base más familiar-social que territorial.

[153] "...membership of a *genos* was strong evidence of descent from pure and old citizen stock." (SOMMERSTEIN [1991: 203]).

Atenas firmemente establecido, en el aspecto jurídico, con la propuesta de ley de Pericles (451/0) por medio de la cual se estableció –tal como hemos ya visto- que sólo serían ciudadanos los hijos de padre y madre atenienses. Más adelante, volveremos sobre el tema al discutir cómo Pisetero hace una referencia indirecta a esta norma vigente.

Lo interesante es que, en las palabras de Pisetero, encontramos ya el manejo de una terminología ateniense de carácter estrictamente político y jurídico.[154] La actitud de ambos ciudadanos al escapar de la patria, es opuesta discursivamente –en este sentido- a la voluntad de Sacas, quien según el propio texto citado, estaba dispuesto a εἰσβιάζειν (*"intentar ingresar por la fuerza"*). Efectivamente, la situación de Sacas era la inversa a la que plantea el argumento de la obra, puesto que no siendo ciudadano (ὢν οὐκ ἀστός) éste intentaba obtener la ciudadanía ateniense. Los escolios identifican esta referencia como un gentilicio que alude al escritor trágico Acestor quien, según expresan, era un extranjero (ξένος).[155] El término ξένος, en este sentido, marca desde el vocabulario a aquél otro que no goza de los privilegios de los ciudadanos y que, en principio, sólo mantiene con éstos relaciones de hospitalidad. Sabemos que el imperialismo ateniense ha llevado a calificar el término en tanto "habitantes de ciudades aliadas", utilizándose incluso en ciertos textos como sinónimo.de σύμμαχοι.

De esta manera, vemos que en el propio texto de *Aves* se nos aclara este alcance: cuando el sicofanta menciona que quiere obtener alas para recorrer las ciudades como oficial de justicia para los *isleños* -o *aliados*- (κλητήρ εἰμι νησιωτικὸς, v. 1422), Pisetero le pregunta si efectivamente su trabajo consiste en denunciar a los *extranjeros* (νεανίας ὢν συκοφαντεῖς τοὺς ξένους;, v. 1431). Aquí se advierte, en boca del protagonista, un uso posible del término ξένος para referirse convencionalmente a la relación del gobierno ateniense con las colonias.[156]

---

[154] Por los objetivos de Pisetero, quien precisamente pondrá en juego y esgrimirá estos conceptos de índole política en su enfrentamiento discursivo con los restantes personajes, se justifica que este pasaje sea atribuido a él y no a Evélpides.

[155] *Sch. Av.* 31 (*cf.* DÜBNER [1883: 211], HOLWERDA [1991, *ad loc.*]). Ver, asimismo, HARTOG (1999: 16). Respecto del concepto de extranjero, sabemos que "...le terme ξένος désigne l'étranger, en general (du moins au V° siècle) l'étranger *grec* (...) Les textes littéraires ou épigraphiques où apparaissent fréquemment les ξένοι, opposés alors aux πολῖται ou aux ἀστοί ne font donc que mentionner une troupe composite et mouvante, qui a pour seul caractère distinctif de «n'être pas d'ici»" GAUTHIER (1972: 45). No es objeto de este trabajo analizar los derechos y garantías de los extranjeros, ni analizar el posicionamiento de los metecos en la sociedad ática. En cuanto a estos temas, conviene remitirse al todavía hoy excelente estudio de CLERC (1893).

[156] No podemos dejar de mencionar que numerosos autores han visto en Pisetero y Evélpides a dos atenienses que buscan fundar una colonia de Atenas. En tal sentido no sólo los vemos

Esta relación ciudadano-extranjero, connotada desde la legalidad impuesta en la metrópoli, queda afianzada por los límites que se imponen los personajes: cuando el inspector llega a la ciudad, lo primero que quiere averiguar es dónde se hallan los πρόξενοι (v. 1021). Recordemos, para el caso, que en el contexto del derecho internacional vigente en el mundo griego, la figura del πρόξενος reviste una importancia central para el establecimiento de relaciones entre ciudades y sus representantes. Se trataba, precisamente, de un ciudadano de una πόλις que, residiendo en otra con una categoría de hospitalidad, velaba por los intereses de sus nacionales, como una suerte de lo que hoy conocemos por diplomáticos consulares.[157] Se advierte pues que es un término cuyo reconocimiento contribuye a mostrar cómo se consolidan las cercanías y diferencias de personajes e intereses locales y foráneos en el entramado de la comedia.

En un marco de nacionalidades develadas como el que nos presenta *Aves*, el personaje de la Abubilla, como una de las figuras centrales de la primera parte de la obra, no puede menos que incorporar también toda esta terminología en sus parlamentos. No obstante, su compleja situación mítica, que lo ubica en una posición ecléctica entre aves y hombres (recordemos aun a riesgo de ser redundantes que Tereo fue el legendario rey de Tracia, tal vez luego asociado a los cultos atenienses)[158] lleva a que, por un lado, en su discurso comparta con Pisetero una utilización precisa de ciertos términos pero, por otro, a que en ciertas situaciones mencione esas palabras desprovistas del peso convencional de que gozaban en Atenas y con un valor fundamentalmente apolítico.[159]

Cuando se presenta a los dos atenienses, una vez convocado, la Abubilla se dirige a los recién llegados con el vocativo ξένοι, respondiendo a la convención ya

---

provistos de todo lo necesario para celebrar los sacrificios fundacionales propios de una colonia (v. 45) sino que además encontramos, por ejemplo, el verbo οἰκίζειν (vv. 965, 1515) (ROMER [1994: 362]). Las colonias no estaban libres de los males de Atenas: "La storia di Nubicuculia, e in particolare i personaggi dell' *episkopos*, del venditore di decreti e del sicofante, sottolineano il fatto che le colonie, anche se erano cleruchie di cittadini ateniesi, rimanevano sotto lo scettro del demo ateniese e soffrivano gli stessi mali che i comici trovavano nella democrazia, o piuttosto nella demagogia, che gobernaba al tempo stesso in patria e nell' impero" (EHRENBERG [1957: 225]).

[157] "La *proxenia* implicaba relaciones mutuas entre dos Estados, los cuales se comprometían, sobre todo en el s. V a brindarse protección diplomática, religiosa y financiera, dando un carácter activo a las relaciones exteriores. El *proxeno* es el defensor oficial de todos los intereses del Estado que representaba." (DE BABOT-DE VILLALONGA [1987:64]).

[158] BURKERT (1983: 182).

[159] En efecto, es llamativo que en el v. 16 se diga que Tereo ὄρνις ἐγένετ' ἐκ τῶν ὀρνέων ("*devino pájaro a partir de los pájaros*"); GULICK (1899: 117) ya relacionó esta descripción con la mención de la expresión ἀστοὶ μετ'ἀστῶν (v. 34), para indicar que el rey se convirtió pronto en un ave noble y genuina, sin sangre humana, en lo que es una clara inversión del mito.

que se trata de extranjeros que son recibidos con hospitalidad. Este alcance definido del término dentro de la cultura de los espectadores es casualmente incorporado en situaciones en las que la Abubilla se desenvuelve discursivamente frente a los atenienses o en contextos que se refieren a la ciudad misma: así ocurre cuando menciona su propio pasado como ciudadano –en tanto hombre-, ἦ γάρ, ὦ ξένοι, / ἄνθρωπος[160] (vv. 97-8) o cuando convoca a su mujer Procne, hija de un rey ateniense, para que salude a los huéspedes en el v. 666 (ἔκβαινε καὶ σαυτὴν ἐπιδείκνυ τοῖς ξένοις).[161]

Sin embargo, el uso de términos directamente relacionados en Atenas con la estructura político-jurídica no siempre tiene este sentido en las palabras de la Abubilla. Así, cuando no se dirige a Pisetero o Evélpides ni pone en evidencia su origen "humano", pierde precisión política en el alcance léxico. Frente a las aves, por ejemplo, no duda en mencionar a los dos ancianos como "parientes" de su mujer, cuando en rigor de verdad no lo son ni social ni jurídicamente (vv. 366-8):

> εἰπέ μοι, τί μέλλετ', ὦ πάντων κάκιστα θηρίων,
> ἀπολέσαι παθόντες οὐδὲν ἄνδρε καὶ διασπάσαι
> τῆς ἐμῆς γυναικὸς ὄντε συγγενεῖ καὶ φυλέτα;[162]

Aquí el uso de términos como συγγενεῖ o φυλέτα se entiende a partir de la genealogía de Procne, quien sólo coincide con los dos visitantes en el hecho de ser *ateniense*. Desde este punto de vista, vemos que el contenido semántico de ciertos términos con significación acotada en el marco político de Atenas, se ve ampliado y trasladado a una oposición aves-seres humanos. Los hombres, por el sólo hecho de pertenecer a un género distinto de las aves, son entre sí, para la Abubilla, compañeros de clan y de tribu.

Si relevamos la aparición del término ξένος en la obra, advertimos que las aves no lo usan explícitamente en ningún pasaje, lo que indicaría que no manejan la noción ateniense de *extranjería*. Hemos visto que la Abubilla misma, quien les enseñó las convenciones lingüísticas de Atenas (ἐγὼ γὰρ αὐτοὺς βαρβάρους ὄντας

---

[160] "*Pues yo era, extranjeros* (xénoi)*, un hombre*".

[161] "*Salí y mostrate a los extranjeros* (xénoi)".

[162] ""*Decime, ioh las peores de todas las bestias!, ¿por qué, sin haber sufrido nada, están a punto de matar y destrozar a estos dos hombres que son parientes de* génos *y compañeros de tribu* (phyléta) *de mi mujer?*".

πρὸ τοῦ / ἐδίδαξα τὴν φωνήν, συνὼν πολὺν χρόνον, vv. 199-200[163]), en algunas ocasiones no maneja tampoco los vocablos en el sentido impuesto por la lógica del imperialismo ateniense que el público está acostumbrado a escuchar en escena. Mientras que frente a las aves recurre a unos conceptos amplios, apolíticos, distintos de los significados convencionales de la *ciudad*,[164] en su interacción con los atenienses hace uso de las acepciones semánticas tradicionales, sociales y jurídicas, de nociones como ξένος.

En el caso de las expresiones a las que hacen referencia las aves, en ninguno de los casos se revela el valor jurídico y social examinado en las palabras de Pisetero. Mientras la Abubilla inicialmente reconoce en los extranjeros a dos *huéspedes*, las aves tienden a considerarlos *enemigos*, y sólo se reconoce que puedan ser amigos (y por ende, ξένοι) por la *razón* y no por la *naturaleza* (v. 371: εἰ δὲ τὴν φύσιν μὲν ἐχθροί, τὸν δὲ νοῦν εἰσιν φίλοι).[165] La ξενία, como surge de aquí, es una convención impuesta a las aves por los atenienses, a partir de las enseñanzas de Tereo.

En cuanto al término γένος, las aves lo usan en el sentido de raza, distinto del valor de clan aristocrático generalizado entre el público: así, hablan de una raza de aves (vv. 699, 1707, 1727), de dioses (vv. 700, 702), de comedores de lengua o *glotogástricos* (1696, 1700), o bien de seres humanos (v. 334),[166] sin profundizar su extensión.[167] Los dioses, cuya intervención en la segunda parte de la obra es significativa a los efectos del análisis, también utilizan el mismo término para referirse, en general, a la *raza* de las aves (v. 1239). En cambio, frente a todos éstos, Pisetero refiere a la noción de *raza* intentando siempre establecer una vinculación

---

163 "*Pues yo, que estoy acá desde hace tiempo, les enseñé el lenguaje humano a ellos que antes eran bárbaros*". Es interesante aquí la referencia a las aves originariamente como βάρβαροι: a diferencia de los ξένοι, éstos se caracterizan por no hablar en griego. En esta alusión, la Abubilla nuevamente utiliza los términos con la extensión restringida y con su significación política puntual.

164 La única excepción está dada por el v. 409, en el cual pronuncia el término ξένος frente a las aves: ξένω σοφῆς ἀφ' Ἑλλάδος. El verso presenta un problema textual: mientras que *ξεινω presentan todos los códices, DINDORF propuso una enmienda por el dual ξένω que los editores han aceptado de común acuerdo.

165 "*Si son enemigos por naturaleza, en cambio son amigos por la razón*".

166 Respecto de la métrica de este último verso, que plantea ciertos problemas respecto de su numeración y extensión, ver el profundo estudio de MAGNANI (1996) sobre el proagón de la obra.

167 Para el pensamiento griego, el término γένος puede analizarse desde un punto de vista no técnico, al ser interpretado en un sentido clasificatorio, como un grupo susceptible de ser dividido en pares de formas específicas, como sucede en el caso de la diferencia entre hombres y mujeres (SISSA [1993: 106-107]).

con la organización política de la ciudad (v. 833) o extendiendo la aplicación de la ley soloniana de los hijos bastardos a los dioses (v. 1665): la relación con la voluntad ateniense de imponer sus convenciones a los conquistados (colonias y, en la obra, aves o dioses) es evidente.

En otros pasajes, una vez más, notamos respecto de la Abubilla este doble uso o bivalencia de los términos, de acuerdo con sus interlocutores y con el contexto: cuando los atenienses le dicen que son *humanos*, éste les pregunta, como buen conocedor del sistema ateniense, de qué γένος provienen (v. 108), pero cuando está junto a las aves y canta como ellas, utiliza los términos γένη y φῦλα para referirse, *lato sensu*, a las *razas* de pájaros: φῦλα μυρία κριθοτράγων / σπερμολόγων τε γένη (vv. 231-2).[168]

A diferencia de las aves y de la Abubilla, Pisetero y Evélpides establecen constantemente mediante su vocabulario alusiones directas e indirectas a las convenciones y a la realidad ateniense. De la misma manera en que se menciona a Sacas, tal como hemos analizado, también se hace lo propio con *Execéstides* en el v. 11: se trata de un personaje que, según los autores, estuvo envuelto en una polémica sobre su carácter de ciudadano ateniense,[169] a quien se menciona en *Aves* al hablar de la imposibilidad, incluso para alguien como él, de desandar el largo camino de retorno a Atenas. La segunda vez que este Execéstides es mencionado en la obra es en los vv. 762-8, aunque en esta ocasión por parte del corifeo:

> εἰ δὲ τυγχάνει τις ὢν Φρὺξ μηδὲν ἧττον Σπινθάρου,
> φρυγίλος ὄρνις ἐνθάδ' ἔσται, τοῦ Φιλήμονος γένους.
> εἰ δὲ δοῦλός ἐστι καὶ Κὰρ ὥσπερ' Εξηκεστίδης,
> φυσάτω πάππους παρ' ἡμῖν, καὶ φανοῦνται φράτερες.
> εἰ δ' ὁ Πεισίου προδοῦναι τοῖς ἀτίμοις τὰς πύλας
> βούλεται, πέρδιξ γενέσθω, τοῦ πατρὸς νεοττίον·
> ὡς παρ' ἡμῖν οὐδὲν αἰσχρόν ἐστιν ἐκπερδικίσαι.[170]

---

[168] "*innumerables tribus* (phŷla) *de comedores de cebada, y razas* (géne) *de recolectores de semillas*".

[169] Ver MACDOWELL (1993: 364).

[170] *"Y si alguno llegara a ser no menos frigio que Espíntaro, que sea aquí el pájaro frigilo, de la familia* (génos) *de Filemón. Y si es esclavo y cario, precisamente como Execéstides, que engendre abuelos entre nosotros, y aparecerán sus compañeros de fratría* (phráteres). *Y si el hijo de Pisias quiere entregar por traición las puertas a aquellos que han sido privados de los derechos de ciudadanía* (átimoi), *que se vuelva perdiz, polluelo de su padre, porque entre nosotros no es nada vergonzoso escapar como una perdiz".*

Este pasaje nos indica cómo el corifeo, luego de haber sido persuadido por Pisetero y la Abubilla, invita a los espectadores a acercarse a la nueva ciudad de las aves autorizando situaciones que en Atenas se impiden.[171]

Tres son, pues, los argumentos que sostiene el corifeo: (*a*) primero indica que entre las aves serán aceptados los extranjeros como el frigio Espíntaro a quienes se les concederá un γένος (vv. 762-3); (*b*) afirma que incluso para aquellos que no son ciudadanos y que pretenden serlo (como Execéstides) es posible crear una ascendencia y compañeros de *fratría* y, finalmente, (*c*) se dice que entre las aves es aceptado que alguien traicione las puertas en beneficio de los ἄτιμοι.

Pasaremos a analizar ahora cada una de estas posibilidades, contrastándolas con las acciones de Pisetero: el objetivo de esta comparación radica en identificar el valor puntual de los términos sostenidos por un ateniense, imbuido en las valoraciones de la πόλις, frente a la mención genérica de un corifeo que, en tanto no-ateniense, οὐκ ἀστός, las ignora. Desde este punto de vista, Pisetero, originalmente un extranjero entre las aves, se ubica como *ciudadano* en el marco de esta nueva ciudad, paralela a Atenas,[172] e impone una política estricta de tratamiento de extranjeros,[173] que incluso tiene regulaciones concretas en materia de documentación fronteriza.[174]

Empecemos por el último de los planteos, (c). Respecto de la posibilidad que dan las aves de huir a aquél que hubiese entregado las puertas por traición a los ἄτιμοι, corresponde definir qué se entiende por tales. En realidad, los ἄτιμοι abarcaban legalmente en el sistema jurídico ático a aquellas personas que hubiesen sido privadas, por algún motivo, de los derechos cívicos.[175] El propio Pisetero se

---

[171] Para una interpretación particular del pasaje ver HUBBARD (1991: 169-171).

[172] *Nephelokokkygía* se convierte así en una "città a misura delle loro essigenze, che tuttavia alla fine si esprimeranno in un´Anti-Atene in cielo con tutti i connotati «imperiali» della sua corrispondente terrena" (BERTELLI 1983: 235). En igual sentido, GONZÁLEZ DE TOBIA (1994).

[173] Esto lo consigue Pisetero porque las aves le entregan el liderazgo; de alguna manera, son los propios pájaros los que le piden que asuma el poder en los vv. 636-7. Como bien me ha hecho notar el Prof. Sommerstein en este punto, era muy extraño que un extranjero se pudiera convertir en líder de una ciudad griega histórica, aunque esto sí ocurría en los relatos míticos (por ejemplo, encontramos el célebre caso de Edipo en Tebas, quien por supuesto era un ciudadano por nacimiento pero que, al momento de asumir el trono, no lo sabía).

[174] El tratamiento de los extranjeros en la nueva ciudad de las aves era mucho más estricto que el que podría verse en la Atenas de la época, puesto que allí necesitaban un sellado especial (σφραγίς y σύμβολον, v. 1212 *et seq.*) (EHRENBERG [1957: 219]).

[175] Según LIDDELL & SCOTT (1996: 270), significa "deprived of civic rights". "To be *atimos* (without *time*) is the legal status of a citizen who has been deprived of his civic rights, of the distinctions pertaining to membership in the polity of Athens" (KONSTAN [1995: 35]). *Cf.* también S. C. TODD (1993: 365)

refiere al término cuando habla de que las aves, en su mundo natural, vuelan por todos lados. KONSTAN (1995: 35) interpreta esto como una alusión a la falta de pertenencia de los pájaros al sistema político ateniense: ὡς τοῦτ' ἄτιμον τοὔργον ἐστίν (v. 166).

Este sentido del término es el que debe regir nuestra lectura acerca de las licencias concedidas en la ciudad de las aves, tal como las describió el corifeo en los vv. 755-8. Frente a esto, Pisetero se opondrá criticando los nuevos sistemas de seguridad (los grajos guardias y la patrulla de frontera) ineficaces a la hora de impedir el ingreso de Iris. Si bien no estamos frente a la entrada de un ἄτιμος, como mencionaba el corifeo, las puertas (πύλαι) han sido violadas igualmente por el ingreso de un no-ciudadano, privado de los derechos de que una vez gozaron los dioses, y ello es reprimido por Pisetero.[176] Así, éste increpa a Iris por haber violado la guardia y entrar sin los sellos de autorización (vv. 1208-9):

> κατὰ ποίας πύλας
> εἰσῆλθες εἰς τὸ τεῖχος, ὦ μιαρωτάτη;[177]

En cuanto a la posibilidad de que los extranjeros accedan a la nueva ciudad (a), Pisetero se encargará de rechazarla mediante la expulsión de todos los visitantes de *Nephelokokkygía;*[178] en efecto, no concebirá la posibilidad de que los extranjeros pasen a formar parte de un γένος, como sugería el corifeo, por cuanto esta noción de familia sólo se aplica en función de un clan ateniense y no de aves. Así, observamos cómo en el transcurso de la acción dramática se enfrenta con atenienses que, al igual que él, tienen en claro el uso político de ciertas palabras clave. El sicofanta, por ejemplo, que representa uno de los personajes centrales en el universo jurídico de la ciudad, además de mencionar, al igual que Pisetero (v. 1431), el término ξένος con el sentido habitual otorgado por un ateniense de la

---

[176] Esta represión, que distingue a los ciudadanos de quienes carecen de derechos políticos, puede leerse también como una oposición de géneros: *cf. Lisístrata*, donde el *próboulos* -que personifica el poder estatal, consolidado en la tradición, frente a las figuras femeninas- pasa a representar "un símbolo del estereotipo masculino" (FERNÁNDEZ [1998: 137]), algo semejante a lo que podría pensarse aquí en el caso de Pisetero.

[177] "*¿Por qué puerta entraste en la ciudad amurallada, malvadísima?*".

[178] En realidad, podría decirse que está dispuesto a recibir a potenciales habitantes, si es que se trata de ciudadanos adecuados (para ello, de hecho, tiene dispuesta la canasta con alas). El efecto cómico está dado por el hecho de que todos los que se acercan, contrariamente a lo imaginado, son indeseables porque procuran alterar (o, al menos, ponen en crisis) el sistema creado por el protagonista en su propio interés.

época (vv. 1454, 1458), hace alusión a la palabra γένος para referirse a sus antepasados y al sentido hereditario que esto implica (vv. 1451-2):

> τὸ γένος οὐ καταισχυνῶ.
> παππῷος ὁ βίος συκοφαντεῖν ἐστί μοι.[179]

Esta mención del γένος como un término connotado jurídica y políticamente para los atenienses se distingue también en la cita de la ley de Solón que hemos analizado, puesto que, si no hay hijos legítimos, Pisetero afirma que son los parientes colaterales (referidos como τοῖς ἐγγυτάτω γένους) los que se distribuyen los bienes del causante (vv. 1665-6). Es evidente que en el mundo de las aves hay una adaptación de esta categoría con fines estrictamente vinculados a los propósitos y objetivos del protagonista. Mencionemos, en el mismo sentido, que el héroe cómico también utiliza la expresión φυλή en un sentido humorístico, oponiendo a un valor de "tribu" propio del contexto de organización política de Atenas (usado por Cinesias al hablar de que las φυλαί se peleaban por tenerlo de poeta para los festivales) una supuesta *tribu* del mundo de las aves (vv. 1404-7).

Por último, mientras las aves decían que los extranjeros tendrían posibilidad de encontrar φράτερες en la nueva ciudad (b), Pisetero no sólo no lo acepta, sino que además esgrime nuevamente un alcance del término limitado en su valencia político-demográfica para vencer dialógicamente a los dioses. Poseidón, Heracles y el Tríbalo instauran una dimensión jurídica en cuanto se acercan a *Nephelokokkygía*, introduciendo ciertos tópicos característicos de las relaciones internacionales del siglo V. El imperialismo propio de Atenas y la relación entre la metrópoli y sus colonias quedan manifestados, esencialmente, por la referencia a los πρέσβεις αὐτοκράτορες.

La referencia a la ciudad aparece en el comienzo de las palabras de Poseidón (πόλισμα), y poco después, queda revelado el objetivo de su misión en el lugar, para discutir el arreglo: ἀλλ', ὦγαθ', ἠρήμεσθα περὶ διαλλαγῶν᾽ πρέσβεις (vv. 1577-8). Poco después, se reitera que ellos han venido a la ciudad como embajadores para resolver la cesación de las hostilidades (vv. 1587-8):

---

[179] *"No voy a avergonzar a mi familia (génos). La forma de vida de mis antepasados consiste para mí en ser sicofanta".*

πρεσβεύοντες ἡμεῖς ἥκομεν
παρὰ τῶν θεῶν περὶ πολέμου καταλλαγῆς.[180]

En las palabras de Poseidón uno advierte el uso de un lenguaje técnico característico de las embajadas políticas, cuando afirma ante Pisetero las ventajas de aceptar la propuesta de los dioses (vv. 1591-5):

ἡμεῖς τε γὰρ πολεμοῦντες οὐ κερδαίνομεν,
ὑμεῖς τ' ἂν ἡμῖν τοῖς θεοῖς ὄντες φίλοι
ὄμβριον ὕδωρ ἂν εἴχετ' ἐν τοῖς τέλμασιν,
ἀλκυονίδας τ' ἂν ἤγεθ' ἡμέρας ἀεί.
τούτων πέρι πάντων αὐτοκράτορες ἥκομεν.[181]

El papel exacto que desempeñaban en la práctica estos embajadores plenipotenciarios (πρέσβεις αὐτοκράτορες) y los alcances precisos de su función todavía hoy suscitan polémica. Sin embargo, a los efectos de nuestro trabajo, nos basta destacar que –en general-.eran los encargados de dirigirse a las ciudades con las que se habían establecido negociaciones para exigir su cumplimiento o bien para capitular.[182] Esto nos indica que la escena de los enviados olímpicos se inicia a partir de una solemne presentación que ubica al público frente a un encuentro político-estratégico que remitiría sin duda a los acontecimientos previos en materia de diplomacia que habían tenido en vilo a Atenas. Esta lectura desde la realidad internacional del imperialismo ateniense queda reforzada por el uso de una elocuencia elevada y del recurso retórico-sofístico de manipular las leyes en beneficio propio.

Así, llegada la embajada a la ciudad de las nubes, Pisetero logra convencer a Heracles de que apoye la entrega de Basíleia mediante un argumento jurídico, ya analizado previamente desde otra perspectiva legal, que no parece adecuado a la realidad pero que resulta eficaz: él no heredará nada de su padre Zeus puesto que

---

[180] *"Nosotros venimos como embajadores de parte de los dioses para un armisticio de la guerra".*

[181] *"Pues nosotros no ganamos nada estando en guerra, y ustedes –siendo amigos de nosotros los dioses- podrían tener agua de lluvia en los charcos y pasar siempre días como los Alciónidas. Venimos como plenipotenciarios para todas estas cosas".*

[182] MISSIOU-LADI (1987). La llegada de πρέσβεις αὐτοκράτορες más próxima que tenían en mente los espectadores de *Aves* parece haber sido la de los embajadores de Esparta a Atenas en el año 420 (And. 3.6).

no ha sido introducido en su φρατρία[183]: con ello, se devela un nuevo empleo jurídico-político por parte de Pisetero de la terminología analizada en materia de *ciudadanía*. Nadie puede poner en duda que en Atenas la relación entre el concepto de ciudadano y la posibilidad de imponer derecho frente a los "otros" era estrecha,[184] y aquí Pisetero, trasladando los valores atenienses a la nueva ciudad, nos lo confirma.[185]

La interpretación de los vínculos establecidos dentro de la ciudad a la luz de las reglas impuestas en el plano familiar permite dar cuenta de un traspaso de cierto tipo de terminología que antes sólo regía en términos del οἶκος: un ejemplo lo constituye el uso de la noción de συγγένεια –a la cual también hemos hecho referencia en nuestro capítulo anterior- que poco a poco pasa a involucrar también la relación legendaria entre ciudades-estado.[186]

Todo esto nos lleva a plantear y discutir a través de qué normas jurídicas se resuelven las problemáticas de la πόλις, que -con sus crisis y complicaciones- surge como gran protagonista de fondo a cada lectura de las obras de Aristófanes.[187] Pero la Atenas de fines del siglo V ya no va a mostrarnos solamente conflictos internos; su política expansionista enfrentó a sus habitantes con verdaderos inconvenientes

---

[183] Aún hoy se discute el verdadero valor de la pertenencia a una φρατρία en el establecimiento de la ciudadanía. (A. R. W. HARRISON [1968: 64 *et seq.*]) "The phratry and the *genos* were, however, in a sense extraconstitucional bodies" (S. C. TODD [1993: 180]). Con relación a las *fratrías* atenienses, ver FERGUSON (1910) y, desde una perspectiva histórica, BOTSFORD (1893).

[184] "Thus, the possession of citizenship in democratic Athens should in theory have implied the opportunity to take part in the administration of legal justice as well as to legislate and to execute political decisions" (CARTLEDGE [1990: 43]).

[185] Resulta claro que en el siglo V encontramos la configuración en Atenas de una verdadera sociedad politizada; y la *pólis* encuentra en el viejo derecho de familia los fundamentos para cohesionar a sus miembros mediante conceptos como los de *ciudadanía*. Leemos lo que sostiene SEAFORD (1994: 214) cuando comenta la ley de ciudadanía de Pericles: "The effect of the law is to create an endogamous city-state, an enclosed community whose members can be produced only by other members. This is quite consistent with the conception of the polis as a descent group, with the same (divine or heroic) ancestors. The polis is indeed itself envisaged in terms of a household; and so 'Perikles' law created a new class of 'public' or polis νόθοι, whose relation to the public Athenian 'family' was analogous to that of the private νόθοι to his paternal family." En rigor de verdad, la reforma de Pericles estableció un régimen incluso más rígido que el de la propia familia, pues si en un grupo de parentesco era posible incorporar mujeres externas, en la πόλις ello no era permitido.

[186] CURTY (1995) *apud* GIOVANNINI (1997). No en vano συγγενεῖς es el término que utiliza Lisístrata para indicar lo que tienen en común los griegos; acerca de la dimensión panhelénica en esta comedia, DE MIGUEL JOVER (1997: 306).

[187] Advertimos que, no obstante, en las últimas comedias aristofánicas esta dependencia de Atenas se va desvaneciendo, dejando paso a un cosmopolitismo mayor que nos llevará hacia la comedia menandrea (W. G. ARNOTT [1972: 67]).

en el ámbito jurídico, y una revitalización del derecho tuvo lugar con motivo del imperialismo como uno de los desafíos más inmediatos.[188]

Así, la comedia aprovecha este trasfondo para hacer que hombres, aves y dioses[189] se construyan discursivamente a partir de un juego claro de oposición entre ciudadanía y extranjería que se desplaza con el propio transcurso de los versos. A medida que avanza la acción y se afianzan en la trama los planes de Pisetero, vemos cómo la realidad textual inherente al discurso imperialista ateniense, que el protagonista hace suya sobre una conceptualización precisa de nociones como γένος, φυλή o φράτερες, se expande hasta superar los conceptos laxos y socialmente imprecisos de aquellos "otros" que terminan perdiendo, más que una lucha de acciones en escena, una batalla política y esencialmente cultural.[190] Mediante una clara estrategia, Pisetero se aparta del mundo incivilizado y pastoril,[191] recibe el poder al prometer liberar a las aves de la explotación y termina no solamente convirtiéndose en líder tiránico del universo, sino también comiendo a los propios pájaros (vv. 1583-5, 1589, 1637, 1688-92),[192] algo que él mismo había criticado al intentar convencerlos de su opresión.[193] Del mismo modo, ofrece el poder a Heracles e intenta convencerlo mediante el ofrecimiento de carne asada cuando, a fin de cuentas, castiga a los dioses precisamente mediante el hambre.[194]

---

[188] "The increase of tasks to which Athens exposed herself with her concept of imperial power-politics required careful dealings with the law. This was systematically expanded to an administration and a power instrument. The control through laws became –if the impression which is especially conveyed in the decrees for collecting tributes is not deceiving- the standard form of intervention in dealing with allies..." (KOCH [1999: 23])

[189] Constituyen los tres niveles que se entremezclan a lo largo de toda la comedia (KOMORNICKA [1964: 91]).

[190] En cuanto a los extranjeros como los "otros", recordemos que RUSSO (1994 [1962]: 2) los incorpora como los "ausentes".

[191] Sobre estas alusiones a la naturaleza en la obra, ver POZZI (1986).

[192] Se trata de unas aves que, casualmente, cometieron injusticia al rebelarse contra los pájaros democráticos: ὄνριθές τινες / ἐπανιστάμενοι τοῖς δημοτικοῖσιν ὀρνέοις / ἔδοξαν ἀδικεῖν (vv. 1583-5). Evidentemente resuenan aquí las palabras que, en el discurso tucidideo, sostenían que los atenienses justificaban su imperialismo en el mundo griego alegando que ellos habían liberado a la Hélade de los persas.

[193] Nos referimos a los vv. 531-8, en los que Pisetero cuenta cómo a las aves las apresan, venden y sirven asadas, con queso, aceite, silfio y vinagre, machacando una salsa dulce sobre ellos como si fuesen carroña seca. "Ao desprezar o jogo político, as aves terminam engolidas por ele, submetidas à tirania daquele que debería devolver-lhes a sua antiga realeza" (DA SILVA DUARTE [2000: 166]).

[194] Ya en el v. 186, Pisetero le había dicho a la Abubilla que, al fundar la nueva ciudad, iban a poder dominar a los dioses mediante la imposición de un "hambre melia" (λιμῷ Μηλίῳ); sobre el trasfondo del imperialismo ateniense (el saqueo de Melos en el 416) ver ROMER (1994). El autor une esta referencia con la mención de Diágoras de Melos y su proceso por ἀσέβεια en el

Así, hemos procurado poner en evidencia cómo el protagonista logra proyectar frente a aves y dioses su discurso, en donde la utilización de unidades léxicas como ciudadano (ἀστός) o extranjero (ξένος) se apoya en un andamiaje histórico-jurídico que sostiene en pie toda la inmensa maquinaria de convenciones culturales que da marcha y justifica el expansionismo ateniense de la época[195] frente a las "nacionalidades" conquistadas.

5. Recapitulación

Pisetero huye de Atenas con su compañero pero sólo consigue establecer una nueva ciudad a su imagen y semejanza. Pasa de ser un anciano perseguido por los juicios a transformarse en un soberano legislador y todopoderoso, heredero del poder de Zeus en virtud de sus bodas con la diosa de la πόλις por excelencia. La contradictoria actitud de Pisetero frente al derecho ateniense, que rechaza y aplica a lo largo de la obra, se termina explicando, entonces, por los fines propuestos en su derrotero. Es su interés estrictamente personal el que lo hace recurrir, al mismo tiempo, a argucias jurídicas para evitar ser alcanzado por las normas y a interpretaciones legales para imponer las leyes a los demás.

Un análisis de los discursos del protagonista, entonces, nos permite advertir una manipulación consciente del sustrato jurídico y una aplicación intencionada de las normas vigentes a contextos claramente ficticios, lo cual genera para el auditorio un efecto cómico indudable. En las palabras de los personajes, entonces, subyace junto con otros planos de análisis toda esta alusión a un sistema de derecho en que la audiencia ateniense estaba acostumbrada a participar. Sin duda, la *violencia* como punto central en la evolución de la trama cómica constituye un acceso interesante al estudio de la funcionalidad del derecho ático en *Aves*.

En este capítulo hemos identificado el planteamiento irónico de situaciones invertidas donde se acepta como natural y lícito desde el propio discurso de los personajes una serie de acciones de connotación agresiva, como sucede con la violación amenazada o la posibilidad de un ejercicio condenado de la pederastia.

---

epirrema de su segunda parábasis (v. 1072-4). Es posible que el público percibiera estas alusiones, lo cual refuerza desde otro lugar nuestra hipótesis referida a la importancia de la consagración de un universo jurídico entre las aves que fuera reconocible por los atenienses.

[195] "Peisetaerus begins *Birds* in a peaceful thicket far from the hubbub of Athens and her empire, but by the play´s end he has built (chiefly by means of typical Athenian techniques) a far busier, far more extensive empire of his own" (HENDERSON [1975: 86]). Se representa, así, "le côté dangereux du caractère athénien" (VAN LOOY [1978:184]).

Asimismo reconocimos dentro de la obra, por un lado, una utilización *trágica* del término ὕβρις, con matices claramente mítico-religiosos, mediante el cual se describe cómo el hombre se enfrenta a los dioses; por el otro reconocimos también la remisión a un alcance *jurídico*, afianzado en la legislación ática, en el que se subsume legalmente la violencia y la agresión que tiene lugar entre los hombres mismos.

Tras la multiplicidad de ataques físicos y verbales que se dan entre hombres, aves, héroes y dioses, la obra se cierra, imbuida en una lógica irreal propia de la creación cómica de Aristófanes, con la posible aplicación a Heracles, y luego a los dioses, de un tipo legal propio de la normativa escrita de Atenas. Y este ejemplo sobre la confirmación discursiva, en el plano jurídico, del triunfo retórico de Pisetero sobre Zeus da a conocer, mediante la inversión y la ironía que desbordan la obra de principio a fin, la profunda crisis de una sociedad en la que todo conduce, incluso para aquellos que quieren huir, a la superioridad del derecho positivo, en permanente evolución, frente a la justicia divina. En definitiva, ¿qué mejor ironía podemos encontrar que cerrar el entramado de la obra con un castigo humano a la violencia de los héroes y dioses?

A partir de una serie de referencias concretas al derecho ateniense –sobre todo en cuestiones de herencias, matrimonio y extranjería- Pisetero logra crear, en la ciudad de las nubes que funda junto a las aves, un espejo distorsionado de la πόλις en que viven los espectadores de la pieza. El relativismo de las normas es absoluto, y la obra nos indica hasta qué punto, en el universo cómico, las reglas impuestas en Atenas pueden servir igualmente en contextos diversos.

Mediante un gran poder de persuasión en materia legal y un eficiente manejo del λόγος,[196] hemos revelado cómo –a medida que avanza la trama- el héroe cómico consigue fundamentar sus posiciones y superar a sus distintos interlocutores. Invoca el derecho y proyecta sus normas sin ser sancionado por él, comete injusticias sin ser alcanzado por el propio ordenamiento jurídico, al que –en definitiva- sólo recurre cuando le conviene. Triunfa. Pero, como sabemos, la victoria final no es absoluta, porque esto es comedia.

El espectador, que comprende los mecanismos de la manipulación y que presenció sus estrategias, conocedor a esta altura de la lógica a la vez revolucionaria y conservadora de las puestas aristofánicas, participa de una admiración por el

[196] BETA (1999: 65): "...il λέγειν era un diritto-dovere dei cittadini, lo strumento che permetteva al cittadino di partecipare alla vita política di Atene. E non bastava poterlo fare: bisognava anche saperlo fare".

personaje.[197] Y se ríe con él y de él. Sin embargo, junto con este fin humorístico, el público es también consciente del mensaje de fondo: en un ambiente democrático, un éxito como el que consigue el protagonista no puede durar. En el escenario, el delincuente infalible sólo disfruta de un triunfo espurio y puede pensarse que –fuera de la ficción- la gran construcción retórica está destinada a un fracaso estrepitoso.[198] La escena consagra una particular poética cómica del derecho que deja al descubierto, con ecos sofísticos, los peligros de un uso malintencionado de la legislación. Y en ese sentido, el poeta cumple exitosamente con su pretensión didáctica.[199]

---

[197] MACDOWELL (1995 : 227).

[198] En definitiva, como señala NIČEV (1989: 29), "l'idée de fond des *Oiseaux* c'est la dégénerescence de la démocratie athénienne. C'est pourquoi le poète oriente la pensée des spectateurs vers ce fait si affligeant de la vie politique athénienne".

[199] Como bien sostiene DE ROMILLY (1971: 110), "...Aristophane marque donc bien que l'immoralisme croissant relevait de l'influence exercée alors par un enseignement de type sophistique, permettant à l'égard des lois une critique rationaliste et systématique".

CONCLUSIONES
"¿Nada que ver con el derecho?"

Tal como hemos afirmado al plantear en la Introducción las hipótesis y objetivos del trabajo, el propósito fundamental de esta tesis es suministrar una visión de conjunto acerca de los interesantes vínculos establecidos entre la comedia aristofánica temprana y el derecho ateniense. La Primera Parte de esta investigación, en la que nos hemos preocupado por ofrecer una aproximación a la problemática de la identificación del léxico jurídico en el *corpus* analizado, nos permite concluir que el género cómico, en efecto, constituye una fuente privilegiada para comprender algunos aspectos del derecho ático en un período histórico -la Atenas de fines del s. V- sobre el que no contamos con testimonios amplios procedentes de otras fuentes primarias (como las inscripciones) o secundarias (como la oratoria). En función de lo afirmado, la llamativa abundancia de alusiones a la normativa y a los procedimientos judiciales en los textos relevados (que no ha sido hasta el momento oportunamente valorada) permite oponerse a quienes rechazan el valor de la comedia como testimonio jurídico y, en cambio, contribuye a justificar su trascendencia para los estudios sobre los principios y reglas de derecho vigentes en la época.

De modo exactamente inverso pero complementario, en la Segunda y Tercera Partes de la tesis hemos intentado mostrar la importancia de prestar atención al derecho ateniense como una vía novedosa de acceso a la comedia antigua. En efecto, el análisis realizado -mediante un examen filológico, jurídico y literario- acerca de los modos en que Aristófanes juega con los conocimientos jurídicos y explota el sustrato legal para generar comicidad nos permite pensar en la puesta en acto de una verdadera poética cómica de la justicia que adquiere diferentes perfiles en cada una de las obras exploradas.

Estos mecanismos de apropiación del material que suministra el derecho pueden consistir, si seguimos las referencias señaladas en cada comedia estudiada, en un número de estrategias vinculadas con la exageración (mayormente, como veremos, en *Caballeros, Avispas* o *Nubes*) o bien con la descontextualización de las referencias jurídicas (como suele suceder en *Paz* y *Aves*).[1] Recordemos que cuando, nos referimos a la burla que opera sobre el carácter excesivamente litigioso de los atenienses, propusimos hablar de una HIPERBOLIZACIÓN de las normas y preceptos jurídicos; en cambio, al mencionar la DESCONTEXTUALIZACIÓN, identificamos o bien un desplazamiento del derecho hacia usos distintos de los reales (DISTORSIÓN), o bien una transferencia de normas semejantes a las reales pero aplicables a situaciones y sujetos distintos de los previstos por las disposiciones atenienses (TRANSCONTEXTUALIZACIÓN).[2] Se impone aquí, por lo dicho, un breve análisis final de estas operaciones en función de lo concluido en cada comedia.[3]

La hiperbolización adquiere particularidades evidentes en *Caballeros*. A partir del relevamiento de la imitación, como uno de los sustentos que afianzan el argumento, hemos apreciado de qué modo la comedia plantea un contrapunto discursivo entre Paflagonio y el morcillero que se resuelve para este último en una suerte de falso aprendizaje -por medio de la copia- de las habilidades litigiosas de su oponente. A partir de un *crescendo* de acusaciones en boca de Paflagonio, la obra es un reflejo de las denuncias exageradas (y muchas veces infundadas) que constituían moneda corriente en el espacio extraescénico. Debe decirse, sin embargo, que al operar con la transformación del morcillero en Agorácrito el final consagra como vencedor a quien, en ese intercambio de demandas y

---

[1] *Acarnienses* es un caso interesante, porque precisamente se funda sobre ambos patrones; explicaremos este punto a continuación.

[2] Como veremos, no se trata de recursos incompatibles en el seno de una determinada obra; es por ello que aquí nos referiremos, de modo general, a la mayor o menor frecuencia de su empleo en cada una de las comedias. En general advertimos que la hiperbolización y la descontextualización (con sus dos modalidades) suelen presentarse como recursos cómicos complementarios: valiéndose de un abanico de posibilidades para construir el derecho, deconstruirlo, revertirlo, expandirlo al paroxismo o reducirlo al mínimo, las piezas examinadas suelen emplear estrategias de ambos tipos para construir internamente su propio juego cómico con el derecho.

[3] Para estas conclusiones, aclaremos desde un punto de vista metodológico que, en lugar de seguir un ordenamiento basado estrictamente en una línea de tiempo, como la que estructuró los capítulos de las Partes Segunda y Tercera, optamos más bien por un criterio temático vinculado con las distintas operaciones textuales presentes básicamente en cada comedia. Esto, creemos, permite comparar sucintamente las estrategias poéticas presentes en las seis obras estudiadas.

contestaciones, se caracteriza por ignorar el mundo de los litigios. En una obra sostenida sobre los pilares de la excesiva referencia a pleitos y tramitaciones, el final sorprende si tomamos en consideración el rejuvenecimiento de *Dêmos*, la elección de Agorácrito y la consecuente expulsión del *alter ego* de Cleón hacia los bajos fondos de la ciudad.

En *Avispas*, por su parte, también se confirma la presencia de una hiperbolización considerable del mundo del derecho. Desde el manejo consciente de los lugares y emplazamientos, la obra hace explícita una ubicuidad interesante del ordenamiento jurídico y una hipertrofia léxica del vocabulario forense. La construcción de una corte doméstica con funciones claramente judiciales muestra hasta qué punto la justicia traspone los límites de lo público para adentrarse en cada hogar ateniense y penetrar en los ámbitos más recónditos de la *pólis*. La confirmación de que los litigios abundan y comprimen todos los espacios es, precisamente, producto de una estrategia cómica capaz de producir un efecto humorístico a partir de la presentación exagerada de la praxis forense. La manía de Filocleón y el desarrollo de capacidades retóricas de Bdelicleón contribuyen a este diseño argumental basado en la demostración del carácter convencional del derecho y de su relativismo. Allí la pasión desmedida por el trabajo judicial (en manos del padre) y el conocimiento de las tácticas de persuasión forense (adquirido por el hijo) complementan a su vez los alcances desmedidos de un derecho que pasa a ser conocido, incluso, por las mujeres. El episodio de Mirtia, por cierto, ejemplifica cómo en el seno de una obra marcada por la estrategia de la hiperbolización, se reservan momentos para instaurar, provisoriamente, el recurso de la transcontextualización: posiblemente en Atenas una denuncia como la que promueve la panadera no fuera legítima o, si lo era, la inclusión del vocabulario técnico en un *lógos* femenino debía ser sorprendente para el público. Sólo el banquete final de *Avispas* consigue poner límite a esa sobreabundancia de alusiones a la labor de los tribunales y a la apelación frecuente de la jerga técnica, pero quizás ello no sea suficiente: el derecho ha encontrado en la pieza un lugar preponderante y, frente a la ausencia de una clara figura central (que se pierde en la distribución de papeles entre Filocleón y Bdelicléon), parece transformarse en el protagonista.

La lectura sofística acerca de las normas jurídicas y de su interpretación se ubica en el centro mismo de *Nubes*. La hiperbolización es notoria desde el momento en que Estrepsíades se muestra obsesionado por las deudas de su hijo y diseña un plan que consiste en promover una internalización de los saberes

forenses que le permitan contraponerse a sus enemigos de modo eficaz. Si lo comparamos con lo previsto en las dos obras que acabamos de retomar, ya no se trata aquí ni de un personaje-juez (como Filocleón) ni de un personaje-acusador (como Paflagonio), sino de un denunciado. Pero a diferencia del morcillero o de Bdelicleón, quienes también expresan sus discursos de defensa propios o ajenos –en línea con el propio autor, como revelamos- Estrepsíades exagera al calificar a sus adversarios. El protagonista, pues, es quien impulsa la hiperbolización: en su imaginario los acreedores devienen usureros y las deudas que deben saldarse se convierten en intereses desproporcionados. Por lo demás, el entrenamiento de Fidípides también contribuye a consagrar, a fin de cuentas, un empleo exacerbado del derecho: el joven explica con detalle que aun las normas más aceptadas por una comunidad, como es el caso de la del maltrato a los padres, pueden ser derogadas y reemplazadas por otras. Se deja entrever de este modo que todos participan del derecho y que cualquiera puede modificarlo, derogarlo o fundamentarlo de acuerdo con sus propias expectativas y contando con el apoyo de otros. No hay límites, entonces, para esta litigiosidad permanente y para este ejercicio retórico de la chicanería judicial. Al terminar la obra, en nuestra opinión, el final cómico fomenta de nuevo una reconciliación con los espectadores: el rechazo último, por parte de Estrepsíades, del inicio de acciones legales contra Sócrates y sus discípulos, así como el incendio del reducto donde se educaba con los peores argumentos, vuelven a cerrar la comedia, festivamente, con una (aparente) eliminación del plano del derecho.

En términos jurídicos, en síntesis, las tres comedias que acabamos de retomar focalizan principalmente sus argumentos en la hiperbolización del derecho; esto es lógico si tenemos en cuenta que las tres obras están ambientadas en un espacio dramático que los espectadores pueden asimilar a Atenas. Ubicados donde están, no resulta descabellado que Aristófanes haya explotado el carácter litigioso que resulta inherente a la *pólis*.

El caso de *Paz* es significativo, precisamente, porque consagra una poética del derecho contrapuesta. Allí el eje de la acción está dado por el apartamiento de la ciudad y, por lo tanto, por un alejamiento intencional del universo jurídico. Inaplicables en el Olimpo, los preceptos atenienses son significativos precisamente porque no aparecen y sólo quedan reservados para el momento del regreso de Trigeo o para referirse a un pasado histórico ajeno a la escena teatral (nos referimos al origen de la guerra). Del mismo modo en que la hiperbolización responde bien al carácter político de ciertas piezas, la marcada ausencia de las normas parece

condecirse con la fantasía utópica que caracteriza la obra. En efecto, si *Paz* remite de manera permanente a la imagen de un mundo pacífico y natural, el derecho (connotado negativamente en tanto mecanismo de institucionalización del presente bélico) debe ser desplazado.

En términos más genéricos, y si se permite la digresión, esta advertencia nos permite postular que el derecho puede constituirse en un elemento determinante a la hora de evaluar el carácter utópico de una obra.[4] Así, si la historia de la literatura nos muestra una serie de ejemplos de textos utópicos, caracterizados por la búsqueda de la creación de un no-lugar, opuesto a la ciudad que se vive cotidianamente y a sus problemas, lo cierto es que en esos contextos ficticios no existe ningún sistema jurídico. Sin conflicto, no hay necesidad de leyes que se impongan para llegar a soluciones.

Si esto es así, el caso de *Aves* –leído desde una aproximación jurídica- no resulta una verdadera utopía, sino más bien una suerte de *distopía*.[5] Se brindan los elementos requeridos, originariamente, para que el público imagine un planteo utópico: la huida de Pisetero y Evélpides para fundar un lugar carente de problemas y de acciones judiciales junto a las aves es un buen inicio para postular la fundación de una anti-*pólis* en estado de pura naturaleza. Pero no es lo que parece: a medida que la acción dramática avanza, se percibe en cambio que la intencionalidad del

---

4 Desde ya, es un elemento que puede sumarse a las pautas genéricas identificatorias ya reconocidas para dar cuenta de la existencia de una utopía. Para poner un ejemplo referido a la comedia antigua, un autor como ZIMMERMANN (1991: 57-58) sostiene que las utopías presentan ciertas características peculiares en lo referido al contenido y otras vinculadas con la forma. Entre las primeras, por caso, se encuentran la presencia de un estado que funciona correctamente, un elemento de *eudaimonía* que se traduce en un sentimiento de felicidad compartido, la pertenencia a una esfera irreal (elemento fantástico) y la concepción de un modelo crítico alternativo a la realidad (elemento crítico); entre las segundas, por su parte, hallamos una ubicación signada por un lugar alejado (elemento ambiental), tal vez en otra época (elemento temporal), introducido generalmente a partir de un viaje. La ausencia del derecho podría ser incorporada, según nuestra opinión, entre las particularidades de contenido.

5 Varios conceptos referidos a la utopía son descriptos por KONSTAN (1995: 33 *et seq.*) cuando, al hablar de *Aves*, estudia en la comedia aristofánica la confluencia de nociones como *anomia, antinomia, eunomia* y *megalonomia*. En sus propios términos, "a utopian society may be defined by absolute negation, that is, as having no rules or *nomoi* at all". Esta falta de normas es lo que se denomina *anomia*, y se distingue claramente del resto de los supuestos enumerados. Si bien nos parece interesante el planteo, lo cierto es que, creemos, resulta insuficiente para nuestros objetivos. Esto porque aquello que es relevante en la identificación de los usos y abusos del derecho no se limita a la identificación de una falta o una sobreabundancia de leyes, dado que, como dijimos, el recurso cómico del derecho excede con creces la manipulación de la normativa estricta. Es por ello que, en lugar de una clasificación basada en el volumen o la calidad de las disposiciones consagradas o vigentes en un caso o en otro, preferimos postular más bien las variadas estrategias cómicas que subyacen a las operaciones poéticas puestas en juego por Aristófanes a la hora de diseñar sus argumentos. Por ello, por ejemplo, nos parece más adecuado hablar de "hiperbolización", en tanto operación consciente del autor, que referirnos a una *megalonomia* (que sólo constata una sobreabundancia legislativa).

protagonista es muy distinta. Descubrimos que el engaño original de Pisetero abarcó a las aves y a los propios espectadores. No se trata de un entorno desprovisto de política, sino todo lo contrario: convertido en líder de los pájaros, el protagonista no se aparta del derecho (como ocurre con Trigeo) sino que, por el contrario, recurre a su manejo jurídico para consolidar un control sobre el resto. A partir de la distorsión de las normas, Pisetero confunde a los visitantes que llegan a *Nephelokokkygía* desesperados por obtener alas; tres de ellos (el eventual parricida, el inspector y el vendedor de decretos) hablan de derecho y, quizás por ello, Pisetero sistemáticamente los termina retirando de escena. Todo está en este punto listo para que él mismo recurra a la legislación ática en beneficio personal: los dioses mismos, en una estrategia cómica de transcontextualización, terminan siendo víctimas de los embates discursivos del personaje cuando Heracles es persuadido de su condición de bastardo gracias a la cita de una ley de Solón.

En el fondo, *Aves* no resulta ser para nosotros una comedia fundada en el utopismo, como *Paz*, aunque su argumento se origine quizás con un planteo similar en términos de una voluntad de rechazo jurídico-institucional. Tampoco se alinea, empero, en el otro extremo. No es, como *Caballeros*, *Avispas* o *Nubes*, una comedia de tinte ateniense o tenor más político (al menos en abstracto, aunque haya habido lecturas alegóricas al respecto), porque el cierre festivo no radica en el rechazo de las normas jurídicas sino –por el contrario- en su más absoluta consagración. De hecho, el matrimonio con Basíleia, justificado en términos de derecho familiar ateniense, consigue desplazar a Zeus del poder y convertir a Pisetero en su legítimo sucesor. Fácil es pensar que los espectadores debían retirarse del teatro con un pensamiento diferente del que plausiblemente solía acompañarlos tras otras representaciones: si en las comedias "políticas" el festejo final traduce, en la ausencia del derecho, un momento de distensión después de un argumento centrado insistentemente en lo jurídico y su hiperbolización, en *Aves* la trama está invertida: la originalidad radica en que partimos aquí de una falta de derecho pretendida para llegar, cómicamente siempre, a su imposición más acabada mediante la distorsión y la transcontextualización.

Hemos dejado para el final *Acarnienses* de manera intencional. La primera comedia aristofánica que tenemos de forma completa se encarga de jugar con las categorías esbozadas. No se orienta de manera prioritaria ni hacia la hiperbolización ni hacia la descontextualización, y tampoco cabe con soltura en las clasificaciones de drama "político" o "utópico". Precisamente, proponemos explicar brevemente esta situación en función de nuestras observaciones previas.

Vimos que el comienzo de la obra, con la puesta en escena de la Pnyx, parece instituir desde la localización escénica una pieza de carácter típicamente ateniense. Los episodios iniciales, en que se parodia una reunión de la Asamblea, parecen marcar el perfil político de la obra; y, sin embargo, si *Acarnienses* coloca en escena esta realidad institucional conocida por el público es precisamente para subvertirla. La crisis del derecho público de la ciudad se percibe en los comportamientos poco éticos de los personajes de la *Ekklesía* y en la puesta en ridículo de los patrones jurídicos que respaldan el ejercicio diplomático. Todo esto genera, sobre el trasfondo de lo originalmente conocido, un universo cómico distinto. Lejos entonces de la política, entendida como un asunto de todos, Diceópolis propugna una paz individual y establece una serie de principios jurídicos, a título personal, que se contraponen desde lo privado a las decisiones y las regulaciones fijadas por la ciudad (nos referimos, así, al mercado propio que se construye, en que no se aplica el contenido del decreto de Mégara). Se trata de una evidente estrategia de distorsión de las normas jurídicas. El derecho, tal como es conocido y aplicado por los espectadores, se ve rechazado: en el hábitat cerrado del protagonista, los delatores -productos de la πολυπραγμοσύνη urbana- son naturalmente expulsados sin demora. Hasta ahí, el hilo conductor promovido en la obra a través del juego constante con el sustrato jurídico (que sigue, según nuestro patrón, una especie de evolución desde el imperio del derecho hasta su eliminación final) parecería adelantar lo que luego sucederá con comedias como *Caballeros*, *Avispas* y *Nubes*. Pero, en un campo de extrema experimentación como el determinado por la poética aristofánica de la justicia, esta aparente derogación del derecho, una vez más, no es equivalente a la que se aprecia en las comedias posteriores. Efectivamente, el hecho de que –como propusimos- detrás de las permanentes referencias al procedimiento de φάσις hayamos identificado (juego etimológico mediante) al propio Aristófanes, reinstala por un lado el valor esencial del derecho en la obra. Por el otro, sitúa a *Acarnienses* en una posición de respuesta dramática a las acusaciones públicas reales provenientes de Cleón: la comedia juega así con el derecho en un doble plano, uno interno (en la propia trama) y uno externo en sus vínculos con la política ateniense.

Es preciso señalar por último que, en las seis comedias estudiadas, Aristófanes usa el derecho (y abusa de él) precisamente porque, anclado en una coyuntura signada por una juridicidad patente, constituye un bagaje de saberes fácilmente reconocibles por los espectadores. La experiencia fáctica del contacto con los tribunales puede haber motivado una preocupación tan frecuente por

incorporar referencias procedentes de las acciones judiciales, los conceptos abstractos de la justicia y los individuos y espacios relacionados con la resolución de controversias en el seno de la ciudad. A tal punto llega esta apelación constante al plano legal y forense en las comedias que –como hemos visto- incluso en la vertiente más utópica del género –nos referimos a *Paz*- hay una reflexión respecto del sistema judicial: mostrando de manera evidente la necesaria ausencia de un ordenamiento normativo, en rigor de verdad se termina consolidando un argumento que sigue afirmando el ámbito jurídico como un medio privilegiado de humor, sea por exceso o por carencia.

Para terminar, reconocemos que todas las obras examinadas se balancean entre una desconfianza del aparato judicial de la *pólis* y un laudo de la anomia idealizada, pero en el fondo traducen –simultáneamente- un reconocimiento de la necesidad de contar con instituciones judiciales democráticas y una preocupación por el advenimiento de nuevas generaciones de políticos, entrenados en círculos sofísticos, que son capaces de valerse inescrupulosamente de una justicia corrupta o de aprovecharse de esas instancias de poder para condenar a sus enemigos por medios inmorales.

Sobre la escena cómica, en definitiva, el derecho puede ser revelado, imitado, domesticado, derogado, enseñado o proyectado, pero en todos los casos Aristófanes parece dar a entender que el plano de la legalidad está investido siempre de un papel extremadamente significativo. Tras haber avanzado en la exploración de las diferentes y enriquecedoras relaciones que entablan el universo jurídico ateniense y la comedia antigua, podemos concluir en consecuencia que las distintas estrategias empleadas en los textos discutidos se canalizan hacia la consagración efectiva del derecho como un recurso primordial de la composición cómica. Así, la destreza aristofánica consigue también manifestarse en la creación de una verdadera poética cómica de la justicia que –fundada en la hiperbolización, la distorsión y la transcontextualización- adquiere un papel esencial para comprender la naturaleza social de su producción literaria y sus múltiples vínculos con la Atenas en que se inscribe.

Anexos

ANEXO I

FRAGMENTOS DE UN DISCURSO JURÍDICO
La poética cómica del derecho en *Comensales*

---

1. Introducción

En la obra Δαιταλῆς –*Comensales*-, un discurso que nos llega de modo fragmentario reproduce testimonios aislados que señalan el germen de un tópico que, como hemos visto a lo largo de la tesis, será recurrente en su escritura: la contraposición conocimiento / ignorancia respecto del saber legal. Advertiremos aquí el espacio dialéctico establecido entre uno de los personajes cómicos, que esboza su argumentación mediante lexemas técnicos propios de la práctica sofística de la abogacía, y sus parientes desconocedores de los artilugios tribunalicios. Los versos conservados plantean una clara distinción textual entre aquellos que manejan la retórica específica de un vocabulario ritualizado propio de la corte y quienes –legos en la materia- ignoran su sentido.

2. Sofística y derecho en *Comensales*

Hay testimonios antiguos de que Aristófanes obtuvo el segundo premio[1] por su comedia *Daitalês*, representada durante el arcontado de Diotimo.[2] No hay

---

[1] En la vieja edición de los escolios de DÜBNER (1883) el texto de ΣRVAld *ad Ar.* Nub. 529 establecía: οὐ γὰρ ἐνίκησαν, ἐπεὶ δεύτερος ἐκρίθη ἐν τῷ δράματι. En la actualidad, se sabe bien que el *corpus* de escolios antiguos de la edición Aldina fue tomado del manuscrito E, que era el que tenía en su poder el editor. Es preciso destacar, no obstante, que en la edición más reciente de los *scholia* aristofánicos (HOLWERDA [1977]), la declaración de que *Comensales* obtuvo el segundo premio está presente en REMNp, pero no en V, tal como confirman bien KASSEL & AUSTIN (1984: 123, test. vi).

[2] ἀπὸ Διοτίμου, ἐφ οὗ [πρῶτ]ον οἱ Ἀριστοφάνους [Δαιτ]αλεῖς ἐδιδάχθησαν (*Pap. Oxy.* 2737 fr.1 col. 1, 3 *et seq.*)

ninguna fuente histórica que permita discernir, sin embargo, en el marco de qué festival dramático se presentó a concurso la obra: a pesar de ello, los autores se han encargado de inferir, con argumentos diversos, que se trataba de las Leneas[3] o bien han tomado por un hecho que se trató de una representación ofrecida durante las Grandes Dionisias.[4] Una problemática propia de la comediografía antigua, precisamente, se vincula con la coparticipación en la puesta teatral aristofánica de autor y productor:[5] así, contamos con testimonios que nos indican que Aristófanes –quizás todavía muy joven para instruir coros (año 427)-[6] representó sus primeras obras amparado en el nombre de algún productor, sea Calístrato o Filónides.[7]

A pesar de que sólo conservamos un total de cincuenta y cuatro fragmentos (la gran mayoría de tan sólo un verso),[8] la obra ha suscitado un interés desde antiguo.[9] En lo que hace a las temáticas que pueden advertirse en una primera lectura, no caben dudas de que la pieza gira en torno de la conflictiva relación entre padres e hijos que, a la luz de la comediografía conservada, cabría concebir como un tema recurrente sobre el escenario.[10] Así, frente a un coro posiblemente compuesto

---

3 CASSIO (1977: 20) siguiendo a FRITZSCHE (1831: 8).

4 RUSSO (1994 [1962]: 13) habla de su 'unofficial début' en las Grandes Dionisias; para sostener esto se basa en el escolio a *Nu.* 529, donde se hace mención a que la referencia a los "virtuosos e invertidos" apunta a *Comensales*. Volveremos sobre este pasaje más adelante.

5 "...Aristophanes himself preferred to write the book and leave the producing/directing to someone else" (SILK [2000a: 5]).

6 Esto, evidentemente, es un punto discutido. Se ignora si la limitación etaria procedía de una prohibición legal o de constricciones impuestas por patrones de comportamiento sociales. El testimonio de *Nu.* 530, que indica en una primera persona que el autor era un "doncella" todavía en aquellos tiempos y por lo tanto no estaba en condiciones de dar a luz (παρθένος γὰρ ἔτ' ἦ, κοὐκ ἐξῆν πώ μοι τεκεῖν), llevó a SOMMERSTEIN en un comienzo ([1980: 24, n. 2], luego reeditado en [1992³]) a considerar que "in 427 Aristophanes would have been regarded as too young to come forward in person as a comic *didaskalos*". En su edición de *Nubes*, sin embargo, matizó su posición al afirmar que este pasaje, en realidad, "does not prove that in 427 Ar. was legally debarred by reason of age from acting officially as a producer (*didaskalos*) at a major dramatic festival; at most it implies that many people would have thought it improper or presumptuous for a young man to do so" (1982: 187-8, *ad loc.*). Tal vez esta última interpretación, más moderada, constituya actualmente la posición mayoritaria entre los críticos.

7 Ar. *Nu.* 528-536. Fundado en un escolio al v. 531 (*cf.* HOLWERDA [1977]), WELSH (1983) ha llegado a la conclusión de que fue Filónides el διδάσκαλος de *Comensales*, interpretación seguida con argumentos propios por GIL (1989: 74-5). En todo caso, es interesante el caso de *Acarnienses*, donde –como analizamos- aparece una primera persona que puede referirse tanto al autor como a otro. En el caso de *Comensales* tampoco sabemos muy bien si el público reconocía la autoría aristofánica, ya que ignoramos -como señala SOMMERSTEIN (1992³: 32, n. 1)- el grado de conocimiento que tenía el público acerca del escritor.

8 En efecto, alrededor de un 40% de los pasajes preservados contienen menos de un verso, 35% son de exactamente un verso y sólo el 25% restante abarca más de un verso.

9 Baste mencionar, en el s. XIX, los comentarios monográficos de FRITZSCHE (1831) y FÅHRAEUS (1886), así como la tesis doctoral de ROETER (1888).

10 La relación padre/hijo, ya lo dijimos, es un motivo privilegiado de la comedia antigua.

por estos "comensales" a los que se refiere el título –que aludiría a los participantes de algún banquete o ritual sagrado en honor a Heracles, aunque esto es una mera hipótesis-[11], vemos que los personajes centrales son un padre con dos hijos varones (μειράκια) muy diferentes entre sí. Por un lado, aparece el joven criado en el campo junto al anciano (al que el propio Aristófanes aludirá en *Nubes* como σώφρων, v. 529); por el otro, el muchacho educado en el ἄστυ, a quien Aristófanes concebirá allí también como καταπύγων y que se presenta siempre caracterizado por los escolios en términos negativos.[12]

Si bien no podemos reponer en todos los casos la atribución de líneas a cada uno de los actores, cuando el texto es más extenso -como es el caso del fragmento que la mayoría de los editores utiliza para encabezar los otros pasajes-, la tarea no parece ser tan complicada:

Fr. 1 (198 K, 205 K-A)[13]

– ἀλλ' εἶ σορέλλη καὶ μύρον καὶ ταινίαι.[14]
– ἰδού σορέλλη· τοῦτο παρὰ Λυσιστράτου
– ἡμῶν ἴσως σὺ καταπλαγήσει τῷ χρόνῳ·
– τὸ καταπλαγήσει τοῦτο παρὰ τῶν ῥητόρων.
– ἀποβήσεταί σοι ταῦτά ποι τὰ ῥήματα·

---

[11] En efecto, numerosos gramáticos tardíos asociaron la obra con un θίασος y uno en particular, Orión –junto con varias entradas léxicas derivadas de él- vinculó la pieza con un santuario de Heracles: ἐν ἱερῷ Ἡρακλέους δειπνοῦντες (*cf.* KASSEL & AUSTIN [1984: 122]). Para FOUCART (1873: 181, n. 4), por ejemplo, la palabra δαιταλῆς se refiere a quienes integraban una comunidad religiosa. LIND (1985, 1990) ha recolectado pasajes de la comediografía temprana de Aristófanes para concluir que el propio autor debió haber frecuentado uno de estos θίασοι en su demo de origen. Para ello, se basa en parte en las conclusiones de DOW (1969), quien había identificado en una inscripción ateniense (*IG* II² 2324) varios nombres de individuos -nombrados en la comediografía aristofánica- entre los θιασῶται de un culto de Heracles. Según GIL (1989: 74), "es harto probable que el joven Aristófanes formara con los miembros de un *thíasos* de Heracles, integrado en su mayoría por paisanos suyos, el coro de los *Daitalês*, transformando la cofradía real en un demo cómico, el de los «Banqueteños»". Sobre esta problemática, ver CAVALLERO *et al.* (2008 : 322-3).

[12] *Cf.* SOUSA E SILVA (2008: 235).

[13] A lo largo de este Anexo nos hemos guiado, generalmente, por la edición de CASSIO (1977) [C]; sin embargo, hemos tenido presentes en el cotejo textual los trabajos de KASSEL-AUSTIN (1984) [K-A], KOCK (1880) [K] y EDMONDS (1957) [E]. Se aclarará en forma explícita cuando se trate de pasajes en que preferimos *lectiones* diferentes de las seleccionadas por el editor.

[14] Frente a la interpretación de CASSIO (1977), que opta por ἅλις, nos parece más apropiada la expresión ἀλλ' εἶ que colocan KASSEL & AUSTIN (1984) en su edición, puesto que apunta al interlocutor; el adverbio, en cambio, no añade en este caso ningún valor esencial.

– παρ' Ἀλκιβιάδου τοῦτο τἀποβήσεται.
– τί ὑποτεκμαίρει καὶ κακῶς ἄνδρας λέγεις
καλοκαγαθίαν ἀσκοῦντας;
– οἴμαι, ὦ Θρασύμαχε·
τίς τοῦτο τῶν ξυνηγόρων γηρύεται;[15]

Se revela en el pasaje una contraposición de puntos de vista, referidos en esencia a la utilización de determinada terminología específica. La primera referencia a σορέλλη, neologismo que la única vez que se encuentra atestiguado –nuevamente en Aristófanes- constituye un apodo despectivo a un anciano,[16] es colocada en boca de uno de los hijos dentro de un cruce verbal que sostiene con su padre. Como se ve en el intercambio dialógico, este joven ha sido –evidentemente- entrenado en los usos léxicos de los ῥήτορες, maniobra que su padre critica en forma reiterada al identificar –en intervenciones paralelas- ecos de un vocabulario propio de la oratoria: la interjección final trágica, οἴμαι, que frecuentemente constituye una señal de dolor, da la pauta más evidente acerca de la reacción paterna frente al discurso de su hijo.

Increpado por su padre a causa de la procedencia de expresiones como καταπλαγήσει o ἀποβήσεται –que para el oído del auditorio debían sonar extrañas-, el muchacho ataca a su interlocutor por hablar mal (κακῶς [...] λέγεις) de quienes practican la καλοκαγαθία.[17] En este juego retórico, manifiesto en las palabras del joven, se torna patente la oposición sustancial entre κακός y καλός que opera plenamente en un plano semántico como recurso de argumentación.

Varios puntos son interesantes en todo este fragmento: en primer lugar, la inversión de los argumentos, evidenciada en el hecho de que quien es 'criticado' por actualizar un léxico ajeno termina acusando al 'crítico' de una incorrecta utilización del discurso; en segundo lugar, la aparición de un término –puesto en relación con el joven, y asociado con el genitivo τῶν ῥητόρων- que recoge una semántica

---

[15] *"-Pero sos un ataúd, un ungüento, unas mortajas...; - Mirá este "*ataúd*"; eso viene de Lisístrato; - Igualmente estarás aterrorizado de nosotros con el tiempo; - Ese "*estarás aterrorizado*" viene de los oradores.; -¿A dónde te van a ir a parar estas palabras?; -De Alcibíades viene esto de "ir a parar"; -¿Por qué suponés y hablás mal de varones que practican la nobleza?; -¡Ay, Trasímaco! ¿Cuál de los litigantes expresa esto?*

[16] *Ra.* 168; *cf.* LIDDELL & SCOTT (1996: 1621, s.v. σορέλλη).

[17] Acerca de los alcances de este término, que por primera vez aparece testimoniado en este pasaje, ver el tradicional trabajo de GOMME (1953: 65-8) y, especialmente, DE STE. CROIX (1971: 371-6).

estrechamente ligada a la participación forense: τῶν ξυνηγόρων, pues, que apunta a la noción de los abogados de apoyo y que constituye una figura recurrente en la comedia antigua.[18]

Los nombres propios, que constituyen una referencia habitual en Aristófanes como parte de sus invectivas personales, apuntan todos a figuras de gran peso político en la época. En efecto, Lisístrato era un orador frecuentemente criticado en la comedia por su presencia exagerada en el ágora, su frialdad y su miseria,[19] mientras que el joven Alcibíades comenzaba ya a mostrarse en los espacios públicos como un hábil orador.[20] En igual sentido, de modo paralelo, corresponde leer la mención de Trasímaco; a decir verdad, se trata de la única aparición del nombre en el *corpus* aristofánico.[21]

Por último, es destacable una mención expresa a la ἄσκησις -a través del participio ἀσκοῦντας- que apunta a la idea de *entrenamiento* en el discurso. Relevados estos aspectos iniciales, corresponde pasar al fragmento que los editores suelen incluir a continuación del primero:

---

[18] Como menciona CASSIO (1977: 48) citando a NEIL (1901), "Aristophanes never mentions ξυνήγοροι except with some dislike, *Ach.* 686, 705, *Nu.* 1089, *V*; 482, fr. 362 [411 K.]".

[19] KIRCHNER (1901-3), n. 9630. *Cf. Ach.* 854-5, *V.* 787-8, 1308-10, *Eq.* 1262. Según estos testimonios, tanto MACDOWELL (1971: 238, *ad loc.*) como SOMMERSTEIN (1983: 206, *ad loc.*) acuerdan que Lisístrato era conocido entre los atenienses por sus juegos verbales y su sarcasmo, como se advierte ya en nuestro pasaje.

[20] En esta época, Alcibíades debía contar apenas con poco más de unos veinte años (KIRCHNER [1901-3], n. 600). Hacia el 422, en que se puso en escena *Avispas*, según MACDOWELL (1971: 133, *ad loc.*) "...he was already familiar to the Athenian public as a speaker in the assembly and in the law courts"; *cf.* SOMMERSTEIN (1983: 156, *ad loc.*). Las referencias a esta figura serán constantes en el *corpus* aristofánico, como indican las referencias de *Ach.* 716 y *V.* 44, aunque no tan significativas como pretende justificar –con argumentos poco convincentes- VICKERS (1997).

[21] HOLDEN (1902: 838, s.v.) menciona, en efecto, que se trata de la única referencia en las comedias de Aristófanes (*cf.* también O. J. TODD [1932: 102, s.v.]). Su presunción es que así debía llamarse el hijo disoluto; lo describe como "*nomen filii improbi et novitiae disciplinae tabe infecti*". Aparte de esta alusión, un Trasímaco es mencionado por Is. 4.2-6, 25, por Lys. 8.14-16 y aparece identificado en un fragmento cómico (fr. 57) de Στρατιώτιδες de Teopompo, aunque esta pieza debió ser puesta en escena alrededor de veinticinco años más tarde, cuando Anito era una figura prominente (fr. 58). Para KASSEL & AUSTIN [1989: 734], este Trasímaco mencionado por Teopompo era un personaje ficticio, cuya mujer debió ser una líder adecuada –desde el punto de vista onomástico- para estar al frente de las mujeres-soldados a las que apunta el título. OSBORNE & BYRNE (1994: 229) coinciden afirmando que las dos alusiones al nombre en la comedia apuntan a figuras inventadas. Creemos, no obstante, que su ubicación en este pasaje de *Comensales* luego de la presencia de dos nombres claramente identificables para los espectadores de la pieza justificaría pensar que se trataba también de un orador que formaba parte de la nueva generación de oradores sofistas. DILLON & GERGEL (2003: 203-216) dan por sentado que este nombre se corresponde con Trasímaco de Calcedonia. *Contra*, ver STOREY (1988), para quien esta alusión apunta simplemente a una *dramatis persona*, sosteniendo que el conocido sofista recién cobrará importancia en la década del 410.

Fr. 2 (199 K, 206 K-A)

σοὶ γὰρ σοφίσματ' ἔστιν ἀγὼ 'κτησάμην;
οὐκ εὐθὺς ἀπεδίδρασκες ἐκ διδασκάλου;[22]

Se sigue aquí construyendo la antítesis: a través de los verbos 'obtener' y 'escaparse' nuevamente se consolidan en contraste la primera persona y la segunda respectivamente.[23] La referencia a los σοφίσματα, al proceso de aprendizaje (διδάσκαλος) y a un verbo κτάομαι que se orienta hacia la adquisición económica, construyen un 'imaginario' textual que, de modo indudable, apunta a la sofística. Los dos hermanos, pues, se consolidan textualmente y logran identificarse a partir de un contraste fundamental que, como línea divisoria, enfrenta por un lado la cultura tradicional y, por el otro, las enseñanzas modernas de los nuevos mercantes de la filosofía: uno se cultiva en este nuevo ambiente, el otro ha logrado escapar a tiempo.[24]

De hecho, los sofistas, surgidos en parte como una respuesta natural a la crisis política, proponían en su enseñanza la permeabilidad de los valores y nociones, como modo de dar a aprender a sus 'clientes'[25] el don de la palabra, la posibilidad de defender con argumentos igualmente válidos posiciones contrarias,[26] y la creación de lo verosímil a partir de un discurso persuasivo.[27] Así, la búsqueda de la verdad absoluta queda relegada por la victoria del relativismo: la

---

[22] "*¿Pues son para ti sofismas las cosas que yo me procuré? ¿No te escapaste enseguida del maestro?*".

[23] Se discute aquí, sin embargo, a quién se refiere la primera persona y a quién la segunda, es decir, quién menciona estas palabras. En nuestra opinión, se comprende mejor el pasaje si se atribuyen los versos al hijo disoluto: la segunda línea cobra más sentido como refuerzo de la primera (ya que da un sentido a la creencia de que el primer verso es una declaración verdadera) que como respuesta. El primer verso, por su parte, en que el hablante se enorgullece de sus habilidades o *sophísmata*, debe provenir del único personaje que efectivamente es un sofista.

[24] Esta lectura se enraiza, incluso, en la sintaxis de la oración. BONANNO (1984-5: 88-89) interpreta que "...la frase che contiene il γὰρ spiega il perché della sucesiva domanda: la 'fuga da scuola', di cui il fratello 'buono' dovrebbe dar conto a quello 'cattivo', è motivata dalla convinzione, da parte del disertore, che gli insegnamenti dei διδάσκαλοι alla moda sono davvero σοφίσματα".

[25] En general, es sabido que estos sofistas cobraban a aquellos interesados en sus enseñanzas, de modo que sus alumnos solían provenir de las clases más acomodadas de la ciudad (CORBATO [1958: 18-24]).

[26] KERFERD (1981: 84)

[27] Sobre la estrechísima relación entre sofística, argumentación y retórica, ver E. L. HARRISON (1964).

convencionalidad de los valores permite su modificación y puesta en duda.[28] Es evidente, a partir del tono indignado que parece mostrar el hablante, que en nuestro pasaje se deja ver ya un cierto uso peyorativo del término, que luego sin duda afianzara la interpretación platónica.[29] Aristófanes nos indica cómo ya en la época algunos contemporáneos parecían suponer que la sofística contribuía activamente al progresivo deterioro espiritual de la πόλις.[30]

El joven educado en la ciudad, pues, ha sido entrenado por estos nuevos profesionales de la retórica. Según su padre, fue enviado a una escuela donde sólo aprendió a beber, a cantar malas tonadas, a cenar y festejar al estilo de Siracusa y Sibaris e –incluso- a pedir vino de Quío en una jarra laconia:

Fr. 21, 216 K, 225 K-A

ἀλλ' οὐ γὰρ ἔμαθε ταῦτ' ἐμοῦ πέμποντος, ἀλλὰ μᾶλλον
πίνειν, ἔπειτ' ᾄδειν κακῶς, Συρακοσίαν τράπεζαν
Συβαριτίδας τ' εὐωχίας καὶ Χῖον ἐκ Λακαινᾶν
[κυλίκων] †μέθυ ἡδέως καὶ φίλως†.

Pero la instrucción, al menos en cuanto a su estilo discursivo, parece haberlo convertido en un buen querellante pragmático. En un pasaje en el que seguramente describe lo que hacía durante sus experiencias de aprendizaje, el hijo sostiene que ἔσειον, ἤτουν χρήματ', ἠπείλουν, ἐσυκοφάντουν ("*sacudía, buscaba plata, amenazaba, delataba*", Fr. 24 C, 219 K, 228 K-A). La referencia ínsita en el verbo a la actuación como συκοφάντης -un personaje que, como hemos visto, era habitual en la escena aristofánica- da la pauta y decodifica los excesos del joven desde una perspectiva jurídica: aprendió a utilizar trampas verbales para obtener un enriquecimiento personal a expensas del aparato judicial.[32]

---

[28] CASSERTANO (1971).

[29] *Cf.* Pl. *Prt.* 312a, por caso.

[30] *Cf.* WALLACE (1998)

[31] "*Pero no aprendió esto al enviarlo yo, sino más bien a beber, luego a cantar mal, a (disfrutar) una mesa siracusana, banquetes sibaritas y "Quío" de las lacedemonias, vino de copas, de modo agradable y amistoso*".

[32] MACDOWELL (1978: 62): "The kinds of case for which volunteers came forward more readily must have been those in which the prosecutor received a financial reward if he won the case".

Conocemos ya la importancia de que estaba investido el lenguaje dentro de las discusiones filosóficas de la sofística,[33] y también la vinculación del λόγος con el éxito de una argumentación jurídica: basta para ello con recordar a Antifonte o al *Encomio de Helena* de Gorgias, emplazados en los orígenes de la oratoria como género.[34] En este sentido, la recurrencia del muchacho a una serie de términos específicos del universo tribunalicio, entonces, suma a las discusiones lingüísticas un nuevo plano, connotado por la identificación de un vocabulario propio de las cortes.[35]

A pesar de la falta teórica de fiscales o expertos judiciales en Atenas, así como de la no-profesionalización de los magistrados, no podemos negar la gran πολυπραγμοσύνη que caracterizaba a los habitantes de la πόλις.[36] Tal como hemos adelantado, con la redacción y memorización de alegatos -instancias materializadas históricamente en el pasaje por escrito de las tramitaciones judiciales-[37], surge en efecto el germen de la profesión de abogado –como ya sostenía BONNER (1927)– y esto acarrea el surgimiento progresivo de un vocabulario semi-técnico, que ya para fines del s. V va apartando a aquellos que lo dominan en un círculo cada vez más exclusivo. En una celebración solemne como la que representa la puesta en acto del ejercicio judicial –tal como analizamos en la introducción- la lengua adquiere un valor especial como instrumento para distinguir a los 'iniciados' de los legos. Como sostiene TAMBIAH (1968: 179),

> The role of language in ritual immediately confronts problems if placed in relation to a primary function of language which is that it is a vehicle of communication between persons. By definition, the persons in communication must understand one another. In

---

[33] El juego léxico, que tiene por base la noción del lenguaje como un sistema de signos meramente convencionales y arbitrarios, es un recurso privilegiado dentro de la sofística, tal como sostiene DUPRÉEL (1948: 25).

[34] T. COLE (1991).

[35] Acerca de estos pasajes, puede decirse que "Aristófanes nos coloca frente a una situación esclarecedora: la de la popularidad de la retórica orientada a objetivos pragmáticos, destinados, ante todo, a equipar al ciudadano para una realidad de su vida cotidiana, la de la defensa o acusación ante un tribunal. Sobre la ética prevalece la técnica, capaz de conducir al éxito cualquier causa" (SOUZA E SILVA [2008: 241]).

[36] Sobre la tranquilidad y el "activismo" en las ciudades de la antigüedad griega, especialmente en Atenas, *cf.* DEMONT (1990).

[37] *Cf.* FEZZI (2004), FARAGUNA (2007).

ritual, language appears to be used in ways that violate the communication function.

Es lógico, pues, que el padre de *Daitalês* critique el manejo lingüístico forense de su hijo, que no llega a comprender.[38] Pero la situación se percibe como más grave cuando advierte que el muchacho entrenado, hábil para la retórica engañosa de los oradores, no está en condiciones de identificar siquiera las viejas expresiones homéricas que residen en la base de la cultura popular. El fragmento 28 [C] vuelve a cargar las tintas sobre el saber léxico:

Fr. 28 (222 K, 233 K-A)

πρὸς ταύταις δ' αὖ λέξον 'Ομήρου γλώττας· τί καλοῦσι κόρυμβα;
...τί καλοῦσ' ἀμενηνὰ κάρηνα;
ὁ μὲν οὖν σός, ἐμὸς δ' οὗτος ἀδελφὸς φρασάτω τί καλοῦσιν ἰδυίους;
... τί ποτ' ἐστὶν ὀπυίειν;[39]

Aquí, nuevamente, nos hallamos en presencia de otro pasaje del diálogo entre el padre y el hijo entrenado entre los sofistas. Cuando el padre le pregunta en tetrámetros anapésticos qué significa una serie de términos propios de Homero, el hijo se defiende dirigiéndose deícticamente hacia el otro hermano para que éste –en idénticos términos- identifique, por su parte, un vocabulario legal. Efectivamente, κόρυμβα y ἀμενηνὰ κάρηνα corresponden a expresiones épicas: la

[38] "Here the poet's wit seizes on cultural and generational divides, much as the modern lawyer-basher may pose as a plainspoken lay person impatient with professional jargon." (BOROWITZ [2001: 248]).

[39] "- *Y además de estas decí expresiones homéricas; ¿a qué llaman "cumbres"? ¿ [...] a qué llaman "cabezas débiles"?; - Y que éste ahora, tu hijo y mi hermano, empiece a decir: ¿a qué llaman "testigos"? ¿ [...] y qué es "dar en matrimonio"?*". A pesar de que los manuscritos (de Galeno, que es la fuente del pasaje con que contamos) transmiten la versión que coloca CASSIO (1977) en su texto (τί ποτ' ἐστὶ τὸ εὖ ποιεῖν), debemos descartar la expresión por motivos métricos y de sentido. Nos satisface mucho más, en cambio, la interpretación de KASSEL & AUSTIN (1984), τί ποτ' ἐστὶν ὀπυίειν, porque, de algún modo, toma los aspectos ventajosos de las ediciones previas: la necesidad de la existencia de un término soloniano para que el pasaje cobre sentido (ὀπυίειν, que resulta una conjetura de DOBREE) y el respeto de la que, en su primera parte, traen los testimonios (τί ποτ' ἐστὶ). Descartamos, finalmente, la conjetura elaborada por DINDORF y retomada por KOCK (1880), τί καλοῦσιν ὀπυίειν, -en función del paralelismo con los versos anteriores- pues carece de apoyo textual.

primera alude a la parte superior de los barcos,[40] mientras que la segunda, "cabezas débiles", se utilizaba como metonimia para indicar en *Ilíada* u *Odisea* a los muertos u hombres insensatos.[41]

Los términos invocados por el hijo disoluto, en cambio, remiten claramente a una jerga jurídica que se retrotrae incluso hasta el gran legislador Solón: ἰδυίοι apunta –desde su propia etimología-[42] a la figura de los testigos oculares de un delito;[43] el infinitivo ὀπυίειν aparece en cambio vinculado en su normativa con la institución del matrimonio.[44]

Todo esto, entonces, confluye en la contraposición entre la lengua poética de Homero y el lenguaje arcaizante del derecho.[45] Mientras que la epopeya proporciona en la cultura ateniense la base indiscutible de la παιδεία social y el ámbito judicial se expande públicamente como un dominio abierto a todos, sorprende en la discusión léxica la descontextualización del vocabulario. Sustentadas en la búsqueda de un efecto cómico, las palabras jurídicas utilizadas por el joven dan cuenta de una terminología técnica obsoleta, reservada exclusivamente para las leyes que se leían en los contextos judiciales. Fuera de ese ámbito, su uso se torna grotesco y des-ubicado.

---

[40] *Cf. Il.* 9.241.

[41] *Od.* 16.561, *inter alia.*

[42] FERREIRA LEÃO (2001: 364).

[43] *Cf.* Fr. 41b y 41c, siguiendo la numeración de la edición de RUSCHENBUSCH (1966). En el segundo pasaje, según Eustacio (1158.19 *ad Hom.* II 18.501), Elio Dionisio sostenía que tanto Dracón como Solón llamaban ἰδυίοι a los testigos (μάρτυρες).

[44] Fr. 52a y 52b (RUSCHENBUSCH [1966]). Es interesante la propuesta de BERGK (1840) cuando –al sostener que "*etsi legebatur istis tabulis [...] tamen et ab Homero est saepius usurpatum ut non potieit ignotum esse iuveni probe pudiceque educato*"- ofrece otra *lectio* para el pasaje, restituyendo en lugar de ὀπυίειν otro infinitivo: ἀποινᾶν. Si bien es cierto que Homero a menudo hace referencia a ὀπυίω (*Il.* 8.304, 16.131, *Od.* 4.797), y que ποινάω sólo está testimoniado en una ley citada por D. 23.28 (donde significa "demandar una multa al culpable de homicidio"), no consideramos imprescindible esta propuesta, porque de hecho el primer término –a pesar de su aparición épica- preserva un sentido legal importante. Sin embargo, baste destacar -en cualquiera de ambos casos- la existencia de un vocabulario que claramente remite a la legislación soloniana. Llamativo resulta, empero, que el verbo ὀπυίω también sea utilizado en el lenguaje no técnico: en efecto, se encuentra en *Ach.* 255 y HENDERSON (1975: 157) sugiere que su posterior sentido obsceno "may indicate that it had a vulgar tone in the common language". El Prof. Sommerstein, en conversaciones personales, me ha hecho notar que se trataría de un caso en que se vislumbra una declinación desde la respetabilidad legal del término a la más pura vulgaridad.

[45] Ya MEINEKE (1840: 1033) reconocía que el muchacho entrenado en la ciudad "*satis versatus fuit in iure*" y explica: "*multae autem voces erant in Solonis legibus iam Aristophanis tempore plane obsoletae et prope emortuae*" como muestra ya, por ejemplo, Lys. 10. Sobre este último discurso y la importancia de sostener una interpretación de la ley que no se restrinja literalmente a términos técnicos y formales sino a su intención en lenguaje vulgar, ver HILLGRUBER (1988: 11-17).

Por lo demás, esta conducta nos permite presenciar, por segunda vez, las estrategias defensivas del hijo agraviado: dando vueltas el discurso, en este caso desplaza las preguntas de su padre hacia otros interrogantes dirigidos a su hermano, incorporándolo también al centro del ἀγών.[46] Con ello, no sólo no responde ante el cuestionamiento: como un hábil profesional, desvía la atención haciendo del ataque su mejor defensa.

A través de sus palabras y sus acciones, se descubre que el joven fue educado en Atenas muy lejos de la tradicional educación griega y cerca del ejercicio contencioso. Otro de los fragmentos incluye, brevemente, nuevas referencias al derecho:

Fr. 22 (217 K, 226 K-A)

εἰ μὴ δικῶν τε γυργαθὸς ψηφισμάτων τε θωμός.[47]

El término ψήφισμα traduce para el auditorio una valencia jurídica indudable[48]; en cambio, respecto del vocablo δίκη, al cual ya hicimos referencia en el trabajo, aún se discute si en los primeros testimonios literarios presentaba ya un sentido moral o si en cambio se utilizaba exclusivamente para significar un arreglo de las controversias o un procedimiento de índole legal, [49] pero lo cierto es que ya en esta época –y sobre todo en plural- el término era utilizado ya para referirse al proceso legal en su conjunto.[50] Así, con la evolución del sistema procesal ateniense también los procedimientos o recursos privados, incoados a instancia de parte interesada, pasaron a recibir esta denominación técnica como concepto opuesto a la acción que podía ser iniciada por cualquier ciudadano (γραφή)[51] y en la cual quien

---

[46] "It seems that a formal Agon on the merits of the two types of education was finally instituted, but it is uncertain whether this lay between the two brothers or the 'improbus' and his father..." (WHITTAKER [1935: 186]).

[47] "*Si no [hubiese] una canasta de juicios privados, y un montón de decretos*".

[48] HANSEN (1978c); R. THOMAS (1996: 18). Hemos ya dicho que no puede reconocerse en principio ninguna diferencia semántica con el sustantivo νόμος desde el estrecho punto de vista técnico del derecho; sin embargo, debemos aclarar sobre este punto que en obras posteriores a la revolución del 411 pueden identificarse ya algunas diferencias importantes; como ya hemos señalado, la discusión sobre el pasaje de *Th.* 361-2, en este sentido, deviene significativo.

[49] A favor de la primera de las posturas encontramos a DICKIE (1978), quien se opone a la segunda de las opiniones -sostenida por GAGARIN (1973).

[50] J. W. JONES (1956: 26).

[51] Estos dos sentidos esenciales del término parecen coexistir en el mundo griego. Así, CHANTRAINE (1954: 47) distingue adjetivos derivados de δίκη en el sentido de "justicia" (como es

no conseguía un quinto de los votos debía pagar una multa. Por su parte, el fr. 4, al hablar de τοὐπίπεμπτον parece remitir a esta última característica de los litigios públicos.[52] También el tono irreverente del pasaje, finalmente, queda evidenciado en la generalización de los juicios, denotada por la existencia de dos sustantivos que apuntan con claridad a un colectivo indiscriminado.

Puede pensarse, quizás, que el Fr. 12 C (234 K-A), ἀνὴρ δὲ φεύγων οὐ μένει λύρας κτύπον, esté también cimentado sobre criterios semejantes: siguiendo alguna posible línea de lectura, no sería necesariamente descabellado sugerir que la narración en tercera persona de un hombre que huye (φεύγων), casi en términos proverbiales, puede jugar aquí, en el fondo, con un sentido jurídico de 'defenderse en juicio'.[53] En todo caso, y más allá de esta última posibilidad, una pregunta parece desprenderse de lo analizado: ¿quieren decir estos pasajes que en *Daitalês* se representaba ante los espectadores una escena judicial –en una acción pública o privada-, como sucedería años después con el juicio casero de Filocleón en *Avispas*?

Los testimonios son escasos, pero en forma aislada encontramos algunos puntos interesantes que nos orientan hacia una posible respuesta. Entre los fragmentos, por ejemplo, se descubre una mención a la voluntad de llevar adelante posiblemente una acusación por extranjería ante los jueces marítimos (ναυτοδίκαι)[54] y, además, una alusión a un heliasta que "*se arrastró a las puertitas*

---

el caso de δίκαιος) de otros que provienen de su valencia léxica en tanto "proceso judicial" (i.e. δικανικός).

[52] Εἰ †μεταλάβῃ τοὐπίπεμπτον, κλαέτω (Fr. 4 C, 201 K, 212 K-A)

[53] Es posible pensar, por la estructura de la frase, que se trata de un proverbio y que, por lo tanto, quien lo reproduce tiene la intención de que sea tomado en forma literal. En efecto, el propio Focio, a quien debemos este fragmento, así parece indicarlo y –como me ha hecho saber el Prof. Sommerstein- la expresión figura en al menos cinco colecciones de proverbios. No obstante, CASSIO (1977: 58, *ad loc.*) sugiere que "si potrebbe pensare all'applicazione scherzosa di questo proverbio a uno che φεύγειων, «è accusato» in un processo". Se trataría de un mecanismo semejante al que hace jugar el comediógrafo con el verbo διώκω en *Ach.* 698-702 y *V.* 1207-8.

[54] ἐθέλω βάψας πρὸς ναυτοδίκας χένον ἐξαίφνης (Fr. 32 C, 225 K, 237 K-A). Sobre una puesta a punto de las fuentes antiguas y las posiciones teóricas acerca de la naturaleza de estos magistrados –especialmente en lo que hace a sus discutidas funciones judiciales en el período clásico-, ver E. E. COHEN (1973: 162-198). GIL (1989: 75-6) interpreta este pasaje diciendo que el joven se muestra dispuesto a acudir a los nautódicas "para dejar en el acto convicto a su progenitor de no reunir los requisitos de la ciudadanía". La tarea de estos oficiales se vinculaba con los asuntos de extranjería; esto reforzaría la posición de FRITZSCHE (1831), quien sostenía que el coro de la obra estaba integrado por comensales que asistían al templo de Heracles de Cinosarges, al que solían honrar los bastardos que no habían nacido de ambos padres atenienses (Ath. 234d). Puede inferirse que la contraposición entre ciudadanos-extranjeros (frecuente en la producción aristofánica posterior) ya encuentra su simiente en la obra.

vaivén del juzgado",[55] frase que reproduce una vez más sobre la escena un vocabulario técnico muy específico.[56] A partir de la lectura conjunta de ambos pasajes, la mención de dos tipos de magistrados distintos,[57] en contextos que apuntan uno al futuro y el otro al pasado, nos permiten sólo concluir que las instancias forenses que se recrean textualmente son variadas y que seguramente, entonces, no remitieran a una única actuación en juicio.[58]

Somos conscientes de que el estado fragmentario de la comedia no nos autoriza a avanzar mucho más allá en nuestras apreciaciones finales. Sin embargo, lo estudiado hasta aquí parece sentar bases suficientes para concluir con alguna afirmación de carácter más o menos global. De acuerdo a lo que puede leerse en los pasajes citados, llama poderosamente la atención en principio la abundancia de vocabulario jurídico en boca de diversos personajes de la obra.[59] Precisamente, la identificación de dichos lugares textuales contribuye a generar ciertas reflexiones respecto del *modus operandi* de la factura cómica. En efecto, hemos querido sugerir aquí que la riqueza discursiva de los pasajes parece fundar a menudo parte de su comicidad en la recurrencia a un vocabulario especializado que, frente al auditorio, se menciona fuera de su contexto natural de enunciación. Se trata de registros especializados utilizados en situaciones distintas de las de su normal invocación, lo cual genera risa por la sorpresa que despierta su carácter "desubicado", como ya hemos indicado en el caso de las comedias conservadas que fueron objeto del cuerpo de nuestra tesis.

3. Del καταπύγων a Estrepsíades: los ecos en *Nubes*

La relación de *Comensales* con la versión preservada de *Nubes* puede permitir reforzar estas afirmaciones y entender, desde otra óptica, el juego burlesco de la comedia pionera de Aristófanes. La parábasis del texto conservado de *Nubes,* precisamente, apunta de modo directo e intratextual a la primera pieza,

---

[55] ὁ δ' ἡλιαστὴς εἶρπε πρὸς τὴν κιγκλίδα. (Fr. 14 C, 210 K, 216 K-A).

[56] Mediante la alusión a la κιγκλίς, asistimos a la reproducción de un léxico judicial muy claro (Harp. s.v.), *cf. Eq.* 641, *V.* 124; CASSIO (1977: 60).

[57] *Cf.* BARDELLI (1972: 234-245 y 274).

[58] En efecto, nada encontramos en los fragmentos que nos indique claramente la existencia de un juicio en escena, tal como por ejemplo hallamos en *Avispas*, no obstante lo cual, evidentemente, nada nos demuestra que no lo había.

[59] No obstante, podemos conjeturar que dicha terminología forense es en gran medida mencionada tanto *por* el hijo disoluto, como *para* él o *respecto de* él.

mencionando de hecho –en forma explícita- a sus dos personajes centrales. En efecto, el coro le da voz al autor para recordar de qué manera algunos hablaron muy bien, en su momento, del personaje prudente y del vicioso (ὁ σώφρων τε χὠ καταπύγων, v. 529). Esta referencia, que puede dejar entrever alguna forma de patronazgo[60] o de ayuda en la puesta en escena de su primera obra,[61] sirve para colocar a la pieza en términos de un hijo expuesto (ἐξέθηκα, v. 531) y para posicionarse el mismo compositor como una suerte de doncella inexperimentada (παρθένος γὰρ ἔτ' ἦ, v. 530).

Alabando al público en una clara *captatio benevolentiae* propia de la retórica que caracteriza toda la parábasis,[62] Aristófanes aprovecha el contrapunto brindado por la oposición σώφρων / .καταπύγων para criticar a los comediógrafos contemporáneos (537-544) y alabar su propia productividad: haciendo uso de una lógica antitética, dice haber evitado engañar a la audiencia al rechazar la presentación de lo mismo dos o tres veces (οὐδ' ὑμᾶς ζητῶ 'ξαπατᾶν δὶς καὶ τρὶς ταὐτὰ εἰσάγων, v. 546) y preferir, en cambio, recurrir siempre a sus habilidades para introducir nuevas formas de comedia, distintas entre sí y cada una de ellas muy adiestrada (vv. 547-8):

> ἀλλ' ἀεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρων σοφίζομαι,
> οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς.

La importancia que el autor atribuye a su originalidad, marcada insistentemente en los versos citados (καινὰς, οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας), procura efectuar una distancia entre sus propias estrategias de composición poética y las que caracterizan a sus dramaturgos rivales.[63] Según se aclara, las ἰδέαι se renuevan, utilizando dos términos que son fundamentales en el campo semántico

---

[60] HALLIWELL (1980: 42-3).

[61] SOMMERSTEIN (1991³: 187) aclara que "...it makes sense if we suppose that in 428, before submitting his first play to the archon in the hope of being 'given a chorus', Ar. showed the script to two or three men of social distinction and literary discernment, and that they were instrumental in persuading the archon to find a place in the festival programme for this very young dramatist".

[62] RIVERS (1985: 174-5).

[63] En esta cita, CAVALLERO (2004) sostiene que la palabra clave es ἀεί, entendiendo que lo que Aristófanes hace es señalar que él –como autor- siempre se ocupa de probar cosas nuevas; hemos analizado este punto en nuestro capítulo sobre *Caballeros*.

que Aristófanes construye en torno de lo bueno y deseable.[64] Esta alusión –consideramos- es lo suficientemente clara como para poner en algún riesgo las posiciones que sostienen que el argumento de *Nubes* constituye una "copia" de la trama ya presentada en *Comensales*.[65] En este sentido, dejamos asentada aquí nuestra opinión respecto de la necesidad de dejar de lado la hipótesis de SEGOLONI (1994), según la cual la referencia al διδάσκαλος del Fr. 2 (199 K, 206 K-A) apuntaría de modo directo al personaje de Sócrates.

Si lo que Aristófanes destaca es lo novedoso de sus propuestas,[66] parece difícil suponer la recurrencia a una imitación esquemática de la distribución de personajes o a un calco de la personalidad del protagonista dramático. Podría alegarse, sin embargo, que el autor se enorgullece de su originalidad en el mismo momento en que nos está presentando una segunda versión de *Nubes* y poco antes de poner en escena todos los clichés de la "baja" comedia que se ha encargado de criticar. No sin razón, ello bastaría para marcar hasta qué punto Aristófanes está en condiciones de proclamar, abiertamente a su público, algo que en el fondo no duda en violar o incumplir. Esta incoherencia entre el decir y el hacer, que sin duda puede apreciarse en la comediografía aristofánica, no alcanza para negar que el dramaturgo haya procurado generar una innovación en *Nubes* respecto de *Comensales*. Precisamente, un trabajo en torno de los paralelos entre las obras permite sostener que el patrón agencial no coincide en ambas comedias.[67]

En efecto, a diferencia de lo que ocurre con la caracterización de Fidípides, los fragmentos de *Comensales* presentan a dos hijos construidos desde una poética de los contrarios. Por lo demás, el viejo Estrepsíades de *Nubes* se comporta de un modo absolutamente distinto del rol de padre que reflejan los versos preservados de la primera obra. Así, en una suerte de inversión generacional, si el padre del

---

[64] Nos referimos a σοφίζομαι -vinculado con el adjetivo σοφός- y δεξιάς, que apunta a la destreza del propio autor. Sobre la importancia de estos dos términos en la obra, ver CAVALLERO (2005-2006: 83-8).

[65] Sobre un análisis de muchas de estàs influencias directas, ver SOUZA E SILVA (2008).

[66] En este mismo sentido, podemos recordar la idea contenida en los vv. 1052-5 de *Avispas*, en los que se testimonia que los autores que buscan incluir novedades en sus obras deben ser amados y cuidados, y sus pensamientos merecen ser salvados. Sobre lo novedoso en Aristófanes como categoría fundamental de análisis, ver FERNÁNDEZ (2006).

[67] Nos apartamos aquí de la mayor parte de los filólogos e historiadores, que ven una relación directa y una suerte de equivalencia entre ambas obras en términos de sus personajes. En la última década citemos, por ejemplo, a E. SEGAL (2001: 47), quien afirma que tanto *Comensales* como *Nubes* se fundan en la batalla de las generaciones y que, como consecuencia, tenemos en las dos piezas "the derision of a new man who can't learn new tricks". Esta proyección de lo que sabemos de *Nubes* a lo que desconocemos de *Comensales* es, en nuestra opinión, metodológicamente sospechosa.

σώφρων y del καταπύγων rechaza el vocabulario técnico de las cortes, Estrepsíades parece asemejarse mucho más en sus opiniones y criterios al papel del joven educado en la nueva sofística. Esto se advierte incluso en las propias palabras que el autor le atribuye: los ecos del Fr. 1 se perciben en boca de Estrepsíades cuando la καλοκαγαθία mencionada en el pasaje es recordada y reproducida por el protagonista en *Nu.* 101, como tratándose de una característica típica de los sofistas (καλοί τε κἀγαθοί).[68] Por otra parte, debe decirse que hay también superposiciones interesantes entre el muchacho de *Comensales* y el Argumento Peor (quien también es referido como καταπύγων e incluso se manifiesta orgulloso de serlo)[69] en el primer agón de *Nubes*, así como puntos de contacto con Fidípides en el segundo. En otras palabras, las mismas expresiones que en Δαιταλῆς parecen atribuirse al joven educado en la ciudad –referidas no solamente a conocimientos científicos[70] sino en esencia a estrategias de ejercicio retórico- terminan caracterizando en *Nubes*, por lo menos, a ambos personajes centrales (padre e hijo, progresivamente), configurando especialmente en Estrepsíades a un héroe cómico *sui generis*, inaudito para la comediografía antigua.[71]

En síntesis, podemos afirmar que si, como sabemos, la lectura de los pasajes conservados de *Babilonios* no resultan lo suficientemente útiles para analizar las referencias intratextuales de *Acarnienses* y *Caballeros*, lo cierto es que parece extremadamente difícil encarar *Comensales* sin pensar en las alusiones contenidas en el texto de *Nubes*. Sin embargo, en esa interpretación cruzada consideramos que no puede observarse un paralelismo estructural ni una simetría compositiva, sino –en todo caso- un mismo interés subyacente por mostrar –a la luz del juego

---

[68] De modo parecido, la forma καταπλαγήσει del fr. 1, según CASSIO (1977: 47), es mencionada en el escolio a *Nu.* 1174, donde se dice que Estrepsíades usa palabras como esa para "vincere con un comportamento sfacciato" a sus adversarios. Es llamativa también la reiteración de un vocabulario vinculado con la retórica: en el breve Fr. 33 (226 K), ὦ παρανοία καὶ ἀναιδεία, el vocativo incluye dos sustantivos que en otros pasajes aristofánicos se relacionan explícitamente con las enseñanzas sofísticas. De hecho, παρανοία es el nombre que utiliza Fidípides cuando amenaza iniciarle una γραφή a su padre en *Nu.* 845, en tanto ἀναιδεία constituye el término que Aristófanes aplica de modo directo a los oradores en *Eq.* 322: ἀναίδειαν, ἥπερ μόνη προστατεῖ ῥητόρων.

[69] *Nu.* 909, 1023; *cf.* LUDWIG (2002: 248-9).

[70] *Cf.* el fr. 26 C (πόλος τοῦτ' ἔστιν ᾗ 'ν Κολωνῷ [ἐν ᾧ] / σκοποῦσι τὰ μετέωρα ταυτὶ καὶ τὰ πλάγια ταυτί), donde queda claro que también -dentro de las enseñanzas sofísticas- se incluyen la geometría y la astronomía (BONANNO [1984-5: 91-92]).

[71] De hecho, como hemos dicho en el capítulo respectivo, es un protagonista sumamente extraño, dado que está condenado al fracaso y además lleva a cabo la escena más violenta de la comedia antigua conservada, el incendio final del Pensadero.

generacional- los peligros del avance de la sofística en el plano del ejercicio judicial.[72]

4. Recapitulación

La presencia de una terminología jurídica es permanente en los fragmentos trasmitidos de *Daitalês*, y si bien en muchos casos se trata de pasajes breves e inconexos, al menos es posible echar luz sobre ciertos aspectos, luego de examinar su contenido, y sugerir algún comentario.

En principio, nadie negaría que la abundancia de lexemas legales es llamativa en la comedia; en los distintos versos, aparece una permanente reflexión respecto del conocimiento del vocabulario específico de la actividad de las cortes. El efecto de burla, precisamente, pareciera estar dado en estos fragmentos por la descontextualización de un vocabulario formulario y arcaico, propio de las antiguas leyes, que aparece citado fuera de los tribunales y en el marco de una conversación familiar.[73] Si mediante un espectáculo ritualizado -como sucede con la puesta en escena de un proceso judicial- una comunidad se identifica a través de una simbología común en espacios determinados,[74] la lengua utilizada en esos contextos solemnes restringe el saber al seno de una élite entrenada que inmediatamente se diferencia allí del ciudadano común.[75] La aparición del ritualismo en otros ámbitos implica su quiebre, y el uso de esta operación es intencionada en el autor: todo traslado espacial y contextual sitúa fuera de lugar, desplaza y vulgariza la formalidad de la ceremonia consagrada y, con ello, se transforma en un eficiente mecanismo de comicidad frente a los terceros.

---

[72] En el caso de *Nubes*, hemos analizado la comedia y su relación con las discusiones contemporáneas en materia de interpretación judicial en el capítulo correspondiente.

[73] KOMORNICKA (1967: 66) señala que uno de los recursos paródicos propios de Aristófanes consiste, precisamente, en descontextualizar el vocabulario legal: "C´est à ce domaine de parodie qu´appartiennent les scènes et les vers où Aristophane ridiculise la langue des harangues tenues devant le tribunal, à l´assemblée du peuple et au Conseil, ainsi que nombre de formules empruntés aux actes publics, aux lois d´État, bref tout un verbiage juridique". No es más ni menos que uno de los lenguajes técnicos cuyo vocabulario incorpora con efectos cómicos –DOVER (1970: 8)-. La poca familiaridad que supone el sentido técnico de ciertas palabras constituye, según DENNISTON (1927: 113), un elemento preciado para las bromas del humorista.

[74] Como sostiene S. HARRISON (1992: 225), "...communities and political interest groups define themselves by exclusive rituals and distinctive symbolisms."

[75] "It is perhaps relevant to note, whenever we meet such formalised oral or written texts, that their 'archaicness' may also be related to the fact that they are composed in a special style, which uses highly symbolic devices, specially coined words, and words without meaning to fill in gaps" (TAMBIAH [1968: 182]).

El estudio lingüístico de las intervenciones de los personajes nos permitió poner en tela de juicio, desde el tejido dramático, la afirmación generalmente suscripta de que en la sociedad ática no encontramos una jerga forense ni la presencia de "expertos" de la actividad judicial de la πόλις. Pero además, y por otra parte, visitar y estudiar estos fragmentos –sobre todo en el juego relacional que se establece con *Nubes*- revela interesantes aspectos con relación a las funciones que cumple el derecho ático en el seno de un género como la comedia antigua. A partir de una riqueza expresiva y de una serie de resortes cómicos sustentados en una crítica de la sofística y de la profesionalización del manejo de causas judiciales, esta comedia *début* se convierte, así, en un verdadero muestrario –el primero- de las grandes inquietudes y obsesiones que acompañarán al autor en su carrera literaria.[76]

[76] "Sin incurrir en el error de procurar recuperar la intriga de *Daitales* a través de *Nubes*, una aproximación de las dos obras puede lanzar alguna luz sobre la primera producción de Aristófanes" (SOUZA E SILVA [2008: 247]).

ANEXO II

IMÁGENES DE UN DISCURSO JURÍDICO
La crátera de la pieza de la oca y las mujeres aristofánicas frente a una poética cómica del derecho

---

1. Introducción

La vinculación entre las fuentes literarias –especialmente el teatro- e iconográficas en el mundo griego es un tema de amplio debate, que suele resolverse en general a través de la afirmación de que las representaciones dramáticas encuentran en las imágenes de vasos y cerámicas un espacio alternativo de expresión y de memoria. Con la aparición de los estudios del drama antiguo en tanto espectáculo de *performance* –trabajos muchas veces amparados en la metodología que aporta la semiótica teatral-, el análisis de los testimonios pictóricos de las escenas trágicas y cómicas cobró un renovado interés entre los especialistas. Sin embargo, como menciona LISSARRAGUE, este vínculo no debe ser tenido por sencillo ni lineal:

> Entre vases et théâtre on a affaire à deux domaines contigus mais distincts et l'on ne peut pas projeter l'un sur l'autre. Le problème n'est pas celui du rapport texte/image, mais du rapport entre deux modes de visualisation, deux types de spectacles et de regard, deux formes d'espace: le vase, la scène; deux temporalités: ponctuelle au théâtre, répétée devant l'objet que l'on manipule...[1]

---

[1] LISSARRAGUE (1987: 99).

Si, precisamente, no se trata de modelos que se imponen mutuamente sino de estructuras comunicacionales diferentes y complementarias, lo cierto es que cuando a esas reflexiones cruzadas se añade la dimensión performativa –como puede ser el caso de la praxis de las denuncias jurídicas y de la materialización espacial de la justicia- el valor de las vasijas dibujadas adquiere, como constructo artístico y sistema figurativo, una múltiple riqueza de alusiones superpuestas que sugieren en el espectador interesantes perspectivas visuales y conexiones mentales que apuntan hacia la reproducción de distintos niveles de espacialidad.

El propósito de este Anexo consiste en examinar, desde esta triple vertiente y a la luz de los testimonios textuales ofrecidos por la comedia aristofánica, un vaso apuliano de terracota en figuras rojas (del tipo crátera en cálice) referido a la llamada "pieza de la oca" -atribuido al Pintor de Tarporley y fechado hacia el 400-390.[2] Nos ocuparemos, en particular, de mostrar hasta qué punto el testimonio pictórico puede constituir una evidencia útil para complementar nuestra comprensión de ciertos resortes del género cómico que nos transmite el discurso aristofánico en materia de la subjetividad legal de las mujeres sobre la escena.

2. La crátera de la oca

En el vaso tradicionalmente conocido como la "crátera de la oca" (*goose play, comédie de l'oïe*), considerado quizás el más interesante de todos los documentos iconográficos de la comedia,[3] se percibe la figura de tres actores –con sus respectivas máscaras- representando para algunos una escena de un *phlýax*, pieza de farsa desarrollada en el sur de Italia y basada esencialmente en la comediografía ática antigua de fines del s. V.[4] Conviene remarcar, en la imagen, la

---

[2] H. 12 1/16 in. [30.63 cm], Fletcher Fund, 1924 [24.97.104], *RVAp* 46, 3/7, *PhV*² no. 84. "Attributed to the Tarporley Painter: Calyx-krater with theatrical scene (24.97.104)", en *Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. Imagen disponible en <http://www.metmuseum.org/toah/hd/sivp/ho_24.97.104.htm> (Agosto 2008). *Cf.* ***Imagen A***. *Cf.* CANTERUCCIA (1951: 50, n° 48, pl. 8).

[3] Así, por lo menos, parece calificarlo TAPLIN (1993: 30).

[4] Se conocen alrededor de doscientas cincuenta vasijas de φλύακες, que han sido estudiadas fundamentalmente por TRENDALL (1967²). Si bien durante mucho tiempo se consideró que estas farsas no estaban vinculadas de modo directo con la comedia ática, ya WEBSTER (1948) consiguió demostrar con eficiencia que estos vasos italiotas suelen tener alguna pieza cómica ateniense cronológicamente contemporánea que les sirve de base. Ello explica, por ejemplo, la abundancia de términos y versos en griego escritos métricamente en boca de los personajes dibujados. Sobre estos vasos, ver también TODISCO (2002:89-94). *Contra*, ver la opinión de WILKINS (2000: 337): "The vast majority of the comic vases probably represent Sicilian or south Italian performances of some kind". Sobre los problemas y desafíos de la progresiva expansión de la comedia antigua por el Mediterráneo, *cf.* DEARDEN (1999).

presencia de una distribución "escénica" de los caracteres, enmarcada hacia la derecha por una especie de columna y una plataforma sobre la que se ubica uno de los tres actores, en una verdadera representación de la mecánica escénica de la *orkhêstra*.[5]

Dos de estos personajes se presentan desnudos en el escenario;[6] en efecto, a la izquierda de la imagen se vislumbra un joven sin barba, sosteniendo en sus manos un bastón con aire amenazante. En el centro, un hombre de edad –con barba blanca- realiza una pose compleja: en puntas de pie, estira sus brazos.

La dificultad en la comprensión de la escena, que fija un instante de gran dinamicidad actoral, aumenta si advertimos la presencia de texto escrito que parece salir de la boca de los individuos pintados. De hecho, casi como si se tratara de la técnica actual de los "globos" de historieta,[7] unas frases escritas en dialecto jónico-ático, junto a los rostros, abren el juego para el establecimiento de un nexo inescindible con el universo de la comedia *arkhaía*. En efecto, tratándose de un vaso del sur de Italia –de Metaponte, posiblemente-,[8] uno hubiera esperado encontrar texto griego en dialecto dorio, que era el hablado en la región de Tarento. Por lo demás, la lectura conjunta de los tres sintagmas incorporados en la puesta iconográfica da cuenta de un ritmo yámbico, que de acuerdo al orden de habla puede incluso sugerir una estructura métrica en tetrámetros yámbicos catalécticos; este reconocimiento ha orientado a la mayoría de los críticos hacia la identificación de un traspaso –por parte del pintor- de citas textuales del libreto cómico ateniense que fuera actuado ante el auditorio.

El anciano del centro de la imagen tiene, al costado, la sucesión de letras en *scriptio continua* ΚΑΤΕΔΗΣΑΝΩΤΩΧΕΙΡΕ, generalmente traducidas como "*Me ha atado las manos arriba*" (κατέδησ' ἄνω τὼ χεῖρε). El significado de la frase resulta compatible con la realidad de su gesto corporal; sin embargo, la ausencia de sujeto expreso no permite advertir quién lo ha capturado. El muchacho situado a su izquierda también tiene redactada al lado una expresión, ΝΟΡΑΡΕΤΤΕΒΛΟ, cuyo

---

5 Esta suerte de terraplén es habitual en estos vasos *phlyakes*, apareciendo representados –junto con otros detalles escenográficos- en más de cincuenta, como se encarga de señalar estadísticamente MAFFRE (2000: 306).

6 En realidad, presentan la desnudez propia de los actores cómicos sobre el escenario: MARSHALL (2001: 55) los describe como "stage-naked". Hay que tomar en consideración que la composición física de los personajes, de acuerdo con las reglas del género, implicaban un traje de color piel con relleno y un falo de cuero de enormes proporciones. Sobre este "disfraz" de la desnudez, especialmente en este vaso que analizamos, puede leerse PIQUEUX (2006: 135-6).

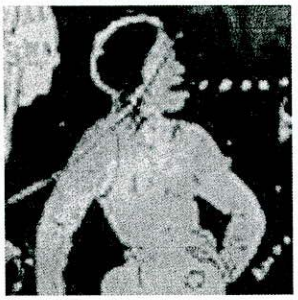
7 TAPLIN (1993: 30) habla de unos "cartoon 'bubbles'".

8 *Cf.* MARSHALL (2001: 54, n. 6).

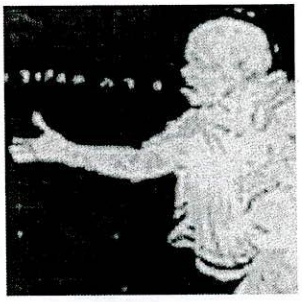
oscuro sentido ha resultado incomprensible y que ha llevado a los distintos autores que trabajaron con el vaso a considerar que debía tratarse de un extranjero, probablemente escita o tracio.[9]

***Imagen A**: la pieza de la oca (crátera de Nueva York)*

[9] Cabe recordar, en este punto, que los bárbaros eran personajes habituales en la comediografía antigua, que explotaba su desconocimiento de la lengua griega como recurso humorístico; *cf.* LONG (1986).



A pesar de ciertas interpretaciones aisladas que tienden a leer la interacción de ambos personajes en términos de un encantamiento mágico, expresado por la extraña fórmula pronunciada por el joven,[10] la crítica suele afirmar que el viejo protagonista está siendo castigado por un robo cometido.[11] La situación puede explicar bien la extranjería del joven, en virtud de que sabemos que en Atenas los agentes de policía o seguridad solían ser escitas o tracios, como muestra Aristófanes mismo en algunos pasajes de sus obras.[12] Siguiendo esta línea de interpretación, que nos parece coherente, puede pensarse que los bienes supuestamente hurtados son la oca muerta y la canasta que se encuentran sobre el *proskénion* de madera representado a la derecha, donde aparece arrodillado el último de los individuos, de cuerpo entero. Vestido, a diferencia de los otros dos, y con una máscara particular, este actor representa claramente a una mujer anciana, que estrecha su mano derecha hacia los hombres.



[10] BEAZLEY (1952: 193-5), seguido en su lectura por DUMONT (1984: 138).

[11] *Cf.* TRENDALL & WEBSTER (1971, n° IV, 13), quienes describen la escena del vaso en términos de "punishment of the theft". Frente a esta lectura, SCHMIDT (1998: 25-26) sugiere que –en realidad- se trata de la puesta en escena de una farsa que los dos hombres desnudos ponen en práctica para engañar a la vieja.

[12] En rigor de verdad, los escitas eran arqueros y, como me ha hecho observar el Prof. Sommerstein, solían usar pantalones. En su opinión, en este caso se trataría de un ῥαβδοῦχος como los que estaban encargados de servir de guardias en el teatro (con un papel semejante aparecen, por ejemplo, en Olimpia si seguimos el testimonio de Thuc. 5.50.4). Sobre su posible condición de esclavos se sabe poco y OLSON (1998, *ad loc.*) supone -al comentar el pasaje de *Pax* 734- que se trataba en realidad de "minor officials".

A los efectos del propósito explicado, nos proponemos aquí focalizar nuestras reflexiones, en particular, en este personaje femenino y en sus palabras: el sentido de la oración ΕΓΩΠΑΡΗΕΞΩ ha sido disputado, si bien se coincide en la división de los términos: ἐγὼ παρέξω (*"yo proporcionaré"* o bien *"yo [lo] entregaré"*). Algunos han intentado resolver la vaguedad semántica de la expresión reponiendo un sustantivo capaz de funcionar como objeto directo eludido del verbo; otros, en cambio, han optado por mantener un sentido absoluto del término, relevando en la frase ciertos tintes legales claros.[13]

En una suerte de parodia de las acusaciones judiciales, la escena representada nos posiciona, sin duda, frente a un episodio fundamental –a tal punto que ha merecido ser traspuesto al arte visual- de una obra perdida, que puede aludir verosímilmente a la gran importancia concedida, con frecuencia, a la praxis del derecho a lo largo de la comediografía ateniense de la época.[14]

Es frecuente la puesta en contacto de este vaso con otra crátera, hoy parte del inventario del Museo de Bellas Artes de Boston, que –por sus características- parece delinear otro momento de la misma pieza.[15]

En esta segunda imagen, el joven y el viejo parecen estar a punto de enfrentarse en una palestra, parados sobre una tarima preparada para ejercicios físicos. De hecho, detrás del muchacho se advierte un Hermes de donde cuelga su

---

[13] CSAPO & SLATER (1994: 66-67) sugieren varias posibilidades: "witnesses", "blows", "trouble", "the goose and basket", "myself", pero terminan reconociendo que "...it is easiest to take it as a legal formula: the verb "provide" (*parexo*) can be used alone to mean 'I will stand surety'". We prefer to take the old woman's words as a legal formula for handing over her slave (the implied object) for punishment or to give evidence under torture". En este sentido, podría pensarse en el paralelismo con la escena de la *básanos* que representa Aristófanes en *Ranas*, cuando Dioniso y Jantias –que alternaban el disfraz de Heracles- son castigados por Éaco en el Hades. También por el sentido "jurídico" de la expresión se expresa TAPLIN (1993: 31): "The most likely seems to be that she will hand over the man to the law". En idéntico sentido, MARSHALL (2001: 55) opina que "Without any object, the verb can be understood in a legal context, 'I shall stand surety' (...) While there are some problems with reading these fragments as continuous dialogue, some sense of what is transpiring seems to emerge: a stand interpretation holds that a legal dispute of some sort is under way."

[14] Esto puede condecirse con la interpretación de MARSHALL (2001: 66) con respecto a la máscara que, en la parte superior de la imagen, aparece junto al texto ΤΡΑΓΟΙΔΟΣ: según su postura, no se trataría de un actor trágico que observa la escena luego de haber actuado, como sostienen muchos, sino de una estrategia dirigida a la representación –por parte del Pintor de Tarporley- del carácter paratrágico del episodio aludido. Si esto es así, es interesante pensar que se trata de la parodia de un discurso propio de un género solemne, como la oratoria judicial.

[15] Cerámica apuliana de figuras rojas, atribuida al Pintor de McDaniel; desde 1969, se encuentra en el Boston Museum of Fine Arts, Otis Norcross Fund 69.951; fue datada hacia el 380 o 370. *Cf.* ***Imagen B***.

khitón y una aceitera.[16] La relación entre ambas piezas de cerámica no resulta clara,[17] y se ha interpretado que –por existir al menos tres décadas de distancia entre ambas pinturas- quizás no estuvieran aludiendo a la misma obra sino a un original y a una copia local del argumento, respectivamente.[18] Lo cierto es que, como bien se ha notado, en ambas escenas aparecen representados los mismos dos roles masculinos y, a su vez, se reitera la oca como elemento unificador; el hecho de que en la imagen de Boston el ave se represente como estando viva, mientras que en el de Nueva York aparece muerta, fue explotado como argumento para proponer un orden temporal de ambos momentos cómicos de la trama.[19]

La entrada en el plano escénico del personaje femenino, en el último de los dos *sketches* pintados, podría estar relacionada entonces con un reclamo por la muerte de la oca que está en su canasto. En definitiva, no es ilógico pensar que debió haber habido –en el eje argumental- algún elemento externo que justificara el ingreso tardío de la mujer al diálogo y el encuentro de los tres personajes en el episodio elegido.

Ahora bien, lo que nos interesa en este punto es el hecho de que –en el momento inmortalizado por el pintor de Tarporley- quien emite las palabras "judiciales" es una mujer, que -como sabemos- no estaba legitimada en Atenas para actuar en juicio sino a través de sus representantes legales. Para comprender esta aparente inconsistencia y percibir la importancia de la *performance* representada sobre la terracota, es imprescindible discutir la "verosimilitud" del episodio en el contexto de las reglas que subyacen a la comedia antigua. Si se busca dar cuenta de la naturaleza de la escena reflejada pictóricamente, procuraremos aquí mostrar –en términos comparativos- los pasajes textuales conservados de las piezas aristofánicas en los que las mujeres adquieren una subjetividad legal que les permite actuar en justicia (*Avispas*, vv. 1388-1412; *Ranas*, vv. 549-578). A la luz de dichos versos, en definitiva, pondremos en contexto la materialización iconográfica analizada y el discurso verbal, para ver hasta qué punto la atribución cómica de personería forense a los personajes femeninos constituye un recurso eficaz del

---

[16] Esta estatua de Hermes nos conduce, nuevamente, hacia la ubicación de la pieza en un contexto típicamente ateniense y lejos de la realidad itálica.

[17] *Cf.* DUMONT (1984), DEARDEN (1988) y TAPLIN (1993: 30-32).

[18] MAFFRE (2000: 308).

[19] TAPLIN (1993: 32) considera, por esto, que "The demise of the goose may have been a significant event in the plot".

género, capaz de producir risa y de generar –en el recuerdo de los espectadores- imágenes memorables dignas de ser vertidas en la ornamentación de una crátera.

***Imagen B**. La pieza de la oca (crátera de Boston)*

3. Leer el vaso a la luz del drama: los testimonios de las mujeres litigiosas en la comediografía aristofánica

Frente a las tres comedias antiguas –entre las once preservadas- que se caracterizan por centrarse en personajes femeninos (*Lisístrata, Asambleístas* y *Tesmoforiantes*), las restantes obras han sido tradicionalmente estudiadas desde otras perspectivas ajenas a la problemática del género. En todas ellas, encontramos

la presencia de ciertas figuras de mujeres -algunas mudas, otras parlantes-, tanto muchachas jóvenes cuanto ancianas.[20]

Como patrón general, es posible identificar en estas piezas "no femeninas"– siguiendo a FINNEGAN (1995: 11-12)- una caracterización interesante del género.[21] Aparte de las divinidades (Iris en *Aves*) y figuras alegóricas (Penía en *Plutos*), se alternan figuras de carácter emblemático (como *Diallagé* en *Ach.* 989 *et seq.* o *Spondaí* a partir del v. 1389) y personajes realistas (Dardanis y Mirtia en *Avispas* – cuya presencia ya hemos analizado- y las hoteleras en *Ranas*). En todos los casos, las mujeres esgrimen un rol de víctimas frente a la desmesura del protagonista varón, pero si bien algunos sostienen que como personajes resultan meramente incidentales, veremos que las referencias que las involucran (y los modos en que son representadas) revisten una importancia no sólo dramática, sino también jurídica.

A los efectos de contextualizar el ἐγὼ παρέξω del vaso de Nueva York, nos interesa reflejar aquí un grupo de escenas en las que intervienen mujeres en una clara vinculación con el derecho, para comprobar si efectivamente se puede establecer algún tipo de parámetro relacional entre los personajes femeninos y las referencias legales que permitan decodificar una representación particular en la comedia de la tradicional exclusión cívica de la mujer ateniense.

Un punto interesante tiene que ver con que la comedia antigua es, ciertamente, política, y las referencias legales que aparecen en sus tramas se vinculan con cuestiones de caráeter social y público. La presencia de las mujeres en esa construcción jurídica de la comedia debe, pues, adaptarse a un plano público en el que ellas no manifiestan (en el ámbito extra-escénico) un rol preponderante. Si la comediografía antigua opta por colocar en escena situaciones coyunturales en una época en que la ciudadanía constituye el eje social de la πόλις, pareciera que las mujeres no deberían ocupar en ella un papel distinto del que la propia comunidad les reserva fuera del teatro. Sin embargo -y aquí encontramos el aspecto de inversión tan propio del género- es llamativa en la comedia la frecuencia con que las mujeres se ven envueltas en cuestiones jurídicas que las afectan y en las que

---

[20] Sobre la teoría que justifica la presencia de personajes femeninos en las comedias aristofánicas representadas entre el 420 y el 410 en la existencia de un verdadero movimiento de emancipación femenina, ver las ideas de BRUNS (1905) *apud* SOBOLEVSKIJ (1957: 261-277). *Cf* MASTROMARCO (1997: 103).

[21] Sobre el rol esencial que cumplen las mujeres en Aristófanes, ver también HALEY (1890), LÉVY (1976) los libros de TAAFFE (1993) y FINNEGAN (1995), así como los trabajos de LORAUX (1993) y, más recientemente, SOUSA E SILVA (2007).

desempeñan un papel más que activo. En tres ocasiones, concretamente, encontramos denuncias semejantes a las que parece surgir de boca de la vieja representada en el cálice de la oca. Una de ellas ya la hemos analizado al examinar el episodio de Mirtia en *Avispas*. Nos ocuparemos, entonces, de examinar detenidamente los pasajes de las hoteleras denunciantes en *Ranas* (Punto 4) y el episodio de las ancianas que se disputan a Epígenes en *Asambleístas* (Punto 5), testimonios que nos permiten dar cuenta de la función cómica que cumplen las denuncias judiciales y las imposiciones legales a cargo de mujeres.[22]

4. El caso de las comerciantes en *Ranas*: entre la violencia y el derecho

En *Ranas*, representada hacia el 405, la acción nos muestra cómo durante el descenso de Dioniso y su esclavo Jantias al Hades, éstos se encuentran con dos hoteleras indignadas que protestan porque Heracles, de quien Dioniso estaba disfrazado, les debía dinero.[23] En la presentación de las mujeres, una llama a la otra para señalarle la presencia del culpable de los actos recriminados (vv. 550-1):

ὃς εἰς τὸ πανδοκεῖον εἰσελθών ποτε
ἑκκαίδεκ' ἄρτους κατέφαγ' ἡμῶν.[24]

El espacio físico de la *narratio*, descubierto por el τὸ πανδοκεῖον, da precisiones no sólo acerca del lugar de comisión de los actos (*locus delicti commissi*) sino fundamentalmente acerca de la posición de los personajes femeninos: ellas se encontraban en ese albergue cuando se desencadenaron las acciones descriptas.

Los hechos consumados y la actitud de Heracles son mencionados con detalle. Además de haber devorado los dieciséis panes, en una serie de intercambios dialógicos las mujeres añaden a través del polisíndeton otros productos consumidos por el acusado: veinte porciones de carne de un óbolo cada una (καὶ κρέα γε, v.

---

[22] Por supuesto, a diferencia de lo que sucede con Mirtia en el testimonio de *Avispas*, el contexto y la situación en que estas mujeres están ubicadas no corresponde con la Atenas real. En efecto, la trama de *Ranas* se sitúa, en el momento en que aparecen las posaderas, en pleno Hades. Por su parte, *Asambleístas* escenifica, cuando aparecen las ancianas, una Atenas muy particular en la que la revolución femenina ya ha tenido lugar.

[23] Ya hemos visto (*cf. Aves*) que en la comedia aristofánica es recurrente la alusión cómica al personaje de Heracles, que el autor caracteriza siempre como una figura satírica; *cf.* PAPPAS (1991).

[24] "*...el cual, habiendo entrado en el albergue una vez, comió dieciséis panes de los nuestros*".

553), mucho ajo (καὶ σκόποδα τὰ πολλά, v. 555), mucho salazón (τὸ πολὺ τάριχος, v. 558) y queso fresco (τὸν τυρόν γε τὸν χλωρόν, v. 559). La mención de todos estos comestibles responde a los parámetros impuestos por los recursos de la oratoria en el ejercicio de la persuasión. Así, llaman la atención el énfasis representado por el nexo καὶ, el uso marcado de la segunda posición atributiva (vv. 555 y 559), la referencia a la cantidad consumida (el adjetivo πολλύς que se reitera), la utilización repetida de un verbo reforzado por un prefijo de intensificación (κατ–εσθίω, vv. 551 y 560) y finalmente la presencia de los negativos como una clara preterición: del salazón y del queso ni siquiera se disponen a hablar, aunque lo mencionen: οὐκ εἴρηκα πω (v. 558).[25] Todo ello, además del rápido cambio de interlocutoras, aturde a Dioniso, quien sólo puede brevemente explicar que no entiende nada lo que dicen (vv. 555-6).

Pero no es sólo el dominio retórico lo que sorprende en el discurso de estas mujeres, sino la acusación que incorporan en sus intervenciones. Según ellas, Heracles ha ingerido todo, no pagó la comida y huyó de la posada, hurtando además –y por si fuera poco- la alfombra (vv. 561-7):

Πανδοκευτρία
κἄπειτ᾽ ἐπειδὴ τἀργύριον ἐπραττόμην,
ἔβλεψεν ἔς με δριμὺ κἀμυκᾶτό γε.
Ξανθίας
τούτου πάνυ τοὔργον· οὗτος ὁ τρόπος πανταχοῦ.
Πανδοκευτρία
καὶ τὸ ξίφος γ᾽ ἐσπᾶτο μαίνεσθαι δοκῶν.
Πλαθάνη
νὴ Δία τάλαινα.
Πανδοκευτρία
νὼ δὲ δεισάσα γέ που
ἐπὶ τὴν κατήλιφ᾽ εὐθὺς ἀνεπηδήσαμεν·
ὁ δ᾽ ᾤχετ᾽ ἐξάξας γε τὰς ψιάθους λαβών.[26]

---

[25] Sobre la *praeteritio*, *cf.* LAUSBERG (1984: 276, §882) y FONTANIER (1968: 143).

[26] "***Hot. I***: *-Y entonces, cuando reclamaba el dinero, me miró violentamente y empezó a mugir;* ***Jan***: *-Sin duda es una obra suya; ésta es su manera en todos lados;* ***Hot. I***: *-Y desenvainó la espada, pareciendo estar enloquecido;* ***Hot. II***: *- Por Zeus, desgraciada;* ***Hot. I***: *- Y nosotras dos, con miedo, nos subimos enseguida a la viga del techo; y él desapareció rápido llevándose la alfombra.*"

Las mujeres, que ahora podemos identificar como las dueñas de la posada, responden a un imaginario claramente femenino: al recordar con precisión los acontecimientos, reconocen cómo se escondieron en cuanto Heracles las miró con aire de furia. Pero ahora –dicen ellas- es el momento de actuar (ἀλλ' ἐχρῆν τι δρᾶν, vv. 568), con un adversativo (ἀλλὰ) que permite oponer este comportamiento a su conducta anterior. Deciden entonces llamar a sus *patrones* (vv. 569-70):

> Πανδοκευτρία
> ἴθι δὴ κάλεσον τὸν προστάτην Κλέωνά μοι.
> Πλαθάνη
> σὺ δ' ἔμοιγ' εἀνπερ ἐπιτύχῃς Ὑπέρβολον,
> ἵν' αὐτὸν ἐπιτρίψωμεν.[27]

En el mundo antiguo, hemos visto que la mujer no se desenvuelve sola en los planos de la justicia, sino que requiere siempre de un hombre que actúe por ella. En esta clara puesta en práctica de un litigio propio del ámbito del derecho mercantil,[28] se distingue también esta abstención femenina cuando las mujeres involucradas no son ciudadanas atenienses, como surge de este pasaje que analizamos. De la cita transcripta se desprende con claridad que las hoteleras no son atenienses, sino metecas –como también puede inferirse del nombre no ático de una de ellas, Πλαθάνη: en efecto, sólo los *metecos*, es decir, los extranjeros que tras abandonar su patria decidían asentarse definitivamente en otra ciudad,[29] poseían un patrón (denominado en griego προστάτης) capaz de representarlos ante el Estado y los jueces.[30] Así, es significativo que aquí aparezca una mención al προστάτης y no al κύριος, que –como vimos- era el término que el derecho ático tenía reservado para indicar a la figura masculina central del οἶκος.

---

[27] "***Hot. I**: -Andá por cierto a llamar a mi representante (*prostátes*) Cleón; **Hot. II**: - Y vos al mío, Hipérbolo, si lo encontrás, para arruinarlo.* "

[28] Tomamos la noción de "derecho mercantil" a lo largo de este trabajo en un sentido amplio, capaz de ser aplicado hoy o en cualquiera de las civilizaciones clásicas. Se trata de "the substantive law dealing with the sale and distribution of goods, the financing of credit transactions on the security of the goods sold, and negociable instruments" (GARNER [1999: 263]).

[29] Sobre este tema, consultar CLERC (1893).

[30] "En droit attique, le προστάτης était le patron, le représentant légal d'un individu qui n'avait pas le droit de cité. Tout métèque devait avoir un *prostate*, intermédiaire entre lui et l'État, son patron devant les magistrats et les tribunaux; sinon, il encourait une accusation, l'ἀπροστασίου δίκη ou γραφή." (MONCEAUX [1900: 709]); *cf.* también ISAGER & HANSEN (1975: 65).

La voluntad inicial de las mujeres comerciantes parece en realidad no estar refiriéndose a una resolución pacífica de la controversia desde un tribunal sino desde la propia venganza privada de agresión: la finalidad de convocar a los *patrones* es poder "arruinar" al culpable (ἵν' αὐτὸν ἐπιτρίψωμεν, v. 571). En sus palabras este deseo por consumar un arreglo violento de la disputa resulta considerable: mediante el uso paralelo de estructuras condicionales, una encuentra placer al pensar cómo le golpearía de un piedrazo los dientes con los que comió sus mercaderías (τὰ φορτία, cuyo alcance analizaremos más adelante) –vv. 572-573-; la otra imagina cortarle con una hoz la garganta con la que tragó las tripas (vv. 575-576).

Sin embargo (nuevamente aparece el adversativo ἀλλά iniciando el discurso de la primera hotelera), vemos que terminan llamando a sus *patrones* no para que consumaran estos deseos de ejercer una violencia *manu propria*, sino para representarlas en una demanda ante la justicia (vv. 577-8):

> ἀλλ' εἶμ' ἐπὶ τὸν Κλέων', ὃς αὐτοῦ τήμερον
> ἐκπηνιεῖται ταῦτα προσκαλούμενος.[31]

El verbo προσκαλοῦμαι, nuevamente, nos sitúa frente a la amenaza de una presentación judicial inminente. Aquí advertimos entonces cómo dos mujeres metecas, dedicadas al comercio, terminan rechazando lo que sin duda era un mecanismo de solución de pleitos habitual en su oficio -el enfrentamiento privado- para aceptar una solución pública del conflicto. Como ellas no podían llevar adelante el trámite judicial, convocan al προστάτης para que éste iniciara la demanda pertinente. Desde el derecho ático –y en el planteo irreal, propio de la comedia, de llevar a dioses y héroes ante la corte- Heracles podría ser acusado a través de varias acciones de procedimiento referidas a daños a las mercancías, falta de pago por los bienes consumidos y hurto, pero esto no ha de ser un asunto femenino.[32] Empero, esta referencia judicial es sin duda significativa como aproximación al fenómeno ateniense de las mujeres frente a las disputas comerciales. Así como en *Avispas* hemos reconocido un claro uso de estructuras y

---

[31] "*Pero voy por Cleón, que hoy mismo arrebatará estas cosas de él citándolo a juicio.*"

[32] Es preciso reconocer que, en el momento en que cometió el crimen, Heracles no era ni una divinidad ni (en un sentido del culto) un héroe, sino un simple mortal que realizaba los trabajos para Euristeo; sin embargo, al momento de la acusación lo cierto es que, en definitiva, se trata del hijo de un dios.

vocabulario jurídico en boca de una comerciante, aquí en el caso de las hoteleras de *Ranas* notamos la voluntad de iniciar acciones judiciales a través del προστάτης.[33] Es evidente que, en las comedias no femeninas, estas mujeres como tales no estaban siempre excluidas de la posibilidad de resolver casos o protestar en defensa de derechos afectados.

5. El caso de las ancianas en *Asambleístas*: entre el sexo y el derecho

Si bien se trata de una de las últimas obras en la producción aristofánica –y por lo tanto cronológicamente más próxima a la llamada comediografía media que a la tradicional *arkhaía*[34]– *Asambleístas* presenta sin lugar a dudas un contenido altamente político.[35] Esta particularidad ya se manifiesta como evidente a partir de sus primeras escenas, en las que descubrimos las peripecias de un grupo de mujeres, lideradas por la que será su 'generala' (στρατηγός, vv. 246-7, 491, 500) Praxágora, que han decidido tomar por asalto la Asamblea y ejercer el poder en Atenas.

Del universo doméstico al manejo de los asuntos estatales, este mundo invertido que se instala sobre el escenario con la creación de una "Gynaikópolis"[36] se termina estructurando rápidamente en torno de varias coordenadas de oposiciones, consolidándose una permanente inversión de categorías socialmente

---

[33] Recordemos en este sentido que el derecho ateniense concedía una importancia esencial a la variedad de acciones procesales que podían ser interpuestas, y no tanto a la tipificación precisa y taxativa de conductas delictivas; así, en Atenas un mismo hecho podía ser llevado a la justicia a partir de diferentes δίκαι o γραφαί. Desconocemos cómo se materializaba con exactitud una acusación por parte del προστάτης como la que aquí se sugiere. Aparentemente, de acuerdo a este testimonio, es posible que ambas víctimas iniciaran los trámites judiciales por separado, cada una con su respectivo patrón; sólo así se comprendería que cada una convocara al suyo. Sin embargo, al final de la escena sólo parece llamarse a Cleón: ¿puede estar indicando esto la posibilidad de presentación conjunta de ambas demandantes bajo una única representación?

[34] Se supone que la pieza fue puesta en escena hacia el año 392, durante el arcontado de Demóstrato, como indica DOVER (1972: 190). Sin embargo, dado que las negociaciones de paz tuvieron lugar en el 392/1, MACDOWELL (1995: 303) prefiere hablar de 391 como año de representación de la obra.

[35] Cabe aclarar, desde ya, que con esta afirmación no nos referimos a la presencia de sátira política e invectivas personales característica de las primeras comedias de Aristófanes –dado que el número de referencias a figuras prominentes o a eventos históricos en *Ecclesiazusae* es asombrosamente escaso- sino a la permanente preocupación por trasladar a escena actividades cívicas y cuestiones públicas, como ha señalado BOCCACCINI (2000) al examinar la entrada del coro a escena. SAÏD (1979: 49) sostiene que la obra logra consagrar la propia destrucción de los valores de la política. Creemos, por nuestra parte, que la propia voluntad autoral de jugar con la escenificación de una política anulada es, precisamente, una operación que instala, desde los parámetros que habilita el género, la discusión sobre la democracia.

[36] Tomamos la denominación de la ciudad, ausente en el texto original, de la propuesta de SOMMERSTEIN (2005a).

determinadas: en términos visuales, las mujeres pasan a disfrazarse de varones, poniendo incluso de relieve los pormenores propios de la mecánica ficticia del disfraz actoral;[37] en lo que hace al fondo de la propuesta, se sostiene un régimen político novedoso fundado en la instauración de un comunismo extremo: de acuerdo con el plan concebido por la protagonista, las propiedades y el dinero pasarán de las manos privadas a la sociedad en su conjunto, y la monogamia será reemplazada por una nueva regulación sexual.[38] En términos del ejercicio de la justicia, la ausencia de conflictos prevista en esta utopía revolucionaria lleva a la decisión de anular los procesos judiciales (ἀλλ' οὐδὲ δίκαι πρῶτον ἔσονται, v. 657) y a reutilizar los espacios de los tribunales como comedores públicos (τὰ δικαστήρια καὶ τὰς στοιὰς ἀνδρῶνας πάντα ποιήσω, v. 676).

Si partimos de estos mecanismos cómicos de inversión impuestos por la *performance* dramática y pública de los personajes femeninos en *Asambleístas,* vemos que la presentación de las mujeres –siempre vinculada con una instancia erótica-[39] nos descubre un espacio conflictivo delineado en función de un juego de contrapuntos subyacente. Frente a la dualidad hombre-mujer, cuyos límites parecen desvanecerse en el universo resemantizado de la comedia,[40] encontramos otros cruces significativos complementarios (juventud / vejez, por ejemplo) que contribuyen a evidenciar una verdadera política consagradora de la alteridad.

Es en el marco de estas operaciones de difuminación de las oposiciones que la obra se puebla de estrategias discursivas sostenidas en la ambigüedad y la vaguedad. Los abundantes juegos de palabras, que necesariamente reposan sobre los diferentes alcances de sentido de una misma expresión, contribuyen a reforzar -a lo largo de la trama- esta poética de alteración y trastoque.

---

37 La compleja mecánica de estos múltiples niveles artificiales de disfraz superpuestos (actor hombre que hace de mujer que, a su vez, hace de hombre) fue bien revelada por TAAFFE (1991 & 1994: 104-123). Además, puede verse FERNÁNDEZ (2003). ORFANOS (1994), por su parte, sostiene que estas mujeres no logran disfrazarse de hombres sino de muchachos jóvenes, y de este modo no logran superar su "alteridad". Creemos que en la obra la inversión fundamental se produce entre mujeres y hombres, y la variante etaria (hombre *joven* / mujer *anciana*) es, simplemente, un agravante cómico y grotesco en el juego permanente de oposiciones.

38 "In *Assembly-Women* (...) we watch the establishment of a revolutionary gynaecocracy, the acquisition of power by women. And that gender-inversion on the political level is the launch pad for two further and comically utopian revolutions: first, *economic* communism (...); secondly, *sexual* communism" (HALLIWELL [1998: 147-8]). En términos semejantes, *cf.* MACDOWELL (1995: 320).

39 *Cf.* ZIMMERMANN (2003).

40 HØIBYE (1995).

La antítesis etaria queda evidenciada en una de las escenas finales de la obra, en la que un joven, Epígenes, es interceptado por tres ancianas que se disputan sus favores sexuales.[41] Así, los vv. 938-1111 muestran en la práctica dialógica las consecuencias concretas del sistema implementado, que ya Praxágora había expuesto en los vv. 617-8.[42] Siguiendo esta lógica de inversión, no sorprende que los parámetros de la violencia sexual se vean plenamente trastocados: no sólo se propone la ausencia de castigos para el delito de violación -penado en Atenas-,[43] sino que vemos cómo el rol del hombre joven, prototipo del agresor, se vuelve para los espectadores una víctima de los arrebatos de mujeres violadoras y se ve privado de su capacidad para actuar en justicia.[44] Son, en cambio, las mujeres las que retoman en la obra una subjetividad legal de la que estaban privadas en la realidad ateniense. En escena se da lectura al decreto (ψήφισμα, v. 1013) en que se fundan esas obligaciones (vv. 1014-20):

καὶ δή σοι λέγω.
"ἔδοξε ταῖς γυναιξίν, ἢν ἀνὴρ νέος
νέας ἐπιθυμῇ, μὴ σποδεῖν αὐτὴν πρὶν ἂν
τὴν γραῦν προκρούσῃ πρῶτον· ἢν δὲ μὴ ᾽θέλῃ

---

[41] Este nombre, *Epi-genes*, puede indicar la edad joven, como sugiere TOTARO (1994). Sobre esta escena en general y sus principales características en términos del ritual de subversión que plantea la obra, ver HALLIWELL (2002b).

[42] En efecto, el plan de las mujeres se muestra extremadamente coherente a lo largo de la obra: el v. 1015 que inicia la descripción del decreto por parte de la anciana parafrasea con cuidado el v. 618 pronunciado por la protagonista. A la manera de los oradores que apelaban en sus alegatos a normas jurídicas vigentes, se trata de un pasaje perfecto del plan teórico a la cita de la ley en un caso concreto. Ello explica la importancia otorgada a la escena, que –sin ser central para el argumento- ocupa sin embargo casi un quinto del total de versos de la obra (*cf.* DE LUCA [2005: 99]).

[43] Sobre esta lógica de la violación, penalizada en el derecho ático, pueden consultarse, *inter multa alia*, las diversas perspectivas introducidas por los trabajos de COLE (1984), HARRIS (1990), COHEN (1991: 104-5) o CAREY (1995a), la muy cuestionada obra de OMITOWOJU (2002) y los recientes trabajos de síntesis de GALAZ (2004) y CANTARELLA (2005: 241-5). Es evidente que, frente a los ejemplos proporcionados por la tragedia (*cf.* SOMMERSTEIN [2006]), la obra cómica juega con las oposiciones tradicionales invirtiéndolas.

[44] Oponiéndose a la tradicional vinculación de la "violación" con la centralidad masculina en la vida pública ateniense y con la desconsideración del interés femenino (HARRIS [2004c], ideas luego reproducidas en HARRIS [2006: 297-332]), en *Asambleístas* no solamente se pierden las fronteras entre los sexos, sino que también se subvierten los límites entre las variedades etarias: las mujeres sexualmente activas no son más que ancianas que intentan abusar de un hombre joven. Acerca de la importancia cómica de los personajes de las mujeres de avanzada edad en la comedia antigua, ver el trabajo de HENDERSON (1987). No obstante, es preciso notar en este pasaje, que poco después identificamos un caso en el que un hombre, precisamente Blépiro, es acompañado por dos mujeres jóvenes y Praxágora le pide que las invite a cenar (*cf.* SOMMERSTEIN [2005a: 86]); si bien es una situación que parece antitética, lo cierto es que aquí también es la mujer quien toma las decisiones y 'avanza' en materia sexual.

πρότερον προκρούειν ἀλλ' ἐπιθυμῇ τῆς νέας,
ταῖς πρεσβυτέραις γυναιξὶν ἔστω τὸν νέον
ἕλκειν ἀνατεὶ λαβομένας τοῦ παττάλου".[45]

La presencia del rollo conteniendo el decreto y la capacidad de pronunciarlo frente a la audiencia, como se desprende del v. 1014, asimila la anciana a un orador habilidoso capaz de seleccionar y citar frente a los jueces y la audiencia el contenido de la norma que lo ampara.[46]

El pasaje está construido alrededor de una serie de locuciones y giros típicos de los decretos atenienses,[47] que contrastan con un léxico vulgar que desacraliza la seriedad de su presentación. Así, vemos en la enunciación oral del texto legal reminiscencias concretas a las particularidades del lenguaje oficializado de la legislación. En el derecho ático, las decisiones de los cuerpos colegiados solían estar encabezadas por el verbo δοκέω seguido por una referencia al órgano legislativo[48] (en este caso, es llamativo que se remita en dativo a ταῖς γυναιξίν) y las normas jurídicas se estructuran en términos sintácticos a partir de la inclusión de proposiciones hipotéticas, en las que se describen la conducta que se pretende regular y una consecuencia jurídica en la que se detallan los efectos establecidos expresamente para esos comportamientos.

En el ámbito de la antigua Atenas, en general, esta manifestación lingüística de las leyes se materializaba, al ser redactadas, en forma de una oración condicional en la que el antecedente jurídico era traducido en términos de una *proposición*

---

45 "*Y ciertamente te lo digo: las mujeres han resuelto que, en caso de que un varón joven deseara a una joven, que no la mueva antes de haberse primero tirado a una vieja. Y en caso de que no quisiera tirársela primero, pero que deseara a la joven, que sea posible para las mujeres ancianas arrastrarlo impunemente luego de tomarlo de la clavija*".

46 Es cierto, debemos aclarar, que en los juicios –de acuerdo con los testimonios que poseemos de Atenas- la lectura de las leyes (νόμοι), que eran consideradas un medio de prueba no técnico (πίστις ἄτεχνος), no era realizada por el propio litigante sino por oficiales del juzgado. Sin embargo, en la composición de los discursos las partes del caso (o los logógrafos, en su caso) debían prever con exactitud cuáles eran las leyes que iban a mencionar y el momento en el que se procedía a dar lectura a sus disposiciones. Si tenemos en cuenta que virtualmente todas las mujeres eran analfabetas en la Atenas clásica (como concluye HARVEY [1966]), y que entonces sus conocimientos retóricos derivaban con seguridad del hecho de haber oído con frecuencia a los hombres en los espacios públicos, el rol activo de la anciana litigiosa que está en condiciones de reproducir el texto de un νόμος deviene aún mas interesante.

47 "The passage illustrates the style and language (...) employed in ψηφίσματα and νόμοι" (USSHER [1973: 216, *ad loc.*]).

48 De esta manera, todos los decretos aprobados en el Consejo están encabezados por un *praescriptum* semejante, ἔδοξε τῇ Βουλῇ; cf. RHODES & LEWIS (1997: 19). De acuerdo con HENRY (1977: 1-4) la "formula of enactment" típica en la epigrafía ática clásica es, precisamente, ἔδοχσεν τ̄ει βολ̄ει καὶ τ̄οι δέμοι.

eventual, y el consecuente solía aparecer en modo *imperativo*. De este modo, advertimos que la construcción encabezada por ἐάν se consolida como la estructura típica del discurso jurídico. Resulta conveniente en nuestro ejemplo recuperar la presencia de estas estructuras sintácticas: de hecho, todo el pasaje en griego se estructura a partir de la presencia de hipótesis eventuales – con los nexos respectivos (ἢν),[49] un sujeto indefinido (ἀνὴρ νέος),[50] y los verbos en modo subjuntivo (ἐπιθυμῇ, ἐθέλῃ)- y oraciones principales con infinitivo (μὴ σποδεῖν) o imperativos de tercera persona (ἔστω).[51] Por lo demás, la presencia de un lenguaje propio del derecho se revela de manera clara en un término como ἀνατεί.[52]

Podemos afirmar, pues, que si bien estamos formalmente en presencia de una verdadera norma jurídica griega, la alternancia de esta sintaxis con un vocabulario familiar caracterizado por eufemismos sexuales (σποδεῖν –"mover" – προκούσῃ, προκρούειν –"*tirar*"–, τοῦ παττάλου –"*la clavija*"–) crea un efecto inmediato en el auditorio: la comicidad se funda en la aparición de expresiones inesperadas, vinculadas con un campo semántico socialmente tabú, en un contexto público sumamente ritualizado. Ya desde la redacción de la propia norma asistimos textualmente a una confluencia semántica que, como recurso efectivo de humor, integra lo erótico a lo jurídico.

En función de este nuevo decreto de la Asamblea impuesto por las mujeres, entonces, se sustenta un orden de prelación en las actividades sexuales de los jóvenes. En el marco del enfrentamiento discursivo con la primera anciana que lo

---

[49] VETTA (1989: 256, *ad loc.*) deja entender que el hecho de que esta forma reproduzca oralmente el incluyente escrito ἐάν da cuenta del entrenamiento de la anciana en la audición de discursos políticos.

[50] Si bien las leyes suelen presentar un pronombre indefinido como sujeto de la acción prevista como delictiva (τις), lo cierto es que ἀνήρ representa un término lo suficientemente amplio desde el punto de vista semántico para crear la generalidad requerida por una clausula jurídica: "ἀνὴρ bezeichnet in der ganzen historischen Zeit der erwachsenen männlichen Menschen, sowohl als Artbegriff in individueller und genereller Beziehung, als auch als Träger einzelner der Art eigentümlicher Merkmale, wesentlicher und zufälliger; von denem jedes, wenn es im Satzzusammenhange besonders betont ist, dem Worte eine besondere Bedeutung verleihen kann" (VOCK [1928: 1]). Por lo demás, el vocablo –apropiado para describir a un sujeto varón- es, por ello mismo, doblemente significativo si tenemos en consideración la dimensión de género que explota la obra.

[51] USSHER (1973[1]: 217, *ad loc.*) traduce el verbo como "*let it be permissible*" por tratarse, precisamente, de un contexto jurídico; se aproxima así a la forma imperativa ἐξέσθω; *cf. IG* i[2].10.7 y *IG* iv[2].68.75.

[52] En este sentido, la expresión ἕλκειν ἀνατεί, "*arrastrar impunemente*", es propia del lenguaje forense; *cf.* Thuc. 8.67.2, Pl. *Lg.* 871d-e, 917c, 935b. Cf. USSHER (1973: 217).

reclama para sí de acuerdo con la ley vigente, el muchacho intenta defenderse en términos legales.[53] Las intervenciones de los vv. 982-8 resultan interesantes:

> Νεανίας
> ἀλλ' οὐχὶ νυνὶ τὰς ὑπερεξηκοντέτεις
> εἰσάγομεν, ἀλλ' εἰσαῦθις ἀναβεβλήμεθα·
> τὰς ἐντὸς εἴκοσιν γὰρ ἐκδικάζομεν.
> Γραῦς Α
> ἐπὶ τῆς πρότερον ἀρχῆς γε ταῦτ' ἦν, ὦ γλύκων·
> νυνὶ δὲ πρῶτον εἰσάγειν ἡμᾶς δοκεῖ.
> Νεανίας
> τῷ βουλομένῳ γε, κατὰ τὸν ἐν πεττοῖς νόμον.
> Γραῦς Α
> ἀλλ' οὐδ' ἐδείπνες κατὰ τὸν ἐν πεττοῖς νόμον.[54]

En la presencia reiterada a fin de verso del sustantivo νόμος (vv. 987, 988), que apunta las reglas vigentes en el juego de dados, se vislumbra una apelación velada al universo del derecho que el resto del pasaje se dedica a explotar.

Los vv. 982-984 en boca de Epígenes incluyen un juego léxico ante los espectadores que se funda en la transformación cómica de un monto económico en una alusión etaria y, por lo tanto, de un patrón jurídico en una referencia sexual. En efecto, la mención de τὰς ὑπερεξηκοντέτεις, que responde al modo habitual en el que se calificaban los asuntos judiciales de un cierto monto y que deja entrever una prórroga en la posibilidad de iniciar las acciones si el caso no alcanzaba ese valor,[55] carece de sustantivo claro al que califica. La falta del objeto preciso, entonces, explora la ambigüedad de la primera persona εἰσάγομεν y dispara sus posibilidades de acusativo régimen. Como sugiere VETTA (1989: 252), la actividad descripta por el

---

53 "He explains his position in the language of the law-courts" (USSHER [1973: 213, *ad loc.*]).

54 "***Joven**: - Pero no introducimos las causas de más de sesenta años, sino que las hemos dejado para otra vez; pues juzgamos las que están entre los veinte. **Vieja I**: - Bajo el gobierno anterior, estas cosas eran así, mi dulce. Pero ahora se establece que primero nos introducís a nosotras. **Joven**: – Para el que quiera, según la ley en el juego de dados. **Vieja I**: - Pues no cenabas, según la ley en el juego de dados.*" Debe señalarse aquí que EN ΠΕΤΤΟΙΣ en los vv. 987 y 988 es una *emendatio* del s. XV, que la mayor parte de las ediciones incorpora como correcta. La *lectio* ofrecida por los manuscritos más antiguos, y explicada en los escolios, es EN ΠΑΙΤΟΙΣ. Según acaba de mostrar N. G. WILSON (2007), el escriba de B –y por lo tanto el probable creador de la propuesta textual- ha sido el maestro Andrónico Callisto (ca. 1400-después de 1476 d.C.).

55 *Cf.* [Arist.] *Ath. Pol.* 53.3; Pl. *Lg.* 953b; SOMMERSTEIN (1998 : 223).

verbo se torna igualmente válida para suponer dos sustantivos posibles que juegan con los alcances del verbo: uno más evidente -de acuerdo con el tenor técnico de la escena- estrictamente referido al derecho (δίκας), y otro vulgar, vinculado con la posibilidad de penetración sexual de las mujeres (γυναῖκας). Las 'causas' vinculadas con montos mayores a sesenta dracmas son, así, reinterpretadas como 'mujeres' mayores de sesenta años, y el verbo εἰσάγω ("*introducir*") recupera en el texto cómico su pluralidad de sentidos.

De manera semejante, la forma ἀναβεβλήμεθα encuentra una riqueza semántica en el cruce de discursos, dado que en derecho apunta a la postergación de un acto jurídico[56] y, en términos sexuales, constituye un reconocido eufemismo para referirse a la actividad amatoria.[57] La configuración forense de la expresión es reforzada, en la cita, por el verbo ἐκδικάζομεν, vinculado estrechamente desde su raíz con la noción del dictado de veredictos y la aplicación de la justicia.

La misma dualidad de significación se advierte a continuación en las palabras de la vieja. El alcance plenamente jurídico de su intervención es evidente a fines del v. 986 con el verbo δοκέω, que remite léxicamente al texto del decreto ya mencionado. Pero en este contexto, a todas luces signado por una perspectiva judicial, el verbo εἰσάγω queda definido muy bien por su sentido sexual: εἰσάγειν ἡμᾶς, donde el pronombre personal explícito carga las tintas sobre el rol de las mujeres y desambigua las posibilidades precedentes introduciendo como única variable válida la dimensión erótica.

Inmerso en un doble sentido constante, el contenido lúdico del intercambio dialógico se ve fuertemente condicionado por las estructuras del lenguaje forense. El derecho positivo, convencionalmente previsto, se vuelve así un argumento central de los alegatos. La mención del participio sustantivado τῷ βουλομένῳ[58] tiene sin duda un valor judicial, especialmente si recordamos que desde la reforma soloniana en Atenas ciertas acciones como las γραφαί podían ser iniciadas por cualquier persona interesada (ὁ βουλόμενος), y no sólo por la víctima o sus familiares.

---

[56] *Cf.* Pl. *Smp.* 174: δ[έδοκται] μὴ ἀναβάλλεσθαι δίκην.

[57] HENDERSON (1975: 121, 124), quien reconoce en los compuestos del verbo βάλλω una serie de expresiones habituales para indicar el acto sexual (προβάλλω, ἐπιβάλλω, por caso); VETTA (1989: 252 *ad loc.*).

[58] Se trata, evidentemente, de un término propio de la jerga técnica del derecho ateniense, que aparece otras veces en la pieza (vv. 615, 1019).

¿Qué sucede entonces –teniendo en cuenta estos criterios- con la doble aparición de εἰσάγω en el pasaje? Es evidente que el juego de palabras que presentan los versos examinados se explica por la propia constitución del vocablo, enfatizado en su repetición. En efecto, un análisis morfológico de la forma permite identificar en su interior un verbo que sugiere movimiento, ἄγω, acompañado por el prefijo εἰς capaz de indicar, con su valor prepositivo, no sólo *direccionalidad* sino también *ingreso*.[59] Léxicamente, entonces, una primera aproximación a sus ocurrencias en estos versos revela un valor jurídico interesante, determinado precisamente por el desplazamiento figurado que supone el traslado de una controversia y su presentación como caso judicial ante un panel de magistrados.[60] De hecho, para indicar la introducción de causas forenses contra un individuo era frecuente en Atenas la utilización de una expresión tal como εἰσάγω εἰς τὸ δικαστήριον,[61] donde el aspecto dinámico del verbo conseguía traducir la imagen elocuente del *ingreso* del demandado a la corte y su comparecencia forzosa ante los magistrados.[62] La presencia de un colegio de cinco εἰσαγωγεῖς, al menos en los testimonios del s. IV, permite denotar también el carácter técnico de un vocablo que devino institucionalmente apropiado para indicar la instancia de apertura de casos ante el tribunal competente.[63]

Simultáneamente, a esta lógica judicial y espacial de la idea de "introducir" subyace también un doble sentido evidente, que tiñe a la significación inherente de εἰσάγειν con matices sexuales: de hecho -y como puede inferirse del listado de términos obscenos en griego que recopila HENDERSON (1975)- εἰς, junto con otras

---

[59] Teniendo en cuenta la importancia del fenómeno de la preverbialización en el desarrollo histórico del vocabulario griego (DUHOUX [2000: 36]), parece certero que en nuestro caso concreto es el propio preverbio el que otorga la multiplicidad semántica al verbo de base.

[60] *Cf.* LIDDELL & SCOTT (1996: 493, s.v. εἰσάγω, 3.b).: "as law-term (...) *to bring* a cause *into court,* of *the prosecutor*". Los contextos jurídicos en los que aparecen son variados, como lo muestran los testimonios, cf. A. *Eu.* 580-2, D. 24.10, Antipho. 6.42, Pl. *Ap.* 25c, 29a, *inter alia*. De acuerdo con estos ejemplos, parece claro que el verbo puede estar acompañado de un sustantivo como δίκην o γραφήν, para indicar la introducción de una *causa*, o bien presentarse solo, en cuyo caso apunta más bien a la presentación de un *individuo* ante el tribunal correspondiente.

[61] Pl. *Grg.* 512c, Pl. *Lg.* 910e, por ejemplo.

[62] SENS (1991: 44).

[63] Estos magistrados estaban encargados, de acuerdo con [Arist.] *Ath. Pol.* 52.2, de introducir casos que debían ser escuchados en el plazo de un mes. Fundado en esto, USSHER (1973: 213, *ad loc.*) considera que la aparición del verbo en este contexto traduce la voluntad del joven de demorar el encuentro impuesto: "...the youth has no wish for an appointment which will limit his chance of shipping out of 'acting'".

preposiciones locativas con διά o ἀνά, resulta frecuentemente utilizado para señalar la actividad masculina de penetración.

Siguiendo con el texto, en el v. 1037 reaparece el referente judicial junto con una mención más material y concreta al papel que cumplen las mujeres en la obra:

> Νεᾶνις
> ποῖ τοῦτον ἕλκεις;
> Γραῦς Α
> τόνδ' ἐμαυτῆς εἰσάγω.[64]

En este nuevo contexto de uso, el verbo εἰσάγω describe la actividad de la anciana frente al muchacho. Desde el punto de vista que proponemos, resulta interesante destacar una vez más que la obra nos coloca frente a un verdadero alejamiento de la pasividad femenina: es la propia anciana la que alega ejercer la acción, en una primera persona, y el pronombre posesivo que la alude, ἐμαυτῆς, mantiène un alcance ambiguo. Sea en términos sexuales o jurídicos, la mujer parece ocupar un lugar activo de privilegio.[65]

El joven, precisamente, es desplazado hacia un lugar contrario a sus deseos, en el que se ve 'arrastrado' como indica el término ἕλκεις, cuyo matiz judicial (y obsceno) hemos ya reconocido en el v. 1020: ἕλκειν ἀνατεί. Al igual que εἰσάγω, pues, ἕλκω presenta un sentido vinculado con el desplazamiento y es

---

64 "***Jovencita**: -¿Hacia dónde lo arrastrás? **Vieja I**: – Lo meto en mi casa.*" Es preciso aclarar que este verso es muy incierto, especialmente porque el texto transmitido presenta problemas métricos. La enmienda de USSHER (1973, *ad loc.*), que nosotros hemos adoptado, ha sido retomada por VETTA (1989) y por HENDERSON (2002a); sin embargo, N. G. WILSON (2008: 196) la ubica, cuanto menos, en un tercer lugar, detrás de la propuesta elaborada por MEINEKE (que él publica) y aquella (τὸν ἐμὸν αὐτῆς εἰσάγω) de HALL & GELDART (1907), retomada por SOMMERSTEIN (1998).

65 HENDERSON (2002a, *ad loc.*) no encuentra en este pasaje ningún doble sentido. Por su parte, USSHER (1973, *ad loc.*) encuentra un doble juego diferente, no obsceno, notando que εἰσάγειν puede significar "*bring (a wife) into one's home*", citando para ello Hdt. 5.40.2. Retomando esta idea, ya SENS (1991) había advertido en su tesis doctoral –cuya copia gentilmente nos hizo llegar– que el verbo presenta una dualidad de sentidos que apuntan a lo jurídico y a lo matrimonial (volveremos sobre esto). Por lo pronto, basta decir que, como intentamos mostrar aquí, creemos que a estas lecturas debe añadirse una dimensión sexual que no ha sido explorada y que presupone leer estos versos a la luz de los vv. 983-986. De todos modos, a los efectos de nuestra comparación con la crátera de Nueva York, lo interesante de la expresión τόνδ' ἐμαυτῆς εἰσάγω radica en que, más allá de su plurivalencia semántica, es pronunciada por una mujer.

potencialmente eficaz tanto para describir un enfrentamiento litigioso –como señalan otros pasajes aristofánicos-[66] como para indicar el acto sexual.[67]

Y no es sólo la frecuencia de estos lexemas; el juego terminológico se refuerza y consolida con otro verbo que también cuenta con una repercusión semántica a la vez jurídica y sexual. En los vv. 999-1000, leemos:

> Γραῦς Α
> μὰ τὴν Αφροδίτην, ἥ μ' ἔλαχε κληρουμένη,
> μὴ 'γώ σ' ἀφήσω.
> Νεανίας
> παραφρονεῖς ὦ γρᾰδιον.[68]

El verbo ἀφιέναι que es el que nos interesa relevar aquí, también presenta un preverbio que lo encabeza, en este caso separativo (ἀπο–).[69] La significación del vocablo, pues, se contrapone exactamente a la idea de εἰσάγειν en todos sus niveles de interpretación. En principio, y como el propio contexto del pasaje parece mostrar, comparte con aquel un primer sentido jurídico claro, pero siempre en vinculación y tensión con el dominio de lo erótico.

La aparición del participio κληρουμένη acompañando al aoristo segundo de λαγχάνω, en el verso anterior –que algunos interpretan como una suerte de alusión al proceso de selección periódica de los jueces populares– acompaña una invocación a la diosa Afrodita. Si tomamos en cuenta la construcción de participio predicativo, pues, la propia anciana pareciera ubicarse en la posición de un δικαστής; no obstante, la apelación a la divinidad trae a escena, una vez más, el

---

[66] *Cf.* OLSON (2002: 173). El término se reitera en otros pasajes aristofánicos, como *Eq.* 710-11, *Nu.* 1004, 1218, *V.* 694. *Ec.* 1020, 1037, 1056. Hemos relevado sus implicancias técnicas en la Primera Parte de la tesis.

[67] Esta connotación metafórica sexual del término se advierte en *Lys.* 160, donde se vincula con el verbo λαμβάνω. El verbo también puede usarse para referirse a la idea de conducir una mujer al lecho (εἰς τὸ κοινώτιον) por la fuerza, como se vislumbra en Herod. 2.71. El doble sentido de ἕλκειν ya había sido explotado por el autor en el v. 259 de la obra. *Cf.* CAMPAGNER (2001: 134-136).

[68] "***Vieja I***: - *No, por Afrodita, la que me eligió por sorteo, yo no te voy a liberar.* ***Joven***: – *Delirás, viejita.*"

[69] Revelaremos la importancia de su función en las páginas que siguen.

campo semántico del amor y de las relaciones eróticas.[70] En el mismo verso vuelven a coexistir el derecho y el sexo.

En este marco, ἀφίημι expresa la carga semántica propia del universo forense de las instancias de juzgamientos: según sostienen LIDDELL & SCOTT (1996: 290), el verbo puede tener un sentido técnico de "absolver" (*'acquit of a charge or engagement'*). La idea de "liberación" de un compromiso en materia jurídica, por ejemplo, se advierte incluso en unos versos de *Nubes* (1425-6), donde la primera persona del plural, ἀφίεμεν, se enlaza con la aparición del sustantivo νόμος:

> ὅσας δὲ πληγὰς εἴχομεν πρὶν τὸν νόμον τεθῆναι
> ἀφίεμεν, καὶ δίδομεν αὐτοῖς προῖκα συγκεκόφθαι.[71]

Resulta evidente, en *Asambleístas*, el quiebre de la contraposición que se logra entablar entre el inicio de una causa judicial (recordemos el verbo εἰσ–άγω) y el retiro de los cargos que la motivan o la declaración de inocencia o falta de mérito que la da por concluida (ἀπο–ιέναι): la vieja, pues, impone una norma que se perfila como obligatoria y de la que el joven no se puede eximir, como surge de la expresión μὴ … ἀφήσω (v. 1000). La negación de este último verbo en futuro constituirá, en la lógica de la escena de las viejas maquilladas, un elemento recurrente que se reitera en el v. 1075 para volver explícita -en su enfrentamiento- la falta de voluntad por "liberarlo" de su "responsabilidad" jurídica:

> Γραῦς Γ
> ὡς οὐκ ἀφήσω σ' οὐδέποτ'.
> Γραῦς Β
> οὐδὲ μὴν ἐγώ.
> Νεανίας
> διασπάσεσθέ μ', ὦ κακῶς ἀπολούμεναι.
> Γραῦς Β

[70] De hecho, VETTA (1989 : 254, *ad loc.*) interpreta la invocación como "un'esclamazione usuale delle prostitute".

[71] "*Y cuantos golpes recibimos antes de que esta ley fuera fijada los sobreseemos, y concedemos que, como regalo para ellos, sean azotados*".

ἐμοὶ γὰρ ἀκολουθεῖν σε δεῖ κατὰ τὸν νόμον.
Γραῦς Γ
οὐκ ἦν ἑτέρᾳ γε γραῦς ἔτ' αἰσχίων φανῇ.[72]

En estos vv. 1075-1078, no se alcanza a distinguir ninguna posibilidad de sobreseimiento para el personaje de Epígenes, en virtud de la existencia del decreto implementado que le impone –en tanto varón- conductas precisas con relación a las mujeres de edad. La obligación, conforme al derecho (κατὰ τὸν νόμον), queda delineada en el discurso por la presencia del impersonal δεῖ. Por otra parte, la importancia del papel activo de los personajes femeninos queda determinada por la aparición de pronombres de primera persona explícitos, tanto a comienzos de línea (ἐμοι, v. 1077) como al final (ἐγώ, v. 1075).

Significativamente, la intervención de la tercer anciana en el v. 1078 vuelve a poner el acento sobre la estructura jurídica del contenido de la norma: para justificar su pretensión, y en una suerte de interacción agónica, protesta ante su contrincante señalando una nueva cláusula hipotética. Así, hallamos el incluyente ἦν y el subjuntivo φανῇ, además de la presencia de un sujeto indefinido γραῦς, cuyo atributo ἑτέρα permite volver sobre el mismo sustantivo en el texto primigenio del decreto mencionado (v. 1017). No es difícil concluir, pues, que la afirmación que cierra la cita presenta los mismos elementos que los del ψήφισμα convenido y puede leerse como una suerte de cláusula puntual de su articulado, capaz de resolver jurídicamente un supuesto como el planteado en el caso: qué hacer en caso de que dos ancianas reclamaran simultáneamente al mismo joven.

La reiteración, en diferentes modos, del verbo ἀφιέναι en los vv. 1083-1085 potencia toda esta perspectiva de lectura:

Γραῦς Β
οὐκ οἶσθα; βαδιεῖ δεῦρ'.
Νεανίας
. ἀφέτω νύν μ' αὐτηί.
Γραῦς Γ
δευρὶ μὲν οὖν ἴθ' ὡς ἔμ'.

---

[72] "***Vieja III:*** *– Yo no te voy a liberar nunca.* ***Vieja II:*** *– Ni yo tampoco.* ***Joven:*** *– Me van a descuartizar, ustedes que se van a morir mal.* ***Vieja II:*** *– Es preciso que me sigas a mí, de acuerdo con la ley.* ***Vieja III:*** *– No, en caso de que otra vieja más desagradable se presentara."*

Νεανίας

ἦν γ' ἡδί μ' ἀφῇ.

Γραῦς Β

ἀλλ' οὐκ ἀφήσω μὰ Δία σ'.

Γραῦς Γ

οὐδὲ μὴν ἐγώ.[73]

El "combate" tiene un correlato certero en la violencia verbal que se desprende de las palabras de las mujeres: se distingue una rápida interlocución y tanto la fragmentación de los versos como la acumulación de palabras monosilábicas le dan una velocidad al diálogo que deja al descubierto la inquietud de las litigantes. La abundancia de adverbios de tiempo que indican la premura y la inmediatez (δεῦρ', νύν, δευρί) consolida esta sensación.

El juego léxico se completa, pues, con una nueva variante cómica: la repetición textual del v. 1075 en el 1085 se enriquece con los roles trastocados de las interlocutoras.[74] Las palabras correspondientes a la segunda anciana son reiteradas en boca de la tercera, y con la breve respuesta οὐδὲ μὴν ἐγώ ocurre lo inverso (pues antes la segunda vieja la pronunciaba ante la tercera): ambos pasajes se estructuran lingüísticamente en forma de quiasmo, y fortalecen desde la alternancia la naturaleza subversiva típica del género.

La reposición de los pronombres personales contribuye, de nuevo, a identificar los actores discursivos y jurídicos en el pasaje (ἐμέ, ἐγώ) frente a la víctima de las discusiones (siempre como acusativo y en su forma proclítica, με, dependiendo del verbo en dos frases cortas de igual cantidad de sílabas, vv. 1083 y 1084). El énfasis mediante el recurso a la terminación en –ί (αὐτηί, δευρί, ἡδί) colabora en el clima de la escena en tanto contribuye a marcar deícticamente y a construir la posición de cercanía del joven respecto de sus perseguidoras.[75]

---

[73] "***Vieja II**: -¿No lo sabés? Vas a venir aquí. **Joven**: –Que ésta me suelte ahora. **Vieja III**: –Vení para acá, en verdad, a mi casa. **Joven**: -En caso de que ésta me libere. **Vieja II**: -Pero no te voy a liberar, por Zeus. **Vieja III**: -Ni yo tampoco."*

[74] Reconozco que la distribución de los versos entre las ancianas es problemática; en este sentido, considero que la tradicional versión de USSHER (1973), que establece la inversión de roles, responde mejor a la *variatio* de las intervenciones. Las ediciones más modernas de la obra, a cargo de VETTA (1989), SOMMERSTEIN (1998a) y HENDERSON (2002a), prefieren colocar en el v. 1085 a la Vieja III como portavoz de la primera parte, respetando el mismo orden acordado al v. 1075.

[75] La obra manifiesta en el juego de sufijos y en su exploración semántica un gran nivel de inventiva poética, como lo ha demostrado MAWET (1983). Acerca de la importancia enfática del

La posibilidad de leer estas alusiones de ἀφίημι en clave amorosa también resulta una propuesta interesante.[76] En efecto, son numerosos los términos que, en dialecto ático, se refieren al rechazo de un ofrecimiento sexual, y en su gran mayoría reconocen un prefijo ἀπό:[77] baste citar en el seno de la comediografía antigua, por ejemplo, los casos de ἀπόμνυμι, [78] ἀπέχομαι[79] o bien ἀποκαθεύδω.[80]

Las manifestaciones constantes de las viejas, en el sentido de que no aceptarán la negativa del varón a tener relaciones con ellas antes de intimar con una joven, no pueden dejar de ser examinadas tampoco a partir de una *lectio* erótica, de modo que el verbo ἀφίημι –*"liberar, soltar, desatar"*- se termina constituyendo en un antónimo privilegiado de la idea de penetración física contenida en εἰσάγω.

Para terminar de comprender el peso de estos cruces entre sexo y derecho, por un lado, y entre los campos de acción femenino y masculino, por el otro, consideramos necesario aquí introducir brevemente un tercer campo semántico que, en cierta manera, se alza como espacio intersticial entre el discurso institucionalizado del derecho y el lenguaje vulgar de las relaciones amatorias. Se trata de comprender la oposición εἰσάγειν / ἀφιέναι en términos de la antítesis entre matrimonio/divorcio.

Tal como hemos sugerido, si tenemos en cuenta la pluralidad de acepciones que presenta el verbo εἰσάγω, no debe sorprendernos que encontremos, en determinados testimonios clásicos, una mención al ingreso de la mujer (εἰσάγειν γυναῖκα) dentro del hogar del marido:[81] recordemos que la subordinación de la esposa respecto de la autoridad marital parece haber constituido una característica central del matrimonio en Grecia, y su incorporación a la familia del esposo se expresa habitualmente en términos de movimiento.

---

sufijo deíctico –ί, fundamentalmente en los pronombres demostrativos, consultar MARTÍN DE LUCAS (1996).

[76] Ver, por ejemplo, el testimonio que proporciona la última oración de Alciphr. 4.17, en donde se advierte con claridad cómo el verbo ἀφήσω puede ser utilizado claramente en un contexto erótico.

[77] HENDERSON (1975: 161).

[78] *Eq.* 424, *Nub.* 1232, *Av.* 705, *Lys.* 903.

[79] *Lys.* 153.

[80] Eup. fr. 431 K-A.

[81] *Cf.* Hdt. 5.40, 6.63. Hemos analizado la lógica jurídica del matrimonio y sus etapas de consumación cuando estudiamos la poética cómica de la justicia en *Aves*.

En cuanto a la figura jurídica del divorcio,[82] que constituía la disolución del vínculo conyugal, podemos afirmar que el hombre, por su única voluntad, estaba en condiciones de abandonar o expulsar a su esposa de su círculo familiar, en una dinámica contraria al ingreso que suponía el casamiento. A través de la ἀπόπεμψις (*"repudio"*), el marido directamente echaba a su esposa y la devolvía a su familia originaria. También el padre de la cónyuge tenía derecho a apartarla de su esposo (acto denominado en derecho como ἀφαίρεσις, *"sustracción, despojo"*) bajo ciertas condiciones, aunque tal vez eso sólo fuera permitido cuando no existían hijos del matrimonio.[83] En la práctica, esta ἀφαίρεσις podía ser llevada a cabo por otros parientes masculinos de la mujer, sobre todo si ella quedaba como heredera universal de los bienes de su padre: en estos casos, el pariente más próximo de los colaterales en línea masculina debía casarse con ella. Si existía un matrimonio anterior, pasaba a ser disuelto y la ἐπίκληρος era apartada mediante ἀφαίρεσις de su marido para que se celebraran las nuevas nupcias.[84] Sabemos que, en ese caso, si había más de un reclamante, el asunto se resolvía, ante un tribunal, teniendo en cuenta cuál de los interesados tenía una relación de parentesco más cercana; en el universo particular de *Asambleístas*, se tiene en cuenta cuál de las ancianas es más desagradable y la decisión se resuelve, no en una corte, sino por medio de la fuerza física. En circunstancias excepcionales, la disolución del *status* matrimonial podía corresponder –bajo ciertas condiciones excepcionales– a una decisión unilateral de la propia esposa; hay que aclarar que, si bien la mujer estaba legitimada a actuar en términos de ἀπόλειψις (*"deserción, abandono"*),[85] las dificultades aquí eran lógicamente mayores.[86]

---

[82] *Cf.* nuestro trabajo sobre el tema en BUIS (2003d).

[83] PAOLI (1976e). Este derecho, posiblemente, constituía una suerte de atribución residual de la tutela que ejercía el padre antes del matrimonio de su hija (R. JUST [1989: 33]). Con respecto al argumento de que un padre perdía el derecho a disolver el matrimonio de su hija ante el nacimiento de un hijo, es posible citar el pasaje de Men. *Epit.* 1107-8, en el que el esclavo Onésimo le dice a Esmicrines que la suerte lo ha salvado de cometer el terrible hecho que le había sido determinado. Podría entenderse que una frase tal sólo tendría sentido si se hubiera tornado imposible la disolución del vínculo matrimonial por parte de Esmicrines, gracias al hecho de que el recién nacido que se supone hijo de Carisio y Habrotonon es realmente el niño de Carisio con Pánfila. *Cf.* D. 41.4.

[84] PAOLI (1976d: 364 *et seq.*). En este punto también remitimos a nuestro análisis de *Aves*, especialmente en lo referido a nuestra interpretación acerca del matrimonio de Pisetero y Basíleia.

[85] BISCARDI (1982: 99) lo traduce por "abbandono del tetto coniugale da parte della moglie".

[86] Ver la discusión de los distintos testimonios en A. R. W. HARRISON (1968: 40 *et seq.*) y ROSIVACH (1984).

Como se advierte, en estos supuestos es habitual la utilización de lexemas signados por la presencia inicial del morfema ἀπό–. Desde este ángulo, nuestro verbo ἀφίημι puede jugar también con esta valencia semántica y generar también un efecto cómico mediante la escenificación de una referencia indirecta al *divorcio*, tal como aparece, efectivamente, en *Lys.* 157.[87] Si esto es así, consideraríamos posible leer la escena analizada desde la determinación de las viejas de alterar el sistema familiar, propugnando las "nupcias" con el muchacho y denegándole la posibilidad de "divorciarse" de ellas.[88] Una vez más, la γυναικοκρατία consagrada en la obra postula un poder político en manos de las mujeres y, consecuentemente, una manipulación de las instituciones jurídicas vinculadas con los comportamientos sexuales.[89]

No debe, pues, resultar llamativo –desde esta óptica– que en el discurso de las ancianas se ponga en jaque la autoridad masculina y que el joven apremiado sólo se torne un sujeto pasivo de las decisiones femeninas. Los campos público y privado de actuación tradicionalmente varoniles quedan desplazados en la obra hacia la esfera de poder ejercida por las propias mujeres: ellas tienen la última palabra en cuestiones de sexo y en asuntos políticamente connotados como la justicia o la convención matrimonial.[90]

---

[87] Por supuesto, el sentido del verbo ἀφιέναι en términos de "divorciarse" es discutido en este pasaje. Si bien, por ejemplo, LÓPEZ EIRE (1994: 138) traduce así el término, son varios los editores que han decidido con el tiempo modificar sus traducciones: así, mientras SOMMERSTEIN había sostenido en un principio que ése debía ser el sentido, lo cierto es que en 1990 (*ad loc.*) optó por seguir los escolios y puso en la traducción "*ignore*". En una evolución semejante, HENDERSON también cambió en inglés la referencia original al divorcio (1987, *ad loc.*) y la reemplazó por la expresión "*pay us no attention*" (1998, *ad loc.*). En todo caso, hay otros pasajes en otros autores en los que el verbo significa por cierto "divorciarse"; *cf.* Hdt. 5.39; E. *Andr.* 973.

[88] Postulamos aquí, por tanto, que el vocabulario utilizado frecuentemente en relación con el matrimonio y el divorcio es empleado en *Asambleístas* para caracterizar relaciones tan breves que ni siquiera pueden ser llamadas asuntos de una sola noche. Quizás convenga aquí tener en mente el pasaje de D. 18.129 acerca de los supuestos "matrimonios de día" (refiriéndose a la prostitución) de la madre de Esquines; precisamente el punto central del argumento demosténico consistía en mostrar, con la alusión expresa al día, que esos vínculos tampoco alcanzaban siquiera a durar una noche.

[89] Todo esto resulta, por supuesto, mucho más extraño a los ojos de los espectadores en el seno de una trama que expone un plan femenino en el que se disuelve hasta la propia idea del matrimonio. No obstante ello, lo que deviene trascendente es que la obra juega con esas anulaciones que se reinstalan sobre el escenario desde otro lugar. Sin haber matrimonios hay un juego concreto con el divorcio, del mismo modo en que sin haber espacio para el derecho ni tribunales se genera una normativa jurídica específica que regula las relaciones sexuales. La obra, pues, ofrece un mensaje claro, que ya hemos hallado en la comediografía aristofánica: aunque atrayente, la idea de una sociedad en situación de anomia es impensable.

[90] Por supuesto, corresponde efectuar una distinción entre las ancianas y la joven, puesto que esta última no sólo no tiene la última palabra, sino que además es desplazada por las otras. El privilegio, se advierte, no radica únicamente en el género, puesto que es preciso tener en cuenta

Un último pasaje, que en realidad es previo en la obra a los antes citados, permitirá avanzar sobre nuestras reflexiones finales. Se trata de los vv. 1021-1025, que establecen:

Νεανίας
οἴμοι Προκρούστης τήμερον γενήσομαι.
Γραῦς Α
τοῖς γὰρ νόμοις τοῖς ἡμετέροισι πειστέον.
Νεανίας
τί δ', ἢν ἀφαιρῆταί μ' ἀνὴρ τῶν δημοτῶν
ἢ τῶν φίλων ἐλθών τις;
Γραῦς Α
ἀλλ' οὐ κύριος
ὑπὲρ μέδιμνόν ἐστ' ἀνὴρ οὐδεὶς ἔτι.[91]

En este breve diálogo entre el joven y la primera anciana, se pone en juego el triple nivel semántico que se vislumbra a lo largo de toda la última parte de la comedia. La referencia a Προκούστης, que reproduce en términos sexuales un nombre parlante obsceno al jugar con el verbo προκρούω de los vv. 1017 y 1018,[92] apela también a la cuestión etaria: a lo largo del v. 1021, el joven se termina apartando de su juventud para volver en su breve frase sobre la noción del tiempo (τήμερον) y sobre el futuro (en este sentido, su propio nombre Epígenes resuena morfológicamente en el verbo γενήσομαι).

A la discusión en términos sexuales, el v. 1022 -que a través de una construcción impersonal de obligación instaura la necesidad de respetar las normas jurídicas- introduce nuevamente el aspecto de la legalidad. Frente a un joven victimizado que no puede más que quejarse y lamentarse (οἴμοι), la anciana aquí se coloca nuevamente en una posición de poder, como lo muestra la obligación prevista en la forma πειστέον y el refuerzo de una primera persona que identifica

---

otras variables significativas como la edad y la fealdad. La inversión que propone la pieza es plena en todos estos aspectos.

[91] "***Joven**: -¡Ay de mí! ¡Me voy a volver hoy Procusto! **Vieja I**: -Pues es preciso obedecer nuestras leyes. **Joven**: -¿Y qué pasaría en caso de que viniera y me liberara (apartara) un varón de mi demo o alguno de mis amigos? **Vieja I**: -Pero ningún varón tiene la capacidad de hacerlo si es por más de un medimno".*

[92] VETTA (1989: 256, *ad loc.*).

las normas (τοῖς ... νόμοις), precisamente promulgadas por mujeres, como esencialmente femeninas: τοῖς ἡμετέροισι.

En esta inversión jurídica y sexual, las ancianas ocupan los roles masculinos y Epígenes quedará asimilado a las mujeres en su pasividad y falta de legitimación judicial.[93] De hecho, la referencia al medimno para referirse a la capacidad de los hombres en el nuevo régimen traduce en escena la reproducción cómica (y trastocada) de una ley –identificada por los escolios-[94] que el orador Iseo citará en sus discursos (10.10), por medio de la cual se había fijado en Atenas que ningún menor ni ninguna mujer podía actuar en asuntos por un monto superior a la medida de un medimno de cebada (ὁ γὰρ νόμος διαρρήδην κωλύει παιδὶ μὴ ἐξεῖναι συμβάλλειν μηδὲ γυναικὶ πέρα μεδίμνου κριθῶν).[95] Este texto, que aseguraba la limitación de la capacidad de las mujeres o de los menores para realizar transacciones judiciales y actuar en justicia,[96] se ve subvertido por la comedia en cuanto, lejos de su contexto de aplicación original, coloca ahora como sujeto de la norma a todo ἀνήρ. Los hombres, en efecto, ceden su centralidad jurídica frente a las mujeres.

El juego cómico que nos proporciona el pasaje aristofánico es evidente, dado que la anciana consigue invertir totalmente el contenido de una norma jurídica conocida por el auditorio para adaptarla al nuevo estado de cosas. Desde esta perspectiva, creemos interesante sugerir de qué modo la variable de lectura de la oposición matrimonio/divorcio queda, a su vez, habilitada en estos versos. En efecto, la crisis del contraste entre hombres y mujeres y la polivalencia analizada del

---

93 Esto, precisamente, puede darse en el ámbito limitado del espectáculo dramático: en la cosmovisión política democrática, los atenienses consagraban la norma sexual legítima de la agresividad dominante del varón activo. Dentro de la esfera de la realidad extra-teatral, la transformación del hombre en una criatura afeminada o pasiva es preocupante en términos cívicos; como sugiere WOHL (2002) al recurrir a una interpretación psicológica de la dinámica del poder en la *pólis*, el tirano marca la crisis del sistema representativo, por cuanto se construye como único amante activo capaz de transformar al *dêmos* en potencial víctima de su violencia carnal.

94 *Cf.* DÜBNER (1883); REGTUIT (2007).

95 El texto normativo es ambiguo: de hecho, no queda claro si la ley citada por Iseo significa en realidad que "*ningún menor ni ninguna mujer pueden hacer un contrato por más del valor de un medimno de cebada*" o bien que "*ningún menor puede hacer un contrato; tampoco una mujer lo puede por más del valor de un medimno de cebada*". Si bien el orden sintáctico en griego pareciera favorecer la segunda de estas interpretaciones, considero que corresponde seguir (como hacemos aquí) la primera lectura: esto se debe a que la situación particular que Iseo describe en su caso involucra a un menor –y no a una mujer-, de modo que no habría razón alguna para que mencionara la regla del "medimno de cebada" si dicha limitación no fuese significativa en el contexto en que se inscribe su alegato.

96 KUENEN-JANSSENS (1941); JUST (1989: 29); SEALEY (1986: 37).

par εἰσάγω – ἀφίημι encuentra un nuevo resorte cómico a partir del verbo ἀφαιρῆταί del v. 1023, que apunta de modo directo y exacto a la figura legal de la ἀφαίρεσις.[97] Dentro de esta variedad de sentidos, es interesante notar que el término ἀφαιρεῖσθαι era utilizado también en el caso de una ἑταίρα libre secuestrada por un hombre que reclamaba que ella era su esclava.[98] Esto sugiere, por tanto, que cuando hablamos aquí de alusiones al matrimonio, no debemos dejar de pensar igualmente en la posibilidad de que las referencias de *Asambleístas* apunten, en particular, a la cohabitación con cortesanas.[99]

La inversión es plena: el joven mismo, presionado por el trío de viejas legalistas, debe recurrir en sus argumentos a una posible solución para escapar de unas "nupcias" no deseadas o de una unión despreciada: al igual que si se tratase de una mujer frente a un marido dispuesto a desposarla o a volverla su concubina, imagina la aparición de algún pariente masculino –en este sentido es interesante el uso del sustantivo κύριος en el v. 1024- capaz de "liberarlo", "sustraerlo" o "despojarlo" de esa suerte de vínculo forzado.

A modo de conclusión de estas reflexiones, parece claro que el juego de palabras que une el universo jurídico y el ámbito estrictamente amoroso traduce la disolución de los límites que distinguen, como entidades aisladas e inconexas, el mundo privado del sexo y el universo público del derecho.[100] Los vv. 877-1111 de *Asambleístas* muestran –en la práctica– las consecuencias tragicómicas del nuevo régimen impuesto por las mujeres en la Asamblea: el enfrentamiento de las horribles viejas para tener sexo con el joven desesperado conduce a una fundamentación de sus derechos basada en la legislación vigente, y conforma en sus

---

97 Tanto VETTA (1989: 256-7, *ad loc.*) como SOMMERSTEIN (1998a: 226, *ad loc.*) consideran que esta alusión apunta a la ἀφαίρεσις del esclavo (εἰς ἐλευθερίαν), siguiendo los testimonios de Pl. *Lg.* 914e, Lys. 23.9-12, [D.] 58.19.21, 59.40.45, Aesch. 1.62, Isocr. 12.97, 17.14, *inter alia*). A la luz de lo examinado, me parece igualmente productivo interpretar el verbo en el pasaje desde un punto de vista sexual, considerando que la oposición que la obra plantea y critica no es tanto la que enfrenta a amos y esclavos, sino a hombres y mujeres. Acerca de la polisemia del sustantivo, ver LEWIS (1977).

98 *Cf.* [D.] 59.40.

99 Esto estaría en línea con la postura de HALLIWELL (2002). Acerca de la costumbre de que el público de Aristófanes encontrara alusiones a *hetaîrai* en la comediografía antigua, lo que permitiría entender la lógica de esta interpretación, *cf.* HENDERSON (2002b).

100 De acuerdo con FOLEY (1982: 20), a lo largo de la obra, en la práctica de las mujeres se cruza lo privado y lo público, de modo que las regulaciones del *oîkos* se extienden a la *pólis*. En igual sentido se orientan los trabajos de AUGER (1997) y ANDÒ (2004). De modo semejante, SAXONHOUSE (1980: 76) explica que "Aristophanes in the *Ecclesiazusae* allows women to create their own utopia, but he portrays their utopia as the expansion of the private world of sensual pleasures into the public world of the city".

argumentos prácticos un verdadero ejemplo de oratoria forense en el que los personajes femeninos conectan la retórica política con la persuasión erótica.[101]

En este marco, hemos querido demostrar que la presencia recurrente en este pasaje de un sistema de verbos referidos semánticamente a un léxico judicial -polarizados en la oposición establecida entre εἰσάγειν y ἀφιέναι- se ve potenciada por la posibilidad de una lectura en clave erótica: las expresiones "llevar a juicio" frente a "sobreseer de un cargo" pueden construirse, por un lado, como alusiones a la dinámica del acto sexual; por el otro, también pueden implicar, en forma indirecta pero elocuente, una metáfora del matrimonio y el divorcio.[102] Creemos que esta plurivalencia de sentidos de uno y otro verbo –que incluye un abanico de dimensiones semánticas referidas a lo legal, lo amatorio y lo conyugal- supone en definitiva un recurso altamente efectivo para reforzar, desde una complejidad de niveles, los alcances extremos de la trasgresión aristofánica y la potencialidad humorística que la comedia concede al derecho vigente: las mujeres están ahora a cargo de los tres universos semánticos.

En el caso de *Ranas* (con las hoteleras) y de *Avispas* (con Mirtia), Aristófanes aprovecha la condición de metecas o los bajos recursos de las mujeres para incluirlas en escena y darles voz jurídica sobre el escenario; en el caso de las ancianas de *Asambleístas*, por su parte, la proyección de una dimensión sexual en el ámbito jurídico genera una situación risible en la que las mujeres terminan manifestando un poder de imposición de las normas legales frente a los personajes masculinos.

Al leer en el ἐγὼ παρέξω de la crátera un posible reflejo de la recurrente terminología legal que distinguimos en cada uno de los pasajes citados y al pensar que en la crátera examinada una mujer invoca ese léxico jurídico frente a dos figuras masculinas, resuenan los pasajes aristofánicos en los que, mediante un claro mecanismo de subversión, las γυναῖκες adquieren cómicamente un poder discursivo inusitado en materia judicial. Con ello, estamos en condiciones de concluir que la anciana de la pieza de la oca, pues, no corporiza un ejemplo aislado: al contrario, su primera persona –revestida de un papel jurídico activo-, encuentra

---

[101] *Cf.* ROTHWELL (1990).

[102] No es, desde ya, el único juego de palabras en la obra que vincula el dominio de lo erótico y el plano jurídico. Baste mencionar, aunque sea escuetamente por falta de espacio, el interesante *aprosdóketon* que se produce hacia el final de la escena de Epígenes y las ancianas: al mencionarse el decreto de Canono en el v. 1089, según el cual frente a un caso de pluralidad de imputados debían realizarse juicios separados, el infinitivo κρίνειν es significativamente remplazado por βινεῖν. Este cierre, pues, consolida nuestra lectura respecto de la explotación de los juegos léxicos a lo largo de la obra.

buen eco en otros personajes femeninos que nos transmite la tradición cómica preservada.

6. Recapitulación

En una sociedad agonística como la griega, no debe llamarnos la atención que los pintores de vasos transfirieran al arte pictórico una gran variedad de aspectos inherentes a la vida de la comunidad, tales como los enfrentamientos públicos y los agones teatrales.[103] Los vasos, entendidos como verdaderos vehículos que permiten explorar diferentes facetas de los personajes y roles sociales, son un instrumento privilegiado para reconstruir la lógica de la imaginería óptica de los espectadores del drama; a través de la implementación de varios "building-blocks", la cerámica traduce determinados puntos de vista del creador y de su público y muchas veces dejan entrever ciertos presupuestos ideológicos bastante claros que dan cuenta de ciertas particularidades de la sociedad en la que se diseñan y pintan.[104]

El vaso que hemos estudiado, evidentemente, está representando una comedia antigua concreta,[105] cuyo argumento –es posible imaginar- contó con el apoyo y el gusto de un auditorio en Tarento y Paestum[106] lo que llevó a concebir la idea de inmortalizar su escenificación y su discurso. Lo que para nosotros puede parecer oscuro o inconcluso debía, en cambio, resultar claro y evidente para el artista y para quienes encargaron la obra; el momento puntual del *sketch* reflejado en el sistema iconográfico compuesto por el pintor de Tarporley debía ser recordado como importante para quienes asistieron a la representación.

No podemos postular conclusiones con respecto a la libertad o constricción del pintor a la hora de utilizar el material dramático proporcionado por la comedia de la oca, cuyo texto –por otra parte- desconocemos totalmente.[107] Mucho menos podemos hipotetizar acerca del posible contenido de la pieza. Sólo nos queda considerar que, en este juego de espacios complejos de comunicación, no es posible

---

[103] SPARKES (1991: 1).

[104] *Cf.* STEINER (2007: 191-193).

[105] "... It is first and foremost Athenian comedies, like those of Aristophanes, which are reflected in the 'core' of the South Italian comic corpus" (TAPLIN [1993: 36]).

[106] PIQUEUX (2005: 64).

[107] Como bien señala en este punto TAPLIN (1987: 105, n. 23), es preciso reconocer "the subtle and varied range of relationships which there can be between pictorial representation and verbal or literary version".

desconocer que el plano figurativo que aporta la crátera debía recuperar para los sentidos -en la mentalidad de quienes contribuyeron a su elaboración- un episodio central dentro de la trama de la obra. Que el pintor haya decidido traspasar ese instante concreto de la pieza en imágenes y no otro de los muchos incorporados en la comedia –sea esto por decisión personal o a pedido de un cliente- está indicando que, en el recuerdo, las referencias jurídicas en boca de la mujer y la captura del supuesto ladrón seguramente constituían un punto de inflexión central dentro de la *mise en scène*. En estos términos, el discurso de la imagen se torna una verdadera construcción cultural -y no una mera "copia" de lo teatralizado-[108], capaz de complementar nuestros conocimientos acerca de la comediografía ática de fines del s. V y de sus principales obsesiones temáticas.

La comparación con otros pasajes similares que vehiculiza el *corpus* aristofánico permite mostrar que, sin duda, el público debía encontrar divertida la ocurrente y ridícula oportunidad de observar a mujeres actuando en derecho. La comedia y la crátera –como dos manifestaciones visuales de lo absurdo- terminan siendo capaces de "mostrar" artísticamente, desde sus distancias, lo que en la realidad extra-escénica no podía verse por imperativos socio-políticos e institucionales: en definitiva, lo cierto es que esa temible posibilidad de encontrar mujeres litigiosas -recurso humorístico y burlesco-, que estaba bien lejos de la realidad diaria de los tribunales, encontró una manera alternativa de llegar, a través de la imagen cómica y de la distorsión literaria, hasta el seno mismo del espacio cotidiano de los atenienses.

[108] SPARKES (1991: 121).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

A. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA E *INSTRUMENTA STUDIORUM*

1. Ediciones y ediciones comentadas del *corpus* de comedias estudiadas

BERGK, Th. (1888) (ed.) *Aristophanis comoedias*, edidit Th. Bergk, Vol. I continens Acharnenses, Equites, Nubes, Vespas, Pacem, editio altera correctior, Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri.

CANTARELLA, R. (1949-1964) (ed.) *Aristophane. Le Commedie* [Edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, V Vol.], Milano.

CASSIO, A. C. (1977) *Banchettanti (Δαιταλῆς), I frammenti* (Biblioteca degli Studi Classici e Orientali, 8), Pisa.

CAVALLERO, P., D. FRENKEL, C. FERNANDEZ, M. J. COSCOLLA & R. BUZON (2008) Nubes *de Aristófanes*. Edición bilingüe con introducción, notas y apéndice, Buenos Aires.

COULON, V. (1923) (ed.) *Aristophane*: *Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées*. Tome I. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.

COULON, V. (1924) (ed.) *Aristophane*: *Les Guêpes. La Paix*. Tome II. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.

COULON, V. (1924) (ed.) *Aristophane*: *Les Guêpes. La Paix*. Tome II. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.

COULON, V. (1977[8]) *Aristophane*: *Les Oiseaux. Lysistrata*. Tome III. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris, 1928.

COULON, V. (2002[2]) (ed.) *Aristophane. Les Guêpes*. Traduit par H. van Daele, Introduction et notes de Ch. Orfanos, Paris.

DINDORF, G. (1884) (ed.) *Aristophanis Comoediae et deperditarum fragmenta* [ex nova recensione Guilelmi Dindorf, accedunt Menandri et Philemonis fragmenta auctiora et emendatiora], Parisiis.

DOVER, K. J. (1968a) (ed.) *Aristophanes: Clouds*. Edited with Introduction and Commentary by K. J. Dover, Oxford.

DUNBAR, N. (1995) *Aristophanes´ Birds*. Oxford.

EDMONDS, J. M. (1957) (ed.) *The Fragments of Attic Comedy after Meinecke, Bergk, and Kock, augmented, newley edited with their Contexts, annotated and completely translated into English Verse*, Leiden.

GUIDORIZZI, G. (2002[2]) *Aristofane. Le Nuvole*. A cura di G. Guidorizzi. Introduzione e traduzione di D. Del Corño, Milano, 1996.

HALL, F. W. & W. M. GELDART (c. 1906-1907) (edd.) *Aristophanes. Comoediae,* Scriptorim classicorum bibliotheca oxoniensis, 2 Vol, Oxonii.

HALLIWELL, S. (1998) *Aristophanes' Birds, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth,* Translated with an Introduction and Notes by S. Halliwell, Oxford.
HENDERSON, J. J. (1992) (ed.) *Aristophanes. Acharnians*, Newburyport (MA).
HENDERSON, J. J. (1998a) (ed.) *Aristophanes. Clouds. Wasps, Peace*, Volume II, Edited and translated by J. Henderson, Cambridge (MA) & London.
HENDERSON, J. J. (2007) (ed.) *Aristophanes Fragments,* Edited and translated by J. Henderson, Cambridge (MA) & London.
KASSEL, R. & C. AUSTIN (1984) (edd.) *Poetae Comici Graeci: Aristophanes, testimonia et fragmenta*, Vol. III, 2, Berolini-Nova Eboraci.
KOCK, T. (1880) *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Lipsiae.
KOCK, T. (1882) (ed.) *Ausgewählte Komödein des Aristophanes,* Band II "Die Ritter", Berlin.
MACDOWELL, D. M. (1971) (ed.) *Aristophanes' Wasps,* Edited with Introduction and Commentary by D. M. MacDowell, Oxford.
MARZULLO, B. (2003) (ed.) *Aristofane. Le commedie,* Traduzione scenica, testo greco e appendice critica di B. Marzullo, Roma.
MASTROMARCO, G. & P. TOTARO (2006) (a cura di) *Commedie di Aristofane*, Volume second, Torino.
MAZON, P. (1904a) (ed.) *Aristophane. La paix.* Texte grec, publié avec une introduction, des notes critiques et explicatives, Paris.
MEINEKE, A. (1840) (ed.) *Fragmenta comicorum graecorum* (Vol. II "Fragmenta poetarum comoediae antiquae contines", Pars II), Berolini.
MEINEKE, A. (1860) (ed.) *Aristophanis comoediae*, Lipsiae.
NEIL, R. A. (1966) (ed.) *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim.
OLSON, S. D. (1998) (ed.) *Aristophanes Peace*, Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Oxford.
OLSON, S. D. (2002) (ed.) *Aristophanes' Acharnians*. Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Oxford.
OLSON, S. D. (2007) *Broken Laughter. Selected Fragments of Greek Comedy*, Edited with Introduction, Commentary and Translation by S.Douglas Olson, Oxford.
PLATNAUER, M. (1964) (ed.) *Aristophanes Peace*, Edited with Introduction and Commentary by M. Platnauer, Oxford.
RICHTER, I. (1860) (ed.) *Aristophanis Pax*, Berolini.
RIBBECK, W. (1867) (ed.) *Die Ritter des Aristophanes*, Griechisch und deutsch mit kritischer und erklärenden Anmerkungen von W. Ribbeck, Berlin: Verlag von I. Guttentag.
ROGERS, B. B. (1924) *Aristophanes. The Peace. The Birds. The Frogs*. With the English Translation of B. Bickley Rogers, Vol. 2, Cambridge (MA) & London.
ROGERS, B. B. (1960) (ed.) *Aristophanes. The Acarnians. The Clouds. The Knights. The Wasps*. With the English Translation of Benjamin Bickley Rogers, The Loeb Classical Library, Vol. 1, Cambridge (MA) & London.
SOMMERSTEIN, A.H. (1992[3]) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 1. Acharnians.* Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster, 1980.
SOMMERSTEIN, A.H. (1981) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 2. Knights*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
SOMMERSTEIN, A.H. (1991[3]) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 3. Clouds*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster, 1982.
SOMMERSTEIN, A.H. (1983) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 4. Wasps*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
SOMMERSTEIN, A.H. (1987) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 6. Birds*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
SOMMERSTEIN, A.H. (1990[2]) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol 5. Peace*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster, 1985.
STARKIE, W. J. M. (1911) (ed.) *Aristophanes. 'The Clouds'*. London.

STARKIE, W. J. M. (1968) (ed.) *The Acharnians of Aristophanes*. With Introduction, English Prose Translation, Critical Notes and Commentary by W. J. M. Starkie, Amsterdam.
USSHER, R. G. (1973) (ed.) *Aristophanes Ecclesiazusae*, Oxford.
VAN LEEUWEN, J. (1900) (ed.) *Aristophanis Equites*, cum prolegominis et commentaries iterum edidit J. Van Leeuwen, Lugduni-Batavorum.
VAN LEEUWEN, J. (1901) (ed.) *Aristophanis Acharnenses, cum prolegomenis et commentariis*, Lugduni Batavorum.
VAN LEEUWEN, J. (1906) (ed.) *Aristophanis Pax*, cum prolegomenis et commentariis, Lugduni Batavorum.
ZANETTO, G. (1987) (ed.) *Aristofane. Gli Uccelli*. Introduzione e traduzione de D. Del Corno, Milano.
WILSON, N. G. (2008) (ed.) *Aristophanis Fabulae I*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit H. G. Wilson, Oxford.

2. Ediciones y ediciones comentadas del *corpus* de comedias no trabajadas

AUSTIN, C. & D. OLSON (2004) (edd.) *Aristophanes Thesmophoriazusae*, Oxford.
CANTARELLA, R. (1949-1964) (ed.) *Aristophane. Le Commedie* [Edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, V Vol.], Milano.
CAVALLERO, P., M. J. COSCOLLA, D. FRENKEL & J. GALLEGO (2002) (ed.) *Aristófanes. Riqueza*. Introducción, versión y notas, Textos & Estudios, IFC de la FFyL, Buenos Aires.
COULON, V. (1925[1]) (ed.) *Aristophane: Les Thesmophories. Les Grenouilles*. Tome IV. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.
COULON, V. (1928[1]) *Aristophane: Les Oiseaux. Lysistrata*. Tome III. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris, 1977[8].
COULON, V. (1954) (ed.) *Aristophane: L'Assemblée des Femmes. Ploutos*. Tome V. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele.
DINDORF, G. (1884) (ed.) *Aristophanis Comoediae et deperditarum fragmenta* [ex nova recensione Guilelmi Dindorf, accedunt Menandri et Philemonis fragmenta auctiora et emendatiora], Parisiis.
DOVER, K. (2002) (ed.) *Aristophanes' Frogs*, Edited with an Introduction and Commentary by K. J. Dover, Oxford, 1993[1].
EDMONDS, J. M. (1957) (ed.) *The Fragments of Attic Comedy after Meinecke, Bergk, and Kock, augmented, newley edited with their Contexts, annotated and completely translated into English Verse*, Leiden.
HALL, F. W. & W. M. GELDART (c. 1906-1907) (edd.) *Aristophanes. Comoediae*, Scriptorim classicorum bibliotheca oxoniensis, 2 Vol, Oxonii.
HALLIWELL, S. (1998) (ed.) *Aristophanes' Birds, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth*, Translated with an Introduction and Notes by S. Halliwell, Oxford.
HENDERSON, J. (2002a) (ed.) *Aristophanes. Frogs, Assemblywomen. Wealth*, Volume IV, Edited and translated by J. Henderson, Cambridge (MA) & London.
HENDERSON, J. (2007) (ed.) *Aristophanes Fragments*, Edited and translated by J. Henderson, Cambridge (MA) & London.
KASSEL, R. & C. AUSTIN (1984) (edd.) *Poetae Comici Graeci: Aristophanes, testimonia et fragmenta*, Vol. III, 2, Berolini-Nova Eboraci.
KOCK, T. (1880) (ed.) *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Lipsiae.
LÓPEZ EIRE, A. (1994) (ed.) *Aristófanes. Lisístrata*, Introducción, traducción y notas de A. López Eire, Salamanca.
MARZULLO, B. (2003) (ed.) *Aristofane. Le commedie*, Traduzione scenica, testo greco e appendice critica di B. Marzullo, Roma.
MASTROMARCO, G. & P. TOTARO (2006) (a cura di) *Commedie di Aristofane*, Volume II, Torino.

RADERMACHER, L. (1967) (ed.) *Aristophanes', 'Frösche'*, Einleitung, Text und Kommentar, Graz-Wien-Köln.
ROGERS, B. B. (1924) (ed.) *Aristophanes. The Peace. The Birds. The Frogs.* With the English Translation of B. Bickley Rogers, Vol. 2, Cambridge (MA) & London.
SOMMERSTEIN, A. H. (1990) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 7. Lysistrata.* Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
SOMMERSTEIN, A. H. (1994) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 8. Thesmophoriazusae.* Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
SOMMERSTEIN, A. H. (1996a) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 9. Frogs.* Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
SOMMERSTEIN, A. H. (1998a) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 10. Ecclesiazusae.* Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
SOMMERSTEIN, A. H. (2001) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 11. Wealth.* Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
USSHER, R. G. (1973) (ed.) *Aristophanes Ecclesiazusae,* Oxford.
VAN DAELE, H. (1996) (ed.) *Aristophane. Lysistrata.* Introduction et notes de S. Milanezi, Paris
VETTA, M. (1989) (ed.) *Le donne all'assemblea*, traduzione de Del Corno, Milano.

3. Ediciones y ediciones comentadas de otros autores consultados

ALBINI, U. (1955) (ed.) *Lisia. I discorsi*, Firenze.
ALLEN, T. W. (1931) (ed.) *Homeri Ilias*, Oxford.
BURNET, J. (1967-8) (ed.) *Platonis Opera*, Vol. 1-5, Oxford.
BUTCHER, S. H. (1966) (ed.) *Demosthenis Orationes*, vol. 1-2, Oxford.
BÜTTNER-WOBST, T. (1893-1905) (ed.) *Polybii Historiae*, vol.. 1-4 , Leipzig.
BYWATER, I. (1962) (ed.) *Aristotelis Ethica Nicomachea*, Oxford.
CONOMIS, N. C. (1970) (ed.) *Lycurgi Oratio in Leocratem*, Leipzig.
CONOMIS, N. C. (1975) (ed.) *Dinarchi Orationes cum Fragmentis*, Leipzig.
CUNNINGHAM, I. C. (1971) (ed.) *Herodas. Mimiambi,* Oxford.
DAIN, A. & MAZON, P. (1958) (edd.) *Sophocle*, vol. 2, Paris.
DAIN, A. & MAZON, P. (1967b) (edd.) *Sophocle*, vol. 3, Paris.
DAIN, A. & MAZON, P. (1967a) (edd.) *Sophocle*, vol. 1, Paris.
DALMEYDA, G. (1966) (ed.) *Andocide. Discours,* Paris.
DIELS, H. & W. KRANZ (1951) (edd.) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, Berlin.
DIELS, H. & W. KRANZ (1966) (edd.) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 2, Dublin & Zurich.
DIGGLE, J. (1981) (ed.) *Euripidis Fabulae*, vol. 2, Oxford.
DIGGLE, J. (1984) (ed.) *Euripidis Fabulae*, vol. 1, Oxford.
DIGGLE, J. (1994) (ed.) *Euripidis Fabulae*, vol. 3, Oxford.
DINDORF, W. (1969) (ed.) *Harpocrationis Lexicon in Decem Oratores Atticos*, vol. 1, Groningen.
FREESE, J. H. (1967) *Aristotle. The « Art » of Rhetoric,* Cambridge (MA) & London, 1926[1].
GERNET, L. (1965) *Antiphon. Discours*, Paris.
HILLGRUBER, M., 1988, *Die zehnte Rede des Lysias.* Einleitung, Text und Kommentar mit einem Anhang über die Gesetzeinterpretationen bei den attischen Rednern, Berlin & New York.
HUMBERT, J. & L. GERNET (1959) (edd.) Demosthène. *Plaidoyers politiques,* Tome II, Paris.
JACOBY, F. (1999) (ed.) *Die Fragmente der griechischen Historiker,* Leiden.
JENSEN, C. (1963) (ed.) *Hyperidis Orationes Sex*, Stuttgart

JONES, H. S. & J. E. POWELL (1967-70) (edd.) *Thucydidis Historiae*, vol 1-2, Oxford.
KAIBEL, G. (1965-6) (ed.) *Athenaei Naucratitae Deipnosophistarum Libri XV*, vol. 1-3,
LEGRAND, Ph.-E. (1963-8) (ed.) *Hérodote. Histoires*, vol. 1-9, Paris.
LONG, H. S. (ed.) *Diogenis Laertii Vitae Philosophorum*, vol. 1-2, Oxford.
MACDOWELL, D. M. (1990) (ed.) *Demosthenes. Against Meidias (Oration 21)*. Edited with Introduction, Translation and Commentary by D. M. MacDowell, London.
MARCHANT, E. C. (1968-71) (ed.) *Xenophontis Opera Omnia*, vol. 1-4, Oxford.
MARTIN, V. (1962) (ed.) *Eschine. Discours*, vol. 1, Paris.
MATHIEU, G. & E. BRÉMOND (1962) (edd.) *Isocrate. Discours*, vol. 4, Paris.
MATHIEU, G. (1963-8) (ed.) *Isocrate. Discours*, vol. 1-3, Paris.
MORETTI, L. (1968) *Inscriptiones Graecae Urbis Romae* (IGUR), Vol. I, Roma.
MURRAY, A. T. (1939) (ed.) *Demosthenes Private Orations*, III (Orations L-LIX), Cambridge, MA & London.
MURRAY, G. (1960) (ed.) *Aeschyli Tragoediae*, Oxford.
OPPERMANN, H. (1968) (ed.) *Aristotelis ΑΘΗΝΑΙΩΝ ΠΟΛΙΤΕΙΑ*, Leipzig.
RADT, S. (1977) (ed.) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 4, Göttingen.
REINHARDT, T. & M. WINTERBOTTOM (2006) *Quintiliani Institutio Oratoria*, vol. 1-2, Oxford.
RENNIE, W. (1960) (ed) *Demosthenis Orationes*, vol. 3, Oxford.
ROSS, W. D. (1964) (ed.) *Aristotelis Ars Rhetorica*, Oxford.
RUSCHENBUSCH, E., 1966, (ed.) *ΣΟΛΩΝΟΣ ΝΟΜΟΙ*, Wiesbaden.
SANDBACH, F. H. (1972) (ed.) *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford.
SCHEPERS, M. A. (1969) (ed.) *Alciphronis Rhetoris Epistularum Libri IV*, Leipzig.
STEINMETZ, P. (1960) (ed.) *Theophrast. Charaktere*, vol. 1, München.
VOGEL, F. & C. T. FISCHER (1964) (ed.) *Diodori Bibliotheca Historica*, vol.1-5, Stuttgart.
VON DER MÜHL, P. (ed.) *Homeri Odyssea*, Basel.
WEST, M. L. (1966) (ed.) *Hesiod. Theogony*, Oxford.
WEST, M. L. (1992) *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati: Callinus. Mimnermus. Semonides. Solon. Tyrtaeus. Minora adespota*, Oxonii, 1972[1].
ZIEGLER, K. (1964) (ed.) *Plutarchi Vitae Parallelae*, vol. 1-2, Leipzig.

4. Léxicos, concordancias y escolios de las comedias aristofánicas

CHANTRY, M. (1994) (ed.) *Scholia vetera in Aristophanes Plutum* (Pars III: Fasc. 4.a), Groningen.
CHANTRY, M. (1996) (ed.) *Scholia recentiora in Aristophanis Plutum* (Pars III: Fasc. 4.b), Groningen.
CHANTRY, M. (1999) (ed.) *Scholia vetera in Aristophanis Ranas* (Pars III: Fasc. 1.a), Groningen.
CHANTRY, M. (2001) (ed.) *Scholia recentiora in Aristophanis Ranas* (Pars III: Fasc. 1.b), Groningen.
DÜBNER, F. (1883) (ed.) *Scholia Graeca in Aristophanem*, cum prolegomenis grammaticorum, Parisiis.
DUNBAR, H. (1883). *A Complete Concordance to the Comedies and Fragments of Aristophanes*, Oxford.
HANGARD, J. (1996) (ed.) *Scholia in Aristophanis Lysistratam* (Pars II: Fasc. 4), Groningen.
HOLDEN, H. A. (1902) (ed.) *Onomasticon Aristophaneum, sive Index nominum quæ apud Aristophanem leguntur*, editio altera, Cantabrigiæ.
HOLWERDA, D. (1977) (ed.) *Aristophanes. Scholia vetera in Nubes* (Pars I: Fasc. B.III.1), Groningen.

HOLWERDA, D. (1982) (ed,) *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem* (Pars II: Fasc. 2), Groningen.
HOLWERDA, D. (1991) (ed.) *Scholia vetera et recentiora in Aristophanes Aves* (Pars II: Fasc. 3), Groningen.
KOSTER, W. J. W. (1974) (ed.) *Aristophanes. Scholia recentiora in Nubes* (Pars I: Fasc. B.III.2), Groningen.
KOSTER, W. J. W. (1975) (ed.) *Prolegomena de comoedia* (Pars I: Fasc. A), Groningen.
KOSTER, W. J. W. (1978) (ed.) *Scholia in Aristophanis Vespas* (Pars II: Fasc. 1), Groningen.
MERVYN JONES, D. & N. G. WILSON (1969) (edd.) *Scholia in Aristophanis Equites* (Pars I, Fasc. B2), Groningen.
REGTUIT, R. F. (2007) (ed.) *Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusae et Ecclesiazusae* (Pars III: Fasc. 2/3), Groningen.
RUTHERFORD, W. G. (1896) *Scholia Aristophanica.* Arranged, Emended and Translated by W. G. Rutherford, London & New York.
SOMMERSTEIN, A.H. (2002a) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 12. Indexes.* Compiled by Alan H. Sommerstein, Warminster.
TODD, O. J. (1932) *Index Aristophaneus*, Cambridge (MA).
WILSON, N. G. (1975) (ed.) *Scholia in Aristophanis Acharnenses* (Pars I, Fasc. B1), Groningen.

5. Diccionarios

BAILLY, A. (2000), *Dictionnaire Grec Français*, rédigé avec le concours de E. Egger, Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, 1894[1].
BENVENISTE, É. (1983) *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*, Madrid.
BIEDERMANN, H. (1993) *Diccionario de Símbolos*, Buenos Aires.
CHANTRAINE, P. (1990[2]) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, 2 vols., Paris.
CHEVALIER, J. & A. GHEERBRANT (1993) *Diccionario de Símbolos*, Barcelona.
DAREMBERG C. & M. E. SAGLIO (1918), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris.
FRISK, H. (1954-73) *Griechisches ètymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 3 t.
GARNER, B. A. (1999) (ed.) *Black's Law Dictionary*, St. Paul, 1891[1].
GRIMAL P. (1986) *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona.
HOFMANN, J. B. (1949) *Etymologisches Wörterbuch des griechischen*, München.
HORNBLOWER, S. & A. SPAWFORTH (1999[3]) (edd.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford.
KIRCHNER, J. (1901-3) *Prosopographia Attica*, Berlin.
LIDDELL, H.G. & R. SCOTT (1996) *A Greek-English Lexicon.* Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie, with a revised supplement edited by P. G. W. Glare, Oxford, 1843[1].
MOSSE, C. (1998) *Dictionnaire de la civilisation grecque*, Bruxelles.
OSBORNE, M. J. & S. G. BYRNE, 1994, (ed.) "Attica", en FRASER, P.M. & E. MATTHEWS (edd.) *A Lexicon of Greek Personal Names* (Volume II), Oxford.
RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *et al.* (1980-) *Diccionario Griego-Español*, vols. I-VI, Madrid.
VICUÑA, J. & L. SANZ DE ALMARZA (1998) *Diccionario de los nombres propios griegos debidamente acentuados en español,* Madrid.

6. Estudios sobre lengua

BRANDENSTEIN, W. (1964) *Lingüística griega,* Madrid.

BUCK, C. D. (1968) *The Greek Dialects*, Chicago.
CHANTRAINE, P. (1967²) *Morphologie historique du grec*, Paris.
DENNISTON, J. D. (1954²), *The Greek Particles*, Oxford.
GOODWIN, W. (1890) *Syntax of the moods and tenses of the greek verb*, Philadelphia.
HUMBERT, J. (1982³) *Syntaxe Grecque*, Paris.
KÜHNER. R. (1966) *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, 4 vols., Hannover.
RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1999) *Historia de la lengua griega,* Madrid.
RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1992) *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid.
SCHWYZER, E. (1939-1953) *Griechische Grammatik*, 3 vols., München.
SMYTH, H. W. (1984) *Greek Grammar,* revised by Gordon M. Messing, Cambridge, MA, 1920¹.

B. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA O CRÍTICA

ADCOCK, F. & D. J. MOSLEY (1975).*Diplomacy in Ancient Greece,* London.
AFTALIÓN, E., F. GARCÍA OLANO & J. VILANOVA (1983) *Introducción al derecho*, Buenos Aires.
AGO, H. E. (1982) "The First International Communities in the Mediterranean World", *BYIL* 53; 213-232.
ALEMANY VILAMAJÓ, A. (1997) "Una ambaixada persa a Atenes: Aristoph. Ach. 61-125", en AA.VV. *Homenatge a Miquel Dolç, Actes del XII Simposi de la Secció Catalana i I de la Secció Balear de la SEEC*, Palma, 1 al 43 de febrer de 1996, Palma de Mallorca; 155-9.
ALGEO, A. M. (1996) *The Courtroom as Forum: Homicide Trials by Dreiser, Wright, Capote and Mailer*, New York.
ALLEN, D. S. (1997) "Imprisonment in Classical Athens", *CQ*, 47 (i); 121-135.
ALLEN, D. S. (2000) *The world of Prometheus. The politics of punishing in democratic Athens.* Princeton.
ALLEN, D. S. (2005) "Greek Tragedy and Law," en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 374-393.
ALLIOT, M. (1953) *Le conflit de lois dans la Grèce Ancienne. Étude de droit privé*, Thèse Doctoral, Paris: Faculté de Droit de l'Université de Paris (inédita).
ALONSO TRONCOSO, V. (2001) "Para un corpus de los tratados de alianza de la Grecia clásica," *Dike* 4: 219-232.
ALONSO TRONCOSO, V. (2007) "War, Peace, and International Law in Ancient Greece", en RAAFLAUB, K. (ed.) *War and Peace in the Ancient World*, Oxford; 206 – 225.
ALONSO Y ROYANO, F. (1996) "El derecho griego", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua 9; 115-142.
ALVARADO VELLOSO, A. (1995) *Introducción al estudio del derecho procesal*, 1º parte, Santa Fe.
ALVAREZ VIGARAY, R. (1987) *El derecho civil en las obras de Cervantes,* Granada.
AMBROSINO, D. (1986-7) "Aristoph. *Nub.* 46 s. (il matrimonio de Strepsiade e la democrazia ateniese)", *MC* 21-22; 95-127.
AMMENDOLA, S. (2001-2) "Limitazioni del diritto di libertà di parola nell'Atene del V secolo ed in particolare nel teatro attico", *AION* 23-24; 41-113.
ANDERSON, C. A. & T. K. DIX (2007) "Prometheus and the Basileia in Aristophanes' *Birds*", *CJ* 102; 321-7.
ANDERSON, C. A. (1995) *Athena's Epithets. Their Structural Significance in Plays of Aristophanes*, Stuttgart & Leipzig.
ANDERSON, R. D. (2000) *Glossary of Greek Rhetorical Terms Connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian,* Leuven.

ANDÒ, V. (2004) "Saperi femminili in un mondo alla rovescia: le donne in *Lisistrata* e *Ecclesiazuse*", *Dioniso* 3; 90-107.
ANDRIOLO, N. (1995-6) "Eisangelia", *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 154 (Classe di Scienze Morali); 173-195.
ANDRISANO A.M. & E. PAVINI (2007), "Il pubblico del teatro greco: donne in "maschera" alla "prima"", en ANDRISANO, A. M. (a cura di) *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica alla esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma; 125-141.
ANSCOMBRE, J. C. & O. DUCROT (1980) "Argumentativité et informativité", in MEYER, M. (comp.) *De la métaphysique à la rhétorique*, Bruxelles; 79-94.
ARCHI, G. G. (1959) "Il concetto della proprietà nei diritti del mondo antico", *RIDA* 6, 229- 249.
ARISTODEMOU, M. (2000) *Law and Literature. Journeys from Her to Eternity*, Oxford.
ARNAOUTOGLOU, I. (1993) "Pollution in the Athenian homicide law," *RIDA* 40: 109-37.
ARNAOUTOGLOU, I. (1998) *Ancient Greek Laws: a Sourcebook*, London & New York.
ARNOTT, P. D. (1967) *An Introduction to the Greek Theatre*, Bloomington.
ARNOTT, P. D. (1989) *Poet, Public and Performance in the Greek Theatre*, London & New York.
ARNOTT, P. D. (1991) *Public and Performance in the Greek Theatre*, London & New York.
ARNOTT, W. G. (1972) "From Aristophanes to Menander", *G&R* 19; 65-80.
ARNOULD, D. (1990) *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris.
ARROWSMITH, W. (1973) "Aristophanes' *Birds*: The Fantasy Politics of Eros", *Arion*, n.s., 1; 119-167.
ATKINSON, J. E. (1992) "Curbing the Comedians: Cleon versus Aristophanes and Syracosius' Decree", *CPh* 42; 56-64.
ATTINGER, G. (1892) *Essai sur Lycurgue et ses institutions*, Neuchâtel.
AUGER, D. (1979) "Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes", *Cahiers de Fontenay* 17 (Aristophane, les femmes et la cite); 71-97.
AUGER, D. (1997) "Figures et représentation de la cité et du politique sur la scène d'Aristophane", en THIERCY, P. & M. MENU (edd.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994, Bari ; 361-377.
AUSTIN, C. (2001) "The Scholia of Aristophanes", *CR* 51, 1; 18-19.
AVEZZÚ, G. (1992) "L'oratoria giudiziaria", en CAMBIANO, G., L. CANFORA & D. LANZA (dir.) *Lo spazio letterario nella Grecia Antica*, Tomo I "La polis", Roma; 397-417.
AVRAMOVIC, S. (1997) *Iseo e il diritto Attico*, Napoli.
AYMARD, A. (1954) "Les cités grecques à l'époque classique. Leurs institutions politiques et judiciaires," *Recueil de la Société J. Bodin (La Ville)* 6 (1); 49-68.
AYMARD, A. (1958) "Les étrangers dans les cités grecques aux temps classiques (Ve et IVe s. av. J.C.)," *Recueil de la Société J. Bodin (L'Étranger)* 9 (1): 119-140.
BACON, H. H. (1961) *Barbarians in Greek Tragedy*, New Haven.
BAGNASCO, E. M. (1993) "La retórica al servicio de la persuasión (Aristófanes, *La Paz*, 376-424)", *Actas de las VI Jornadas de Estudios Clásicos de la UCA (27-29 de junio de 1991)*, Buenos Aires; 41-50.
BAILEY, C. (1936) "Who Played Dicaeopolis?", en *Greek Poetry and Life. Essays presented to Gilbert Murray on his Seventieth Birthday*, Oxford; 231-240.
BAIN, D. (1977) *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.
BAKEWELL, G. W. (1997) "*Metoikia* in the Supplices of Aeschylus", *ClAnt* 16; 209-228.
BAL, M. (1985) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto.
BALKIN, J. M. & S. LEVINSON (1999) "Law as Performance", in FREEMAN, M. & A. D. E. LEWIS (edd.) *Law and Literature*, Current Legal Issues, 1999, vol. 2, Cambridge; 729-751.

BALTRUSCH, E. (1994) *Symmachie und Spondai. Untersuchungen zum griechischen Völkerrecht der archäischen und klassischen Zeit (8.-5. Jahrhundert v. Chr.),* Berlin.

BALZARETTI, L. R. (1997) "ΟΔΟΣ como metáfora de la utopía en el Prólogo de *Las Aves* de Aristófanes", *Actas de las VIII Jornadas de Estudios Clásicos de la UCA,* 28-30 junio 1995, Buenos Aires; 17-24.

BANKS, Th. R. (1980) "The Ephemeral, the Perennial, and the Structure of Aristophanes' *Wasps*", *CB* 56; 81-5.

BARDELLI, N. (1972) *La giuridizione in Atene, studiata in rapporto allo spirito e all'evoluzione della costituzione politica,* Studia Jurídica LXIX, Roma.

BARENDT, E. (1999) "Defamation and Fiction", in FREEMAN, M. & A. D. E. LEWIS (edd.) *Law and Literature* (Current Legal Issues, vol. 2), Cambridge; 481-498.

BARKAN, I. (1935) *Capital Punishment in Ancient Athens,* Chicago.

BARKAN, I. (1936) "Imprisonment as a Penalty in Ancient Athens", *CPh,* 31; 338-341.

BARKER, A. D. (2004) "Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century" en MURRAY, P. A. & P. J. WILSON (edd.) *Music and the Muses,* Oxford; 185-204.

BARKER, E. (1918) *Greek Political Theory. Plato and his Predecessors,* Suffolk.

BARNES, H. (1964) "Greek Tragicomedy", *CJ* 60 (3); 125-131.

BARON, J. B. (1999) "Law, Literature, and the Problems of Interdisciplinarity", *Yale Law Journal* 108; 1059-1085.

BASLEZ, M. F. (1984) *L'étranger dans la Grèce antique.* Paris.

BASSI, K. (2003) "The Semantics of Manliness in Ancient Greece", en ROSEN, R. M. & I. SLUITER (edd.) *Andreia. Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity,* Mnemosyne Supplementum 238, Leiden & Boston; 25-58.

BASTID, P. (1917) *L'hypothèque grecque et sa signification historique.* Tours.

BATEMAN, J. M. (1958) "Lysias and the law," *TAPhA* 89: 276-285.

BAUMAN, R. A. (1990) *Political Trials in Ancient Athens,* London.

BEALL, E. F. (2005-06) "Hesiod's treatise on justice: *Works and Days* 109-380," *CJ 101*: 161-182.

BEASLEY, T. W. (1902) *Le cautionnement dans l'ancien droit grec.* Paris.

BEAUCHET, L. (1897) *L' histoire du droit privé de la République athénienne,* Paris.

BEAZLEY, J. D. (1952) "The New York «Phlyax Vase»", *AJA* 56; 193-5.

BEDERMAN, D. J. (2001) *International Law in Antiquity.* Cambridge.

BELL, C. (1992) *Ritual Theory, Ritual Practice,* Oxford.

BELL, C. (1996) "Teaching Law as Kafkaesque", in MORISON, J. & C. BELL (edd.) *Tall Stories? Reading Law and Literature,* Dartmouth; 11-38.

BELL, C. (1997) *Ritual. Perspectives and Dimensions,* New York & Oxford.

BENITO, L. (1905) *El sentimiento de la justicia en Don Quijote y Sancho,* Barcelona.

BERS, V. (1985) "Dikastic thorubos", en CARTLEDGE, P. A. & F. D. HARVEY (edd.) *Crux: Essays Presented to G. E. M. de Ste. Croix,* London; 1-15.

BERS, V. (1994) "Tragedy and Rhetoric", en WORTHINGTON, I. (ed.) *Persuasion: Greek Rhetoric in Action,* London & New York; 175-95.

BERTELLI, L. (1983) "L'utopia sulla scena: Aristofane e la parodia della città", *CCC* IV (2); 215-261.

BERTRAND, J.-M. (1992) *Cités et royaumes du monde grec: éspace et politique.* Paris.

BERTRAND, J.-M. (1998) "Formes du discours politique dans la cité des Magnètes platoniciens", *Dike* 1; 115-149.

BERTRAND, J.-M. (2000) "La fiction en droit grec. La loi sur l'homicide dans une inscription de Locride", *RHD,* 78, 2; 219-231.

BETA, S. (1990) "Madness on the comic stage: Aristophanes' 'Wasps' and Euripides' 'Heracles'", *GRBS* 40; 135-58.

BETA, S. (2002) "I rivalli di Aristofane", *QUCC* 70 (1); 141-146.

BETA, S. (2004) *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane: Parola positiva e parola negativa nella commedia antica* (*Bollettino dei Classici,* Supp. 21–22), Roma.

BETTI, E. (1971) *Interpretazione de la legge e degli atti giuridici (Teoria generale e dogmatica),* Milano.
BICKERMAN, E. J. (1950) "Remarques sur le droit des gens dans la Grèce classique," *RIDA* 4: 99-127.
BICKERMAN, E. J. (1968) "Le mariage athenien," *Labeo* 14: 350.
BICKERMAN, E. J. (1975) "La conception du mariage a Athenes," *BIDR* 17: 1-28.
BIERL, A. (2001) *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität,* München & Leipzig.
BIERL, A. (2002) ""Viel Spott, viel Ehr!": Die Ambivalenz des *onomastì komodeîn* im festlichen und generischen Kontext", en ERCOLANI, A. (ed.), *Spoudaiogeloion: Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie* (*Drama:* Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, 11), Stuttgart & Weimar; 169–87.
BIERL, A. (2004) "Alt und Neu bei Aristophanes (unter besonderer Berücksichtigung der Wolken)", en VON MÜLLER, A. & J. VON UNGERN-STERNBERG (edd.) *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance,* München; 1-24.
BILES, Z. P. (1999) *Aristophanes' Wasps: A Study in Competitive Poetry,* PhD Dissertation (University of Colorado), Boulder.
BILES, Z. P. (2001) "Aristophanes' victory dance: old poets in the parabasis of *Knights*", *ZPE* 136; 195-200.
BINDER, G. & R. WEISBERG (2000) *Literary Criticisms of Law,* Princeton.
BISCARDI, A. (1934) "I rapporti tra *proix* ed *engyesis* nel diritto matrimoniale attico," *SIFC* 11 ; 57-80.
BISCARDI, A. (1961) *Profilo di diritto greco antico* (a cura di L. Lepri), Siena.
BISCARDI, A. (1970) "Le «gnome dikaiotate» et l'interprétation des lois dans la Grèce ancienne", *RIDA* 17; 219-232.
BISCARDI, A. (1982) *Diritto Greco Antico,* Bari.
BIX, B. (1996) *Law, Language and Legal Determinacy,* Oxford.
BLANC, A. (2003) "La *faute* et le *parricide* en grec, le *dommage* indo-iranien et la *peine* germanique: formes de la racine **h₂ley-*", *REG* 116 (1); 17-53.
BLEICKEN, J. (1994²) *Die atenische Demokratie,* Paderborn.
BLOK, J. H. & A. P. M. H. LARDINOIS (2006) (edd.) *Solon of Athens. New historical and philological approaches,* Leiden.
BOCCACCINI, C. (2000) "Osservazioni drammaturgiche alle «Ecclesiazuse» di Aristofane (vv. 285-288)", *AUFL* N.S. 1; 27-41.
BOEGEHOLD, A. L. & A. C. SCAFURO (1993) (edd.) *Athenian Identity and Civic Ideology,* Baltimore & London.
BOEGEHOLD, A. L. (1963) "Toward a Study of Athenian Voting Procedure", *Hesperia* 32 (4); 366-374.
BOEGEHOLD, A. L. (1967) "Philokleon's Court", *Hesperia* 36 (1); 111-120.
BOEGEHOLD, A. L. (1995) *The Law-Courts at Athens. Sites, Buildings, Equipment, Procedure and Testimonia* (The Athenian Agora XXVIII), Princeton.
BOGAERT, R. (1962) 'À propos de la *phasis* (Isocrate, *Trapézitique,* 42): Contribution à l'histoire du droit athénien', *RIDA* 9, 157–68.
BOGAERT, R. (1968) *Banques et banquiers dans les cités grecques.* Leiden.
BONANNO, M. G. (1980) "Nomi e soprannomi archilochei", *MH* 37; 65-88.
BONANNO, M. G. (1984-5) "Note ai *Banchettanti* di Aristofane", *MC* 19-20; 87-97.
BONANNO, M. G. (1987) "Παρατραγῳδία in Aristofane", *Dioniso* 57; 135-167.
BONANNO, M. G. (1997) "All the (Greek) World's a Stage: Notes on (Not Just Dramatic) Greek Staging", en EDMUNDS, L. & R. W. WALLACE (edd.) *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece,* Baltimore & London; 112-123.
BONNER, R. J. & G. SMITH (1938) *The Administration of Justice from Homer to Aristote,* Vol. II, Chicago.
BONNER, R. J. (1905) *Evidence in Athenian Courts,* Chicago.

BONNER, R. J. (1906) "Did Women Testify in Homicide Cases at Athens?", *CPh* 1; 127-132.
BONNER, R. J. (1907) "The jurisdiction of Athenian arbitrators," *CP* 2: 407-418.
BONNER, R. J. (1911) "Administration of justice in the age of Homer," *CP* 6: 12-36.
BONNER, R. J. (1912) "Administration of justice in the age of Hesiod," *CP* 7: 17-23.
BONNER, R. J. (1916) "The institution of Athenian arbitrators," *CP* 11: 191- 195.
BONNER, R. J. (1927) *Lawyers and Litigants in Ancient Athens,* Chicago.
BONNER, R. J. (1933) *Aspects of Athenian Democracy,* Berkeley.
BOROWITZ, A. (2001) "The *Wasps* and *The Litigants*: Courtroom Satires of Aristophanes and Racine", *Legal Studies Forum* 25 (3 & 4); 247-262.
BORTHWICK, E. K. (1968) "The Dances of Philocleon and the Sons of Carcinus in Aristophanes' *Wasps*", *CQ* 18; 44-51.
BORTHWICK, E. K. (1970) "Aristophanes, *Akharnians* 709: An Old Crux. A New Solution", *BICS* 17; 107-110.
BORTHWICK, E. K. (2000) "Aristophanes and the trial of Thucydides son of Melesias (*Acharnians* 717)," *Phoenix* 54; 203-211.
BOTSFORD, G. W. (1893) *The development of the Athenian Constitution,* Boston.
BOWIE, A. M. (1982) "The Parabasis in Aristophanes. Prolegomena, *Acharnians*", *CQ* 32, 1; 27-40.
BOWIE, A. M. (1988) "Who is Dicaeopolis?", *JHS* 108; 183-185.
BOWIE, A. M. (1993) *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
BOWIE, A. M. (1997) "Thinking with Drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes", *JHS* 117; 1-21.
BOWIE, A. M. (2007) "Aristophanes", en DE JONG, I. & R. NÜNLIST (edd.) *Time in Ancient Literature* (Studies in Ancient Greek Literature, 2), Leiden & Boston; 305-317.
BOWIE, E. L. (1998) "Le portrait de Socrate dans les *Nuées* d'Aristophane", en TREDE, M. & P. HOFFMAN (edd.) *Le Rire des Anciens. Actes du Colloque International Études de Littérature Ancienne*, Université de Rouen, 11-13 janvier 1995, Tome VIII, Paris; 53-66.
BOX, H. (1964) "Aristophanes: *Birds* 785-96, and *Thesmophoriazusae* 450-1", *CR,* N.S. XIV, 3; 241-242.
BOYD WHITE, J. (1972) *The Legal Imagination. Studies in the Nature of Legal Thought and Expression*, Boston.
BOYD WHITE, J. (1982) "Law as Language: Reading Law and Reading Literature", *Texas Law Review* 60; 415-445.BOYD WHITE, J. (1985) *Heracles' Bow: Essays on the Rhetoric and Poetics of the Law*, Madison.
BOYD WHITE, J. (1989) "What Can a Lawyer Learn from Literature?", *Harvard Law Review* 102; 2014-2047.
BOYD WHITE, J. (1996) "The Judicial Opinion and the Poem. Ways of Reading, Ways of Life", en LEDWON, L. (ed.) *Law and Literature. Text and Theory*, New York & London; 5-28.
BRAVO, B. (1980) "Sylan. Représailles et justice privée contre les étrangers dans les cités grecques", *ASNP* 10 (3); 675-987.
BRELICH, A. (1969) "Aristofane, commedia e religione", *Acta Classica* 5; 21-30.
BREMER, J. M. (1991) «Aristophanes on his own poetry», en BREMER, J. M. & E. W. HANDLEY (edd.) *Aristophane.* Entretiens de la Fondation Hardt, Vandroeuvres & Genève; 125-172.
BREMER, J. M. & E. W. HANDLEY (1991) (edd.) *Aristophane.* Entretiens de la Fondation Hardt, Vandroeuvres & Genève.
BRINDESI, F. (1961) *La famiglia attica. Il matrimonio e l'adozione,* Firenze.
BRIXHE, C. (1988) "La langue de l'étranger non grec chez Aristophane", en LONIS, R. (dir.) *L'étranger dans le monde grec. Actes du colloque organisé par l'Institut d'Études Anciennes, Nancy, mai 1987,* Nancy ; 113-138.
BROCK, R. & S. HODKINSON (2002) (edd.) *Alternatives to Athens. Varieties of political organization and community in ancient Greece*, Oxford; 152-166.

BROCK, R. (1994) "The Labour of Women in Classical Athens", *CQ* 44 (ii); 336-346.
BROCKMANN, Ch. (2003) *Aristophanes und die Freiheit der Komödie. Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der* Acharner, München & Leipzig.
BROOKS, P. (2000) *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature,* Chicago.
BROWNE, I. (1883) *Law and Lawyers in Literature*, Boston.
BRULE, P. (1994) *La cité grecque à l'époque classique.* Paris.
BRUNER, J. (2002). *Making stories. Law, literature, life. Farrar, Strauss and Giroux,* New York.
BRUNS, G. L. (1992) "Law and Language: A Hermeneutics of the Legal Text", en LEYH, G. (ed.) *Legal Hermeneutics: History, Theory, and Practice.* Berkeley; 23-34.
BRYANT, A. A. (1907) "Boyhood and Youth in the Days of Aristophanes", *HSPh* 18; 73-122.
BUIS, E. J. (2000) «Persuadir, legislar y juzgar en *Aves*. Aristófanes y los alcances jurídico-políticos del uso de hipótesis eventuales», *Argos* 24; 7-22.
BUIS, E. J. (2001) «Ciudadanos y extranjeros en *Aves* de Aristófanes: los términos de una ley impuesta», *Nova Tellus* 19 (1); 55-73.
BUIS, E. J. (2002a) «El hombre y el castigo de su ΥΒΡΙΣ en *Aves* de Aristófanes: ¿justicia de Zeus o ley ateniense?», en GRAMMATICO, G. & A. ARBEA (edd.) *El hombre, todo el hombre,* Centro de Estudios Clásicos, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile; 159-169.
BUIS, E. J. (2002b) «El derecho griego y la muerte burlada en *Aves* de Aristófanes», en BUZÓN, R., P. A. CAVALLERO, A. ROMANO & M. E. STEINBERG (edd.) *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio: vida, muerte, cultura,* Tomo I, Buenos Aires; 143-156.
BUIS, E. J. (2002c) «Labores propias, ¿litigios ajenos?: la mujer frente a las controversias mercantiles en la comedia aristofánica», *QUCC* Nuova Serie 72, N. 3; 41-62.
BUIS, E. J. (2003a) «En busca del equilibrio perdido: la penalización de la violencia como espectáculo en *Aves* de Aristófanes», en CAVALLERO, P., R. BUZÓN, D. FRENKEL & A. NOCITO (edd.) *Koronís. Homenaje a Carlos Ronchi March,* Buenos Aires; 113-142.
BUIS, E. J. (2003b) «La defensa de los ancianos en corte y el 'juicio justo' (Ar. *Ach.* 676-718): una propuesta legislativa en la comedia ateniense», en GARCÍA NEGRONI, María Marta (ed.) *Actas del Congreso Internacional "La Argumentación",* Buenos Aires; 309-319 (CD).
BUIS, E. J. (2003c) "Los límites de la ΓΡΑΦΗ ΑΜΒΛΩΣΕΩΣ: la (i)licitud del aborto en el derecho ateniense", *Argos* 27; 41-62.
BUIS, E. J. (2003d) "Matrimonios en crisis y respuestas legales: el divorcio unilateral o de común acuerdo en el derecho ateniense", *Faventia* 25 (1); 9-29.
BUIS, E. J. (2003e) "Libertad de expresión y jerga técnica en el derecho ático: *kakegoría* y *loidoría* en los testimonios aristofánicos", ponencia presentada en las V Jornadas de Cultura Clásica "*Parresía, licentia verborum y verdad*", Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador, Buenos Aires, 24-26 de septiembre (inédita).
BUIS, E. J. (2004a) «Arrojar luz al texto cómico: juego léxico y denuncias por ΦΑΣΙΣ en *Acarnienses* de Aristófanes», *Circe, de clásicos y modernos* 8; 91-109.
BUIS, E. J. (2004b) «Querellas públicas y defensas teatrales en *Acarnienses*: leyendo el enfrentamiento Cleón/Aristófanes desde los escolios», *PhaoS* 4; 59-84.
BUIS, E. J. (2004c) "How to play justice and drama in Antiquity: law and theater in Athens as performative rituals" *Florida Journal of International Law* 16 (3), 697-725.
BUIS, E. J. (2005a) "Un 'crimen *ferpecto*': el derrotero del héroe cómico frente a las leyes atenienses en *Aves* de Aristófanes", en DE MIGUEL MORA, C. (ed.) Vt par

delicto sit poena: *Crime e justiça na Antiguidade*" (AGORA, Suplemento 4), Aveiro; 127-158.

BUIS, E. J. (2005b) «Cómo plagiar la litigiosidad del enemigo, y no reír en el intento: la estrategia desvergonzada de la *mímesis* jurídica como clave de lectura en *Caballeros*», *Eirene* 41; 140-160.

BUIS, E. J. (2006) «Sofística, interpretación jurídica y comedia: la ley contra la ΚΑΚΩΣΙΣ ΓΟΝΕΩΝ y la convencionalidad del derecho ateniense en Aristófanes», en GASTALDI, V. & L. GAMBON (coord.) *Sofística y teatro griego. Retorica, Derecho y Sociedad*, Bahía Blanca; 103-136.

BUIS, E. J. (2007a) "From Inscriptions to the Dramatic Text: Literary Reminders of Lawmaking in Athenian Law Comedy", en BRUPBACHER, O., N. GROTKAMP, J. OSTERKAMP *et alii* (edd.) *Erinnern und Vergessen* (Jahrbuch juge Rechtsgeschichte 2), München; 40-64.

BUIS, E. J. (2007b) "ΠΡΟΣΤΑΤΑΙ y ΠΡΟΞΕΝΟΙ cómicos: la hospitalidad subvertida y la desprotección de extranjeras y marginales en dos pasajes aristofánicos (*Ra.* 550-578, *Th.* 574-628)", *Limes* 19; 61-83.

BUIS, E. J. (2007c) "¿La marca de la bestia? Homicidio y responsabilidad criminal de los animales en el derecho ateniense", en BARRANCOS, D., E. CABALLERO DE DEL SASTRE *et al.* (comp.) *Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas disciplinarias II, Actas de las III Jornadas de Reflexión* "Monstruos y Monstruosidades", Buenos Aires; 464-477.

BUIS, E. J. (2008a) "Diplomáticos y farsantes (Ar. *Ach.* 61-174): estrategias para una desarticulación cómica de la política exterior ateniense", *CFC: egi* 18; 249-266.

BUIS, E. J. (2008b) "Les (en)jeux d'un 'affranchissement' dramatique : la subjectivité légale de Xanthias dans les *Grenouilles* d'Aristophane", en GONZALES, A. (ed.) *La fin du statut servil ? (Affranchissement, libération, abolition...) Hommage à Jacques Annequin* [XXX Colloque du GIREA], Volume II, Besançon; 419-435.

BUIS, E. J. (2008c) "Del derecho griego (Solón, F60a [R]) a las XII Tablas: un caso de intertextualidad jurídica", *Flor. Il.* 19; 39-70.

BUIS, E. J. (2008d) "Lenguaje inarticulado y λόγος humano en *Aves* de Aristófanes: estrategias linguïsticas para una colonización cómica" (trabajo inédito).

BULTRIGHINI, U. (2005) (ed) *Democrazia e antidemocrazia nel mondo greco* (Atti del convegno internazionale di studi, Chieti, 9-11 aprile 2003), 235-250, Alessandria.

BURCKHARDT, A. (1924) *Spuren der atenischen Volksrede in der alte Komödie*, Basel.

BURKERT, W. (1966) "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 7; 87-121.

BURNETT, A. (1976) "Tribe and city, custom and decree in Children of Heracles," *CPh* 71: 4-26.

BUSOLT, G. & H. SWOBODA (1920-6) *Griechische Staatskunde*, vol. 1-2, München.

BUSTAMANTE ALSINA, J. (1972) *Teoría general de la Responsabilidad Civil*, Buenos Aires, 1996[8].

BUTTI DE LIMA, P.F. (1996) *L'inchiesto e la prova: immagine storiografica, pratica giuridica e retorica nella Grecia classica*. Torino.

BYL, S. (1977) "Le vieillard dans les comédies d'Aristophane", *AC* 36; 52-73.

BYL, S. (1989) «La comédie d'Aristophane, un jeu de massacre», *LEC* 57 ; 111-126.

BYL, S. (1990) «Le vocabulaire hippocratique dans les comédies d'Aristophane et particulièrement dans les deux dernières», *Revue de philologie* 64; 151-162.

BYL, S. (2001) "Aristophane et les guerres médiques", *AC* 70 ; 35-47.

CAILLEMER, E. (1867) *La restitution de la dot à Athènes*, Paris.

CAILLEMER, E. (1892a) "'Ανατοκισμός", en DAREMBERG, C. & E. SAGLIO (edd.) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Tome I, Paris; 265.

CAILLEMER, E. (1892b) "Δειλίας γραφή", en DAREMBERG, Ch. & Edmond SAGLIO (edd.) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Tome II, Paris; 49.

CAILLEMER, E. (1900) "'Αγορανόμοι", en DAREMBERG, Ch. & E. SAGLIO (edd.) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Tome I, 1° partie, Paris; 155.
CAIMO, J. (1928) "Il giuramento nell' arbitrato convenzionale in diritto attico", *SIFC* 1; 1-14.
CAIRNS, D. L. & R. A. KNOX (2004) (edd.) *Law, Rhetoric, and Comedy in Classical Athens*, London.
CAIRNS, D. L. (1996) "*Hybris*, Dishonour, and Thinking Big", *JHS* 116; 1-32.
CALAME, C. (1989) "Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne", *RHR* 206; 357-76.
CALAME, C. (1999) "Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance", en GOLDHILL, S. & R. OSBORNE (edd.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge; 125-153.
CALAME, C. (2004) (ed.) *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*, Lausanne.
CALDER, W. M. (1921) "Aristophanes' *Acharnians* , ll. 68 ff.", *CR* 35 (7/8); 144.
CALDERINI, A. (1908) *La manomissione e la condizione dei liberti in Grecia*. Milano.
CALDERINI, A. (1951) *Trattati internazionali nell'antichità greca*. Milano.
CALDERINI, A. (1953) *Appunti sulla manomissione e la condizione dei liberti in Grecia*. Milano.
CALERO SECALL, I. (1993-4) "La mujer y el matrimonio en las sociedades griegas de Atenas y Gortina y en el mundo islámico: un estudio comparativo", *Flor. Il.*, 4-5; 89-107.
CALHOUN, G. M. (1913) *Athenian clubs in politics and litigation*. Austin.
CALHOUN, G. M. (1919) "Oral and written pleading in Athenian courts," *APAT* 50: 177-193.
CALHOUN, G. M. (1921) "The early history of crime and criminal law in Greece," *PCA* 18: 86-104.
CALHOUN, G. M. (1927) *The growth of criminal law in ancient Greece*, Berkeley.
CALLAWAY, C. (1993) "Perjury and the Unsworn Oath," *TAPhA* 123: 15-26.
CALSAMIGLIA BLANCAFLOR, H. & A. TUSÓN VALLS (1999) *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona.
CAMASSA, G. (1986) "Il "pastorato" di Zaleuco," *Athenaeum* 64: 139-146.
CAMEROTTO, A. (2006-7) "Come diventare un eroe: le vertù e le imprese di Trygaios Athmoneus", *Incontri triestini di filologia classica* 6; 257-87.
CAMILLERI, M. (1990) "Lessons in Law from Literature: A Look at the Movement and a Peer at her Jury", *Catholic University Law Review* 39; 557-94.
CAMON, F. (1962) "La demagogia di Iperbolo", *GIF* 15; 364-374.
CAMPAGNER, R. (2001) *Lessico agonistico di Aristofane*, Roma & Pisa.
CANFORA, L. (1978) "Oratoria politica e giudiziaria in Atene," *Quaderni di Storia* 8: 295-305.
CANTARELLA, E. & L. GAGLIARDI (2007) (edd.) *Diritto e teatro in Grecia e a Roma*, Milano.
CANTARELLA, E. (1972) "Moicheia e omicidio legittimo in diritto attico," *Labeo* 18: 78-88.
CANTARELLA, E. (1976) *Studi sull'omicidio in diritto greco e romano*, Milano.
CANTARELLA, E. (1979) *Norma e sanzione in Omero. Contributo alla protostoria del diritto greco*, Milano.
CANTARELLA, E. (1981) "Spunti di riflessione critica su ὕβρις e τιμή in Omero" en DIMAKIS, P. D. (ed.) *Symposion 1979. Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte*, Köln; 85-96.
CANTARELLA, E. (1987) "In fondo al barathron: storia e preistoria di un'esecuzione capitale," en *Studi Biscardi* VI, 493-506.

CANTARELLA, E. (1988a) "La garanzia personale delle obbligazioni in Omero: ripensando all'adulterio di Afrodite," en *Atti del Seminario sulla problematica contrattuale in diritto romano* 1, 7-9 aprile 1987, Milano; 261-272.

CANTARELLA, E. (1988b) "La lapidazione tra rito, vendetta e diritto," en *Mélanges Lévêque 1* 1: 83-95.

CANTARELLA, E. (1991) *I supplizi capitali in Grecia e a Roma. Origini e funzioni della pena di morte nell'antichità classica.* Milano.

CANTARELLA, E. (1994) *Diritto Greco*, Milano.

CANTARELLA, E. (2002a) "Dispute Settlement in Homer: Once Again on the Shield of Achilles", en ADAM, S. *et al.* (ed.) *Mélanges en l'honneur de Panayotis Dimakis. Droits antiques et société,* Athènes; 147-165.

CANTARELLA, E. (2002b) *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Milano.

CANTARELLA, E. (2005a) "Gender, Sexuality, and Law," en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 236-253.

CANTARELLA, E. (2005b) "Response to R. Westbrook, Penelope's Dowry and Odysseus' Kingship", en GAGARIN, M. & R. WALLACE (edd.) *Symposion 2001, Akten der Gesellschaft für Griechische und Hellenistische Rechtsgeschichte,* Vienna; 25-32.

CANTARELLA, E. (2005c) "Violence privée et procès," en BERTRAND, J.-M. (ed.) *La violence dans les mondes grec et romain (Actes du colloque international, Paris, 2-4 mai 2002)*, Paris, 339-347.

CANTARELLA, E. (2006) "L'insegnamento del diritto greco a trent'anni dal primo *Symposion*: diffusione, approcci e prospettive di sviluppo", en RUPPRECHT, H.-A. (ed.) *Symposion 2003. Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte* 17 (Rauischholzhausen, 30. September – 3. Oktober 2003); 435-442.

CANTARELLA, R. (1966) "L'ultimo Aristofane", *Dioniso* 40; 35-42.

CANTARELLA, R. (1969) "Aspetti sociali e politici della commedia greca antica", Dioniso 43; 313-354.

CANTERUCCIA, L. M. (1951) *Pitturi vascolari italiote di soggetto teatrale comico*, Roma.

CAPPIZZI, A. (1986) "La confluence des sophistes à Athènes, après la mort de Péricles", en CASSIN, B. (ed.) *Positions de la sophistique. Colloque de Cerisy,* Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris; 167-177.

CARAWAN, E. (1983) "Erotesis: Interrogation in the courts of fourth-century Athens", *GRBS* 24: 209-226.

CARAWAN, E. (1985) "Apophasis and Eisangelia. The role of the Areopagus in Athenian political trials," *GRBS* 26: 115-140.

CARAWAN, E. (1990a) "Trial of exiled homicides and the court at Phreatto," *RIDA* 37: 47-67.

CARAWAN, E. (1990b) "The Five Talents Cleon Coughed Up (Schol. Ar. Ach. 6)", *CQ*, N.S. 40, 1; 137-147.

CARAWAN, E. (1991) "Ephetai and Athenian courts for homicide in the age of the orators," *CPh* 86; 1-16.

CARAWAN, E. (1998) *Rhetoric and the Law of Draco,* Oxford.

CARAWAN, E. (1999) "The edict of Oedipus (Oedipus Tyrannus 223-251)," *AJPh* 120; 188-222.

CARAWAN, E. (2000) "Deianira's guilt", *TAPhA* 130; 189-237.

CARAWAN, E. (2006) «The athenian law of agreement» *GRBS* 46; 339-374.

CARAWAN, E. (2007a) (ed.) *The Attic Orators,* Oxford.

CARAWAN, E. (2007b) "Oral 'agreement', written contract, and the bonds of law at Athens," en COOPER, C. (ed.), *Politics of Orality*, Leiden, 321-342.

CARDOZO, B. N. (1924-5) "Law and Literature", *Yale Law Review* 24; 699-715.

CARDOZO, B. N. (1986) *Law and Literature. And Other Essays and Addresses,* Littleton, 1925[1].

CAREY, C. (1994a) "Comic Ridicule and Democracy", en OSBORNE, R. & S. HORNBLOWER (edd.) *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford; 69-83.
CAREY, C. (1994b) "«Artless» proofs in Aristotle and the orators," *BICS* 39: 95-106.
CAREY, C. (1994c) "Legal Space in Classical Athens", *G&R* 41 (2); 172-186.
CAREY, C. (1995a) "Rape and adultery in Athenian law," *CQ* 45: 407-417.
CAREY, C. (1995b) "The Witness's *Exomosia* in the Athenian Courts", *CQ,* 45 (i); 114-119.
CAREY, C. (1996) "*Nomos* in Rhetoric and Oratory", *JHS* 116; 33-46.
CAREY, C. (1998) "The Shape of Athenian Laws", *CQ* 48 (i); 93-109.
CAREY, C. (2000a) "Comic Law", *Annali dell'Università di Ferrara*, Sezione Lettere, N. S. nº 1; 65-85.
CAREY, C. (2000b) "Old Comedy and the Sophists", en HARVEY, D. & J. WILKINS (edd.) *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London; 419-436.
CARLSON, M. (1996) *Performance: A Critical Introduction,* London & New York.
CARRARA, L. (2007) "Il processo areopagitico di Oreste: Le *Eumenide* di Eschilo e la tradizione attica", *Philologus* 151: 3-16.
CARRIÈRE, J. C. (1979) *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*, Paris.
CARRIÈRE, J. C. (2004) "Politique, éducation et pulsions 'naturelles' dans les *Guêpes*: de la comédie sociales 'réaliste' à la subversión comique 'carnavalesque' et au triomphe de Dionysos", *Dioniso* N.S. 3; 66-89.
CARRIÈRE-HERVAGAULT, M.-P. (1973) "Esclaves et affranchis chez les orateurs attiques: document et étude", en *Actes du colloque 1971 sur l'esclavage*, Paris; 45-79.
CARRIÓ, G. R. (1965) *Notas sobre derecho y lenguaje*, Buenos Aires.
CARTER, L. B. (1986) *The Quiet Athenian,* Oxford.
CARTER, L. H. (1985) *Contemporary Constitutional Lawmaking: The Supreme Court and the Art of Politics*, New York.
CARTLEDGE, P, P. MILLETT & S. TODD (1990) (edd.) *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society*, Cambridge.
CARTLEDGE, P. (1990) *Aristophanes and His Theatre of the Absurd*, London & Bristol.
CASANOVA, A. (1995) "Iperbolo e I comici", *Prometheus* 21; 102-110.
CASANOVA, A. (2000) "La revisione delle *Nuvole* di Aristofane", *Prometheus* 26; 19-34.
CASEVITZ, M. (1978) *Commentaire des* Oiseaux *d'Aristophane*, Lyon.
CASSERTANO, G. (1971) *Natura e istituzioni umane nelle dottrine dei sofisti*, Napoli & Firenze.
CASSIO, A. C. (1982) "Arte compositiva e politica in Aristofane: il discorso di Ermete nella *Pace* (603-648)", *RFIC* 110; 22-44.
CASSIO, A. C. (1985) *Commedia e partecipazione. La* Pace *di Aristofane*, Napoli.
CASSOLA, F. (1973) "La proprieta del suolo in Attica fino a Pisistrato," *PP* 148-149: 75-87.
CASTAÑEDA, J. E. (1974) "El derecho en el *Quijote*", *Revista de Derecho y Ciencias Políticas* (Lima) 37.2; 199-250.
CASTRESANA, A. (1982) *El prestamo maritimo griego y la pecunia traiecticia romana,* Salamanca.
CATALDI, S. (1983) *Symbolai e relazioni tra le citta greche nel V sec. a. C.*, Pisa.
CATAUDELLA, M. R. (1976) "Aspetti del diritto agrario greco: l'affrancazione," *Iura* 27: 88-101.
CAVALLERO, P. A. (1996) *ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina. El peso de la tradición,* [Instituto de Filología Clásica, Textos & Estudios Nº 2], Buenos Aires.
CAVALLERO, P. A. (2004) "*Aeí*: una clave en la estética aristofánica", en ZECCHIN, G. & J. NAPOLI (edd.) *Ética y estética: de Grecia a la modernidad*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, CD-Rom.

CAVALLERO, P. A. (2005-2006) "Algunas claves interpretativas de *Nubes* de Aristófanes", *Circe* 10; 75-96.
CAVALLERO, P. A. (2006) "*Trygoidía*: la concepción trágica de Nubes de Aristófanes", *Emerita* 74 (1); 89-112.
CAVALLERO, P. A. (2007a) "La oposición *sophrosýne-hedoné* como una clave del *agón* de *Nubes*", en AMES, C. & M. SAGRISTANI (comp.) *Estudios Interdisciplinarios de Historia Antigua I*, Córdoba; 217-227.
CAVALLERO, P. A. (2007b) "Tarea tuya (*sòn érgon*): un uso retórico-ideológico en el final de *Nubes* de Aristófanes", en DE SANTIS, G., F. MIÉ & G. VENECIANO (edd.) *Prácticas discursivas en la antigüedad grecolatina (Literatura/ Filosofía/ Drama /Gramática)* (Ordia Prima Studia, 4), Córdoba; 11-24.
CAWKWELL, G. L. (1988) "Nomophylakia and the Areopagos," *JHS* 108: 1-12.
CERRI, G. (1979) *Legislazione orale e tragedia greca*, Napoli.
CHADWICK, J. (1996) *Lexicographica Graeca. Contributions to the lexicography of Ancient Greek,* Oxford.
CHANCELLOR, G. (1979) "Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama: Critical Assumptions and the Reading Public", *Arethusa* 12; 133-52.
CHANIOTIS, A. (2004) "Justifying Territorial Claims in Classical and Hellenistic Greece: The Beginnings of International Law," en HARRIS, E. & L. RUBINSTEIN (edd.) *The Law and the Courts in Ancient Greece*, London; 185-228.
CHANTRAINE, P. (1954) "Grec ΔΙΚΑΝΙΚΟΣ", *AFC*, 6; 45-56.
CHAPMAN, G. A. H. (1978) «Aristophanes and History», *Acta Classica* 21; 59-70.
CHAPMAN, G. A. H. (1983) "Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes", *AJPh* 104; 1-23.
CHIASSON, C. C. (1984) "Pseudartabas and His Eunuchs: *Acharnians* 91-122", *CP* 79 (2); 131-136.
CHRIST, M. R. (1992) "Ostracism, Sycophancy, and Deception of the Demos: [Arist.] *Ath. Pol.* 43.5", *CQ* 42; 336-46.
CHRIST, M. R. (1998) *The Litigious Athenian*, Baltimore.
CHRIST, M. R. (2006) *The Bad Citizen in Classical Athens,* Cambridge.
CHROUST, A.-H. (1954) "International treaties in antiquity," *C&M* 15: 60-107.
CICCOTTI, E. (1886) *La famiglia nel diritto attico,* Turin.
CLERC, M. (1893) *Les métèques athéniens; étude sur la condition légale, la situation morale et le rôle sociale et économique des étrangers domiciliés à Athènes,* Paris.
COBETTO GHIGGIA, P. C. (1999) *L'adozione ad Atene in epoca classica,* Alessandria.
COHEN, D. (1983) *Theft in Athenian Law*, München.
COHEN, D. (1984) "The Athenian law of adultery", *RIDA* 31: 147-165.
COHEN, D. (1985) "A note on Aristophanes and the punishment of adultery in Athenian law", *ZRG* 102; 385-387.
COHEN, D. (1987) "Law, society and homosexuality in Classical Athens", *P&P,* 117; 3-21.
COHEN, D. (1990) "The social context of adultery at Athens", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. TODD (edd.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society,* Cambridge; 147-165.
COHEN, D. (1991a) *Law, sexuality and society. The enforcement of morals in classical Athens.* Cambridge.
COHEN, D. (1991b) "Sexuality, violence and the Athenian law of hybris," *G&R* 38: 171-188.
COHEN, D. (1993) "Law, Autonomy and Political Community in Plato's *Laws*", *CPh* 88, 4; 301-317.
COHEN, D. (1995) *Law, Violence and Community in Classical Athens*, Cambridge.
COHEN, D. (1998) "Women, Property and Status in Demosthenes 41 and 57", *Dike* 1; 53-61.

COHEN, D. (2003) "Writing, Law, and Legal Practice in the Athenian Courts,"en YUNIS, H. (ed.) *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge, 78-96.
COHEN, E. E. (1973) *Ancient Athenian maritime courts*, Princeton.
COHEN, E. E. (1990) "Commercial Lending by Athenian Banks: Cliometric Fallacies and Forensic Methodology", *CPh* 85; 177-90.
COHEN, E. E. (1992) *Athenian Economy and Society: A Banking Perspective*, Princeton.
COHEN, E. E. (2000) *The Athenian Nation*, Princeton.
COHEN, E. E. (2005) "Commercial Law," en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (edd.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 290-302.
COHN-HAFT, L. (1995) "Divorce in classical Athens", *JHS* 115; 1-14.
COLE, S. G. (1984) "Greek Sanctions against Sexual Assault", *CPh* 79; 97-113.
COLE, T. (1991) *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore.
COLVIN, S. (1995) "Aristophanes: Dialect and Textual Criticism", *Mnemosyne* 48 (1); 34-47.
COLVIN, S. (1999) *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford.
COLVIN, S. (2000) "The Language of Non-Athenians in Old Comedy", en HARVEY, D. & J. WILKINS (edd.) *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London; 285-298.
COMPTON-ENGLE, G. (1999) "From Country to City: The Persona of Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*", *CJ* 94 (4); 359-373.
COMPTON-ENGLE, G. (2003) "Control of Costume in Three Plays of Aristophanes", *AJPh* 124 (4); 507-535.
CONNOR, W. R. (1971) *The New Politicians of Fifth-Century Athens*, Princeton.
COOK, N. (1988) "Shakespeare Comes to the Law School Classroom", *Denver University Law Review* 68; 387-411.
CORBATO, C. (1958) *Sofisti e politica ad Atene durante la Guerra del Peloponeso*, Trieste.
CORCOS, C. A. (2000) *An International Guide to Law and Literature Studies*, 2 Volumes, Buffalo (NY).
CORNFORD, F. (1914) *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge.
CORTASSA, G. (1986) "Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane", en CORSINI, E. (ed.) *La* polis *e il suo teatro*, Padova; 185-204.
COSCOLLA, M. J. (1998) "*Themis* versus *Dike* en Aristófanes", *Argos*, 22; 51-68.
COSCOLLA, M. J. (1998-1999) "Política y violencia: la visión de Aristófanes", *AFC* 16-17; 53-86.
COSCOLLA, M. J. (2002) "Justicia poética", en CAVALLERO, P., M. J. COSCOLLA, D. FRENKEL & J. GALLEGO (2002) (ed.) *Aristófanes. Riqueza*. Introducción, versión y notas, Textos & Estudios, Buenos Aires; 205-28.
COSCOLLA, M. J. (2003) "Aristófanes", en CAVALLERO, P. A., M. J. COSCOLLA, D. L. FRENKEL, R. P. BUZÓN, M. D'ALESSANDRO & E. RIVAS (edd.) *ΠΕΝΙΑ. Los intelectuales de la Grecia Clásica ante el problema de la pobreza*, Buenos Aires; 105-84.
COUAT, A. (1902) *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, Paris.
COULON, V. (1933) *Essai sur la méthode de la critique conjecturale appliquée au texte d'Aristophane*, Paris.
COUVENHES, J.-Chr. & S. MILANEZI (2007) (edd.) *Individus, groupes et politique à Athènes de Solon à Mithridate*, Bordeaux.
COVER, R. (2002) *Derecho, narración y violencia. Poder constructivo y poder destructivo en la interpretación judicial*, Buenos Aires.
CRAIK, E. M. (1987) " 'One for the Pot': Aristophanes' *Birds* and the Anthesteria", *Eranos* 85 (1); 25-34.

CRANE, G. (1997) "*Oikos* and *Agora*: Mapping the *Polis* in Aristophanes' *Wasps*", en DOBROV, G. W. (ed,) *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama,* Chapel Hill; 198-230.

CRAWLEY, L. W. A. (1970) "Graphe sykophantias", in HARRIS, B. F. (ed.) *Auckland Classical Essays Presented to E. M. Blailock*, Auckland & Oxford; 77-94.

CRESCI, L. R., F. GAZZANO, D. P. ORSI (2002) *La retorica della diplomazia nella Grecia Antica e a Bisanzio*, Roma.

CROISET, A. (1919) "La scène judiciaire représentée sur le bouclier d'Achille", *REG* 32; 96-99.

CROISET, M. (1909) *Aristophanes and the Political Parties at Athens*, London.

CROTTY, K. (2001) *Law's Interior: Legal and Literary Constructions of the Self,* Ithaca.

CSAPO, E. & W. J. SLATER (1994) *The Context of Ancient Drama,* Ann Arbor.

CSAPO, E. G. (2007) "The Men Who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektones", en WILSON, P. (ed.), *The Greek Theatre and Festivals . Documentary Studies* (Oxford Studies in Ancient Documents), Oxford; 87-115.

CUENCA, M. J. (1995) "Los mecanismos lingüísticos y discursivos de la argumentación", *Lenguaje y Educación* 25; 23-40.

CUETO RÚA, J. C. (2000) *Una visión realista del derecho. Los jueces y los abogados*, Buenos Aires.

CUSSET, Ch. & M. HAMMOU (1999) (coord.) *Aristophane. Les Guêpes. Politique, société et comédie,* Actes de la Journée d'étude sur le programme d'agrégation de lettres classiques, Toulouse 18 octobre 1999, Toulouse.

CUSSET, Ch. (1999) "Le juge et la justice dans les *Guêpes*: réalité ou poésie?", en CUSSET, Ch. & M. HAMMOU (1999) (coord.) *Aristophane. Les Guêpes. Politique, société et comédie,* Actes de la Journée d'étude sur le programme d'agrégation de lettres classiques, Toulouse 18 octobre 1999, Toulouse; 35- 52.

D'AMATO, A. (1936) *La letteratura e la vita del diritto,* Milano.

DA COSTA RAMALHO, A. (1952) *'Diplà onómata' no estilo de Aristófanes,* Coimbra.

DA SILVA DUARTE, A. (2000) *O dono da voz e a voz du dono. A parábase na comédie de Aristofane,* São Paulo.

DARBO-PESCHANSKI, C. (2007) "Pour une poignée de figues. Judiciarisation moderne et sycophantie ancienne", en SCHMITT PANTEL, P. & F. DE POLIGNAC (edd.) *Athènes et le politique. Dans le sillage de Claude Mossé*, Paris; 147-78.

DARESTE, R. (1908) "Notes sur l'hypothèque en droit grec," *NRHD* 32; 639-649.

DAVID, E. (1984) *Aristophanes and Athenian Society of the Early Fourth Century B.C.*, Leiden.

DAVIDSON, J. (1995) "*Opsophagia*: Revolutionary Eating at Athens", en WILKINS, J., D. HARVEY & M. DOBSON (edd.) *Food in Antiquity*, Exeter; 204-13.

DAVIES, J. (1994) "Accounts and Accountability in Classical Athens", en OSBORNE, R. & S. HORNBLOWER (edd.) *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford; 201-212.

DAVIES, J. K. (1971) *Athenian Propertied Families 600-300 B.C.,* Oxford.

DAVIES, M. (1990) "Popular Justice and the End of Aristophanes' *Clouds*", *Hermes* 118; 237-42.

DE BABOT, J. C. & P. P. DE VILLALONGA (1987) "Las relaciones internacionales entre los griegos", *Actas del Symposium Nacional de Estudios Clásicos 1984,* San Miguel de Tucumán; 59-69.

DE BRAUW, M. (2001-2) "«Listen to the Laws Themselves:» Citations of Laws and Portrayal of Character in Attic Oratory", *CJ* 97 (2); 161-176.

DE BRUYN, O. (1995) *La compètence de l'Areopage en matière de procés publics: dès origines de la polis athéniénne à la conquete romaine de la Grèce (vers 700-146 avant J.-C.),* Stuttgart.

DE CARLI, E. (1971) *Aristofane e la sofistica*, Firenze.

DE CREMOUX, A. (2004) *Études critiques sur les* Acharniens *d'Aristophane,* thèse de doctorat en Sciences de l'Antiquité, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, Lille.

DE LAIX, R. A. (1973) *Probouleusis at Athens. A study of political decision-making,* Berkeley & London.

DE LAMBERTERIE, C. (1998) "Aristophane lecteur d'Homère", en TREDE, M. & Ph. HOFFMAN (edd.) *Le Rire des Anciens. Actes du Colloque International Études de Littérature Ancienne,* Université de Rouen, 11-13 janvier 1995, Tome VIII, Paris; 33-51.

DE LUCA, K. M. (2005) *Aristophanes' Male and Female Revolutions. A Reading of Aristophanes'* Knights *and* Assemblywomen, Lanham.

DE MIGUEL JOVER, J. L. (1997) "*Lisístrata*, o la República del οἶκος", en LOPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional, Salamanca, noviembre 1996,* Salamanca; 295-306.

DE OLLOQUI, J. J. (2000) "Consideraciones sobre antecedentes del derecho diplomático", *Boletín Mexicano de Derecho Comparado,* N.S. 99, año XXXIII; 1147-1172.

DE ROMILLY, J. (1971) *La loi dans la pensée grecque*, Paris.

DE ROMILLY, J. (1991) "L' importance des procès dans la Grèce antique", *AAT* 125: 31-40.

DE STE. CROIX, G. E. M. (1961) "Notes on Jurisdiction of the Athenian Empire", *CQ* N.S. 11; 94-112 & 268-80.

DE STE. CROIX, G. E. M. (1972) *The Origins of the Peloponnesian War,* London.

DE STE. CROIX, G. E. M. (1974) "Ancient Greek and Roman Maritime Loans", en EDEY, W. H. & B. YAMEY (edd.) *Debits, Credits, Finance and Profits: Essays in Honour of W.T. Baxter*, London; 41-59.

DE WIT-TAK, T. M. (1968) "The Function of Obscenity in Aristophanes' *Thesmophoriazusae* and *Ecclesiazusae*", *Mnemosyne,* 22, 4; 357-365.

DEARDEN, C. W. (1976) *The Stage of Aristophanes*, London.

DEARDEN, C. W. (1988) «Phlyax Comedy in Magna Graecia: A Reassesment», en BETTS, J. H., J. T. HOOKER & J. R. GREEN (edd.) *Studies in Honour of T. B. L. Webster*, Vol. 2, Bristol; 33-41.

DEARDEN, C. W. (1999) «Plays for Export», *Phoenix* 53 (3/4); 222-248.

DEBRUNNER HALL, M. (1998) "Even dogs have Erinyes: Sanctions in Athenian practice and thinking", en FOXHALL, L. & A. D. LEWIS (1996) (edd.) *Greek Law in its Political Setting: Justification not Justice*, Oxford; 73-90.

DEDOUSSI, C. (1995) «Greek Drama and its Spectators: Conventions and Relationships», en GRIFFITHS, A. (ed.) *Stage Directions : Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley* (BICS Supp. 66), London ; 123-32.

DEGANI, E. (1987) «Insulto ed escrologia in Aristofane», *Dioniso* 57 ; 31-47.

DEGANI, E. (1993) "Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia", in BREMER, I. M. & E. W. HANDLEY (edd.), *Aristophane* (Entretiens sur l'antiquité classique 38), Vandoeuvres & Genève; 1-49.

DEKAZOU-STEPHANOPOULOU, Ph. (2005) "Dikes, dikastes kai dikasteria stis komodies tou Aristophanous" *EKEIED 39*: 55-75.

DEL CORNO, D. (1997) "La caratterizzazione dei personaggi di Aristofane attraverso i fatti di lingua e di stile", en THIERCY, P. & M. MENU (edd.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994, Bari; 243-252.

DEL GRANDE, C. (1947) *"Hybris": Colpa e castigo nell' espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia antica*, Napoli.

DELAUNOIS, M. (1986) "Le comique dans les *Nuées* d'Aristophane", *AC* 55; 86-112.

DEMEYERE, J. (1952) "La formation de la vente et le transfert de propriété en droit grec classique," *AHDO-RIDA* 1: 215-266.

DEMEYERE, J. (1953) "Le contrat de vente en droit grec classique: Les obligations des parties," *AHDO-RIDA* 2: 197-228.

DEMONT, P. (1990) *La cité grecque archaïque et classique et l'idéal de tranquillité*, Paris.

DEMONT, P. (1997) "Aristophane, le citoyen tranquille et les singeries", en THIERCY, P. & M. MENU (edd.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994, Bari; 457-479.
DEMONT, P. (2003) «*Agôn* judiciaire et *agôn* tragique: à propos de l'*Antigone* de Sophocle », en HOOGAERT, C. (ed .) *Rhétorique de la tragédie*, Paris; 67-87.
DENNISTON, J.D. (1927) "Technical Terms in Aristophanes", *CQ*, 21 (iii-iv); 113-121.
DESCLOS, M. L. (2000) (ed.) *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble.
DEVELIN, R. (1989) *Athenian Officials: 684-321 B.C.*, Cambridge.
DI DONATO, R. (1980) "Aspetti del diritto di proprietà in Grecia secondo L. Gernet," *ASNP* 10 (4): 1277-1328.
DIAMOND, E. (1996) (ed.) *Performance and Cultural Politics*, London & New York.
DIAZ DE CERIO DIEZ, M. (1997) "Modalidad y estructura del adjetivo verbal en *–téos* en Aristófanes", en LÓPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua* [Actas del I Congreso Internacional, noviembre de 1996], Salamanca; 249-263.
DICKEY, E. (1995) "Forms of Address and Conversational Language in Aristophanes and Menander", *Mnemosyne* 48 (3); 257.271.
DICKEY, E. (1996) *Greek Forms of Address. From Herodotos to Lucian*, Oxford.
DICKIE, M. W. (1978) "*Dike* as a Moral Term in Homer and Hesiod", *CPh*, 73, 2; 91-101.
DIETRICH, B. C. (1965) *Death, Fate and the Gods. The development of a religious idea in Greek popular belief and in Homer*, London.
DILLER, H. (1978) "'Zum Umgang des Aristophanes mit der Sprache — Erläutert an den 'Acharnern'", *Hermes* 106; 509–18.
DILLON, J. & T. GERGEL (2003) *The Greek Sophists*, London.
DILLON, M. (1987) "The Lysistrata as a Post-Deceleian Peace Play", *TAPhA* 117; 97-104.
DILLON, M. (1995) "By Gods, Tongues, and Dogs: the Use of Oaths in Aristophanic Comedy", *GRBS* 42 (2); 135-151.
DIMAKIS, P. D. (1959) *O thesmos tes proikos kata to archaion hellenikon dikaion*. Athinai.
DIMOPOULOS, P. (2001) *He eisaggelia*. Athinai.
DOBROV, G. W. (1993) "The Tragic and Comic Tereus", *AJPh* 114; 189-234.
DOBROV, G. W. (1995) (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta.
DOBROV, G. W. (1998) (ed.) *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill.
DOBROV, G. W. (2001) *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford & New York.
DOGANIS, C. (2001) "La sycophantie dans la démocratie athénienne d'après les comédies d'Aristophane", *JS* 2001 (2); 225-248.
DOGANIS, C. (2007) *Aux origines de la corruption. Démocratie et délation en Grèce ancienne*, Paris.
DOLAN, J. (1933) "Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance and «The Performative»", *Theatre Studies* 45; 417-441.
DOMINGO, E. (1975) *La responsión estrófica en Aristófanes*, Salamanca.
DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J. (1999) "Grecia arcaica", en PLÁCIDO SUÁREZ, D. & *al.* (edd.) *Historia del mundo clásico a través de sus textos. Grecia*, Madrid.
DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J. (2001) *Solón de Atenas*, Barcelona.
DOMNARSKI, W. (2003) "Law and Literature", *Legal Studies Forum* 27 (1); 109-129.
DOREY, T. A. (1956) "Aristophanes and Cleon", *G&R*, N.S. 3, n. 2: 132-139.
DORJAHN, A. P. (1928) "Legal precedent in Athenian courts," *Philological Quarterly* 7: 375-389.
DORJAHN, A. P. (1930) "Extenuating circumstances in Athenian courts," *CPh* 25; 162-172.
DORJAHN, A. P. (1935) "Anticipation of arguments in Athenian courts," *TAPhA* 66; 274-295.

DORJAHN, A. P. (1937) "Intimidation in Athenian courts," *CPh* 32; 341-348.
DORJAHN, A. P. (1938) "Outside influence on Athenian courts," *Philological Quarterly* 17; 18-25.
DORJAHN, A. P. (1941) "On the Athenian anakrisis," *CPh* 36: 182-185.
DORJAHN, A. P. (1952) "On slave-evidence in Greek law," *CJ* 47: 188.
DORJAHN, A. P. (1953) "Evidence by torture in ancient Athenian courts," en *Studi Arangio-Ruiz* III, 77-80.
DORJAHN, A.P. (1971) "On slave-evidence in the Athenian courts," *CB* 47: 45-46.
DOVER, K. J. (1950) "Plato Comicus: ΠΡΕΣΒΕΙΣ and ΕΛΛΑΣ", *CR* 64 (1); 5-7.
DOVER, K. J. (1963) "Notes on Aristophanes' *Acharnians*", *Maia* 15; 7-12.
DOVER, K. J. (1968b) *Lysias and the Corpus Lysiacum*. Berkeley.
DOVER, K. J. (1970) "Lo stile di Aristofane", *QUCC*, 9; 7-23.
DOVER, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkeley & Los Angeles.
DOVER, K. J. (1976) "Linguaggio e caratteri aristofanei", *RCCM* 18; 357-371.
DOVER, K. J. (1978) *Greek Homosexuality,* New York.
DOVER, K. J. (1985) "Some types of abnormal word-order in Attic comedy", *CQ* 35; 324-343.
DOW, S. (1969) "Some Athenians in Aristophanes", *AJA* 73; 234-235.
DREHER, M. (2003) "Hikesie und Asylie in den Hiketiden des Aischylos", en DREHER, M. (ed.) *Das antike Asyl. Kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion*, Köln, 59-84.
DREIZEHNTER, A. (1978) "The legislation of Demetrius of Phalerum and the trasformation of Athenian law", en FORTENBAUGH, W. W. & E. SCHUTRUMPF (edd.) *Demetrius of Phalerum. Text, translation and discussion* 9, New Brunswick & London; 347-365.
DRIVER, G. R. & J. C. MILES (1952-5) *The Babylonian Laws,* Oxford.
DROYSEN, J. (1835) "Des Aristophanes Vögel und die Hermokopieden", *RhM,* 3; 161-208.
DUBUISSON, M. (2001) "Barbares et barbarie dans le monde gréco-romain : du concept au slogan", *AC* 70; 1-16.
DUCHEMIN, J. (1945) *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*, Paris.
DUCROT, O. (1972) *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*, Barcelona.
DUGIT, E. (1867) *Étude sur l'Aréopage athénien*. Paris.
DUHOUX, Y. (2000) *Le verb grec ancien. Éléments de morphologie et de syntaxe historiques*, Louvain-la-Neuve.
DUMONT, J. C. (1984) «La comédie phlyaque et les origines du théâtre romain», en *Texte et image. Actes du colloque de Chantilly* (13-15 octobre 1982), Paris; 135-150.
DUNLOP, C. (1991) "Literature Studies in Law Schools", *Cardozo Studies in Law and Literature* 3; 63-110.
DUPRÉEL, E. (1948) *Les sophistes,* Neuchâtel.
DUVIGNAUD, J. (1965) *Sociologie du théatre: essai sur les ombres collectives*, Paris.
DWORKIN, R. (1977) *Taking Rights Seriously,* Cambridge (MA).
DWORKIN, R. (1996) "How Law is Like Literature", in LEDWON, L. (ed.) *Law and Literature. Text and Theory*, New York & London [1993[1]]; 29-46.
EASTERLING, P (1999) "Actors and voices: reading between the lines in Aeschines and Demosthenes", en GOLDHILL, S. & R. OSBORNE (edd.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge; 154-166.
EASTERLING, P. & E. HALL (2002) (edd.) *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge.
ECHAVE, M. T., M. E. URQUIJO & R. A. GUIBOURG (1999) *Lógica, proposición y norma*, Colección Filosofía y Derecho 9, Buenos Aires, 1980[1].
EDEN, K. (1986) *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition,* Princeton.

EDMUNDS, L. (1980) "Aristophanes' *Acharnians*", en HENDERSON, J. (ed.) *Aristophanes: Essays in Interpretation* (Yale Classical Studies, 26), Cambridge; 1-41.

EDMUNDS, L. (1987) *Cleon,* Knights, *and Aristophanes' Politics*, Lanham, New York & London.

EDWARDS, A. T. (1993) "Historicizing the Popular Grotesque: Bachtin's *Rabelais* and Attic Old Comedy", en SCODEL, R. (ed.) *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor; 89-117.

EHRENBERG, V. (1947) "*Polypragmosyne*: A Study in Greek Politics", *JHS* 67; 46-67.

EHRENBERG, V. (1957) *L´Atene di Aristofane. Studio Sociologico della Commedia Attica Antica,* Firenze (Edición original: Oxford, 1943[1]).

EHRENBERG, V. (1960) *The Greek State*, Oxford.

EHRENBERG, V. (1966) *Die Rechtsidee im frühen Griechentum. Untersuchungen zur Geschichte der werdenden Polis,* Darmstadt.

ENRIQUE, C. (1997) *Literatura y derecho*, Barcelona.

EPIPHANES, M. (1961) *To en Phreattoi phonikon dikasterion kai he epi ton hemeron mas exaphanisis tou panarchaiou ormiskou tou (Melete attikou dikaiou),* Peiraieus.

ERBSE, H. (1982) "Über das politische Ziel der aristophanischen Komödie", en NALDINI, M. (ed.) *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia; 99-116.

ERCOLANI, A. (2002a) (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie,* Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 11, Stuttgart & Weimar.

ERCOLANI, A. (2002b) "Sprechende Namen und politische Funktion der Verspottung am Beispiel der Acharner", en ERCOLANI, A. (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie,* Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 11, Stuttgart & Weimar; 225-254.

ERDMANN, W. (1934) *Die Ehe im alten Griechenland,* München.

FÅHRAEUS, F. I. (1886) *De argumento atque consilio Daetalensium fabulae Aristophaneae commentatio academica*, Upsaliae.

FARAGUNA, M. (2007) "Tra oralità e scrittura: diritto e forme della communicazione dai poemi omerici a Teofrasto", *Etica & Politica / Ethics & Politics* 9 (1); 75-111.

FARAONE, C. A. (1989) "An Accusation of Magic in Classical Athens (Ar. *Wasps* 946–948)", *TAPhA* 119; 149–60.

FARENGA, V. (2006) *Citizen and Self in Ancient Greece. Individuals Performing Justice and the Law,* Cambridge.

FARIOLI, M. (2001) *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica,* Milano.

FARSEDAKIS, I. (1978) *Thanato zemioun. Contribution à l'étude du droit criminel athénien à l'époque classique.* Strasbourg.

FAVREAU, A.-M. (1995) *La justice dans l'oeuvre d'Aristophane,* Mémoire de Maîtrise de Lettres Classiques, Université des Sciences Humaines de Strasbourg.

FEHR, H. (1931) *Das Recht in der Dichtung*, Bern.

FEHR, H. (1936) *Die Dichtung im Recht,* Bern.

FERGUSON, W. S. (1910) "The Athenian Phratries", *CPh* 5 (3); 257-284.

FERGUSON, W. S. (1911) "The laws of Demetrius of Phalerum and their guardians", *Klio* 11; 265-276.

FERNÁNDEZ, C. N. (1994) "Una lectura de los objetos teatrales en *Aves* de Aristófanes", *Synthesis,* 1; 75-92.

FERNÁNDEZ, C. N. (1995) "Aspectos compositivos del agón de *Aves* de Aristófanes", *Primeras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos,* Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo, octubre 1993; 65-68.

FERNÁNDEZ, C. N. (1998) "Significados del espacio en la escritura escénica de *Plutos* de Aristófanes", *Argos* 22; 69-92.

FERNÁNDEZ, C. N. (1999) "Los hombres de *Lisístrata:* algunas observaciones", *Circe* 4; 123-147.
FERNÁNDEZ, C. N. (2000) "El público de Aristófanes: *spectator in fabula*", *Circe* 5; 119-136.
FERNÁNDEZ, C. N. (2002) Plutos *de Aristófanes. La* Riqueza *de los sentidos*, La Plata.
FERNÁNDEZ, C. N. (2003) "*Las Asambleístas* de Aristófanes: del ensayo a la recepción / de la actuación a la política", *Argos* 27; 83-95.
FERNÁNDEZ, C. N. (2005-6) "'El Pensadero era una fiesta' o cómo interpretar el final de *Nubes*", *AFC* 18-19; 21-39.
FERNÁNDEZ, C. N. (2006) " 'El día viejo y nuevo' (*Nubes*, v. 1133) o las novedosas ideas del conservador Aristófanes", *Nova Tellus* 24 (1); 63-89.
FERREIRA LEÃO, D. (2001) *Sólon. Ética e Política,* Lisboa.
FEZZI, L. (2004) "Il passaggio da oralità a scrittura nel processo attico", *LEC* 72; 109-118.
FILIPPO, A. (2001-2002) "L'*aprosdoketon* in Aristofane", *Rudiae* 13-14; 59-143.
FINA, A. (1993) *Justicia y literatura*, Barcelona.
FINE, J. V. A. (1951) *Horoi: studies in mortgage, real security and land tenure in ancient Athens,* Baltimore.
FINLEY, M. I. (1951) "Some problems of Greek law. A consideration of Pringsheim on sale," *Seminar* 9; 72-91.
FINLEY, M. I. (1968) "The alienability of land in ancient Greece," *Eirene* 7; 25-32.
FINLEY, M. I. (1985) *Studies in Land and Credit in Ancient Athens 500-200 B.C. The Horos Inscription*, New Brunswick (NJ).
FINNEGAN, R. (1995) *Women in Aristophanes*, Amsterdam.
FISHER, N. R. E. (1987) "La legge sulla hybris ad Atene," *AION (archeol)* 9; 99-115.
FISHER, N. R. E. (1992) *Hybris. A study in the values of honour and shame in ancient Greece.* Warminster.
FISHER, N. R. E. (1993) "Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*", *G&R* 40 (1); 31-47.
FISHER, N. R. E. (1999) "Violence, masculinity and the law in classical Athens," en FOXHALL, L. & J. SALMON (edd.) *When Men were Men: Masculinity, Power and Identity in classical Antiquity*, London; 68-97.
FISHER, R. K. (1984) *Aristophanes'* Clouds. *Purpose and Techniques*, Amsterdam.
FISHER, R. K. (1988) "The Relevance of Aristophanes: A New Look at 'Clouds'", *G&R*, 2° Series, 35 (1); 25-28.
FLASHAR, H. (1996) "Komik und Alte Komödie", *MH* 53; 83-90.
FOLEY, H. P. (1982) "The 'Female Intruder' Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae", CPh* 77 (1); 1-21.
FOLEY, H. P. (1988) "Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*", *JHS* 108; 33-47.
FONTANIER, P. (1968) *Les figures du discours*, Science de l'homme, Paris.
FORSDYKE, S. L. (2005) *Exile, Ostracism, and Democracy: The Politics of Expulsion in Ancient Greece,* Princeton.
FORSÉN, B. & G. STANTON (1996) (edd.) *The Pnyx in the History of Athens,* Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens, Vol. II, Helsinki.
FORTUNATI, V. (1989) "Le forme letterarie dell'anti-utopia", en FORTUNATI, V. & G. ZUCCHINI (a cura di) *Paese di cucagna e mondi alla rovescia*, Firenze: Alinea; 37-48.
FOUCART, P. (1873) *Les associations religieuses chez les Grecs. Thiases, éranes, orgèons,* Paris.
FOUCAULT, M. (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison,* Paris.
FOXHALL, L. & A. D. LEWIS (1996) (edd.) *Greek Law in its Political Setting: Justification not Justice*, Oxford.
FOXHALL, L. (1989) "Household, Gender, and Property in Classical Athens," *CQ* 39: 22-44.

FOXHALL, L. (1996) "The Law and the Lady: Women and Legal Proceedings in Classical Athens", en FOXHALL, L. & A. D. E. LEWIS (edd.) *Greek Law in its Political Setting. Justifications not Justice*, Oxford; 133-152.
FRAENKEL, E. (1950) "Some Notes on the Hoopoe's Song", *Eranos* 48, 3; 75-84.
FRAENKEL, E. (1962) *Beobachtungen zu Aristophanes,* Roma.
FRAENKEL, M. (1883) "Die antidosis", *Hermes* 18; 442-465.
FRANCHI DE' CAVALIERI, P. (1893) "La Panoplia di Peitetero e di Evelpide", *SIFC*, 1; 485-511.
FRANCIS, E. D. (1992) "Oedipus Achaemenides", *AJPh* 113 (3); 333-357.
FRANCO, C. (1988) «La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea», en CORSINI, E. (a cura di), *La polis e il suo teatro* 2, Padova; 213-32.
FRANCOTTE, H. (1895) "L'antidosis en droit athénien," *MAB.*
FRANCOTTE, H. (1903) "De la condition des étrangers daus les cités grecques. Proxenes, évergètes, métèques, isoteles, et étrangers résidents," *MB* 7: 350-388.
FRANCOTTE, H. (1904) "Loi et décret dans le droit public des Grecs," *MB* 8: 329-338.
FRAZIER, F. (2001) "Autour de la parabase des *Guêpes* d'Aristophane: un example du jeu des métamorphoses comiques dans la comédie ancienne", *Cahiers du Gita* 14; 63-100.
FRENCH, A. (1994) "Perikles' Citizenship Law", *AHB,* 8, 3; 71-75.
FRISK, H. (1943) "Zur griechieschen Wortkunde", *Eranos* 41, 1-2; 48-64.
FRITZSCHE, F. V. (1831) *De Daetalensibus Aristophanis commentatio*, Lipsiae.
FRONTISI-DUCROUX, F. (1995) *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grece ancienne*, Paris.
FULLER, I. (1967) *Legal Fictions,* Stanford.
GABRIELSEN, V. (1986) "*Phanera* and *aphanes ousia* in classical Athens," *C&M* 37; 99-114.
GABRIELSEN, V. (1987) "The antidosis procedure in classical Athens," *C&M* 38; 7-38.
GADAMER, H. G. (1960) *Wahrheit und Methode,* Tübingen.
GAGARIN, M. & D. J. COHEN (2005) (edd.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge.
GAGARIN, M. (1973) "*Dike* in the *Works and Days*", *CPh*, 68, 2; 81-94.
GAGARIN, M. (1975) "The Vote of Athena", *AJPh* 96: 121-127.
GAGARIN, M. (1978) "Self-defense in Athenian homicide law", *GRBS* 19; 111-120.
GAGARIN, M. (1979a) "The prosecution of homicide in Athens", *GRBS* 20; 301-323.
GAGARIN, M. (1979b) "The Athenian Law against Hybris", en BOWERSOCK, G. W. & al. (edd.) *Arktouros: Hellenic studies presented to Bernard M. W. Know on the occasion of his 65th birthday,* Berlin & New York; 229-236.
GAGARIN, M. (1981) *Drakon and Early Athenian Homicide Law,* New Haven & London.
GAGARIN, M. (1986) *Early Greek Law*, Berkeley.
GAGARIN, M. (1988) "The First Law of the Gortyn Code", *GRBS* 29; 335-43.
GAGARIN, M. (1996) "The torture of slaves in Athenian Law", *CPh,* 91, 1; 1-18.
GAGARIN, M. (1998) "Women in Athenian Courts", *Dike* 1; 39-51.
GAGARIN, M. (2000) "Le code de Platon et le droit grec", en LEVY, E. (ed.) *La codification des lois dans l'antiquité*, Actes du Colloque de Strasbourg, 27-29 novembre 1997, Paris ; 215-227.
GAGARIN, M. (2002) *Antiphon the Athenian. Oratory, Law, and Justice in the Age of the Sophists,* Austin.
GAGARIN, M. (2003) "Telling Stories in Athenian Law", *TAPhA* 133 (2); 197-207.
GAGARIN, M. (2007) "Litigants' oaths in Athenian law", en SOMMERSTEIN, A. H. & J. FLETCHER (edd.) *Horkos: The Oath in Greek Society*, Exeter; 39-47.
GAGARIN, M. (2008) *Writing Athenian Law,* Cambridge.
GAGLIARDI, L. (2002) "Per un' interpretazione della legge di Solone in materia succesoria", *Dike* 5; 5-59.
GALAZ, M. (1988) "Algunas notas sobre la herencia en Atenas", *Nova Tellus,* 6; 55-77.

GALAZ, M. (2004) "Delitos sexuales en la Atenas Clásica", en LEÃO, D. F., L. ROSSETTI, M. DO C. G. Z. FIALHO (edd.) *Nomos. Direito e sociedade na Antiguidade clássica*, Madrid & Coimbra, 175-198.

GALLEGO, J. (2003) *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*, Buenos Aires.

GAMBÓN, L. (2003) "La problemática matrimonial de Andrómaca y el valor socio-jurídico de la retórica," *Logo* 4; 51-58.

GARAPON, A. (1985) *L'âne portant des reliques. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris.

GARDIKAS, K. G. (1923) *Quelques considerations sur le droit penal attique et les oeuvres des tragiques grecs*, Bruxelles.

GARLAN, Y. (1972) *La guerre dans l'antiquité*, Paris.

GARLAN, Y. (1988) *Slavery in Ancient Greece*, Ithaca.

GARLAND, D. W. (1990) *Punishment and Modern Society: A Study in Social Theory*, Chicago.

GARNER, R. (1987) *Law and Society in Classical Athens*, New York.

GASTALDI, V. (1999) "El juicio de Orestes: *prodikasía* y *zétesis*", *Faventia* 21 (1); 29-35.

GASTALDI, V. (2001) *El derecho en la* Orestía *de Esquilo: delito, penalizacion y modelo social*, Bahia Blanca.

GASTALDI, V. (2005a) "El lenguaje de los embajadores: ΠΡΕΣΒΕΙΑ y violencia en *Heraclidas*", en ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. (coord.) *Actas del XVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos: Creencias y Rituales en el Mundo Clásico*, Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata, 2005, CD-Rom.

GASTALDI, V. (2005b) "Recordar el castigo: memoria colectiva e imaginario juridico-social en el teatro de Atenas", *Ordia Prima* 4, 19-36.

GASTALDI, V. (2007) "Embajadores trágicos: la retórica del κήρυξ en *Heraclidas* de Eurípides", *AC* 76; 39-50.

GAUDEMET, J. (1970) "L'interpretation des lois et des actes juridiques dans le monde antique", *RIDA* 17; 235-249.

GAUDENZI, A. (1883) "Lengua e diritto nel loro sviluppo parallelo", *Archivio Giuridico* 31; 271-304.

GAURIER, D. (2005) *Histoire du droit international. Auteurs, doctrines et développement de l'Antiquité à l'aube de la période contemporaine*, Rennes.

GAUTHIER, Ph. (1972) *Symbola. Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, Nancy.

GAUTHIER, Ph. (1985) *Les cités grecques et leurs bienfaiteurs (IV^e^ –1^er^ siècle avant J.-C.). Contribution à l'histoire des institutions*, Paris.

GELZER, T. (1970) "Aristophanes", *RE Suppl.* 12; 1392-1569.

GELZER, T. (1960) *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der Attischen alten Komödie*, München.

GELZER, T. (1996) "Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the *Birds*", en SEGAL, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford-New York: Oxford University Press, 1976[1]; 194-215.

GEMMETTE, E. V. (1995a) (ed.) *Law in Literature: Legal Themes in Drama*, Troy, NY.

GEMMETTE, E. V. (1995b) "Law and Literature, Joining the Class Action", *Valparaíso University Law Review* 29 (2); 665-859.

GÉNY, F. (1899) *Méthode d'interprétation et sources en droit privé positif*, Tome I, Paris.

GEORGOUDI, S. (2007) "Les magistrats au service des dieux: les cas des démarques en Attique", en SCHMITT PANTEL, P. & F. DE POLIGNAC (edd.) *Athènes et la politique. Dans le sillage de Claude Mossé*, Paris; 83-110.

GERARD, P., F. OST, M. VAN DE KERCHOVE & L. VAN EYNDE (2001) *Lettres et lois. Le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles.

GERLACH, F. D. (1858) *Zaleukos, Charondas, Phythagoras: Zur Kulturgeschichte von Grossgriechenland*, Basel.

GERNET, L. (1910) "Une étude sur le mot *eggue* dans Homère", *REG* 23: 375.

GERNET, L. (1917) *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris.
GERNET, L. (1920) "La création du testament", *REG* 33; 123-168, 249-290.
GERNET, L. (1937) "Sur la notion de jugement en droit grec", *AHDO* 1; 111-114.
GERNET, L. (1938) "Sur les actions commerciales en droit athénien", *REG* 51: 1-44.
GERNET, L. (1939) "L'institution des arbitres publics à Athènes", *REG* 389-414.
GERNET, L. (1948) "Droit et prédroit en Grèce ancienne", *L'année sociologique* ; 21-119.
GERNET, L. (1951a) "Le droit de la vente et la notion du contrat en Grèce d'après M. Pringsheim", *RHD* 29: 560-584.
GERNET, L. (1951b) "Droit commercial et droit civil en Grèce", *RHD* 29: 457.
GERNET, L. (1955) *Droit et société dans la Grèce ancienne*, Paris.
GERNET, L. (1956) "Choses visibles et choses invisibles", *Revue Philosophique* 46: 79-86.
GERNET, L. (1981) "Capital Punishment", en GERNET, L. (ed.) *The Anthropology of Ancient Greece*, Baltimore, 252-276.
GERNET, L. (1984) "Le droit pénal de la Grèce ancienne," en DI DONATO, R. (ed.) *Du châtiment dans la cité*, 9-35.
GERÖ, E.-C. & H.R. JOHNSSON (2001) "Where were the Women when the Men laughed at Lysistrata ? An inquiry into the question whether the audience of the Old Comedy also included female spectator", *Eranos* 99 ; 87-99.
GEST, J. M. (1913) *The Lawyer in Literature*, Boston.
GHIRON-BISTAGNE, P. (1989) «Jongleries verbales sur les anthroponymes dans les comédies d'Aristophane», *Cahiers du Gita* 5; 89-98.
GIANGRANDE, G. (1963) "The Origin of Attic Comedy", *Eranos* 61; 1-24.
GIGANTE, M. (1948) "La città dei giusti e gli «Uccelli» di Aristofane", *Dioniso,* N.S. 11, 1; 17-25.
GIL, L. (1989) "El Aristófanes perdido", *CFC* 22; 39-106.
GIL, L. (1993) "La comicidad en Aristófanes", *CFC* 3; 23-29.
GIL, L. (1996) *Aristófanes*, Madrid.
GIL, L. (1997) "Uso y función de los teónimos en la comedia aristofánica", en LÓPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua* [Actas del I Congreso Internacional, noviembre de 1996], Salamanca; 21-29.
GIL, L. (1998) "Aristoph. *Equ.*: problemas de hermenéutica y escenificación", en GARCÍA NOVO, E. & I. RODRÍGUEZ ALFAGEME (edd.) *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid; 221-227.
GINER, C. & J. DE HOZ. (1979) "Comedia Griega: Aristófanes, *Aves* 737-800", en CODOÑER, C. (coord.) *El comentario de textos griegos y latinos,* Madrid; 101-131.
GIOFFREDI, C. (1974) "Responsabilità e sanzione nella esperienza penalistica della Grecia arcaica," *SDHI* 40: 1-51.
GIOVANNINI, A. (1997) "Les relations de parenté entre cités grecques", *MH* 54 (3); 158-162.
GLEUE, H. (1894) *De homicidarum in Areopago Atheniensi judicio*. Göttingen.
GLOTZ, G. (1900) "Κακώσεως γραφή", en DAREMBERG, Ch. & E. SAGLIO (edd.) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Tome III, 1° partie, Paris; 792-797.
GLOTZ, G. (1904) *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*, Paris.
GÖDDE, S. (2003) "Poetisches Recht: Asyl und Ehe in den Hiketiden des Aischylos," en DREHER, M. (ed.) *Das antike Asyl. Kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion*, Köln; 85-106.
GOETTE, H. R. (2007) "An Archaeological Appendix", en WILSON, P. (ed.), *The Greek Theatre and Festivals . Documentary Studies* (Oxford Studies in Ancient Documents), Oxford; 116-121.
GOLDEN, M. (1990) *Children and Childhood in Classical Athens*, Baltimore & London.

GOLDHILL S. (1994), "Representing Democracy: Women at the Great Dionysia", en OSBORNE, R. & S. HORNBLOWER (eds.), *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford, pp. 347-70.
GOLDHILL, S. (1989) "Reading Performance Criticism", *G&R* 36 (2); 172-182.
GOLDHILL, S. (1990) "The Great Dionysia and Civic Ideology", en WINKLER, John J. & Froma I. ZEITLIN (edd.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context,* Princeton (NJ), 1992; 97-129.
GOLDHILL, S. (1991) *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge.
GOLDHILL, S. (1997a) "The Audience of Athenian Tragedy", en EASTERLING, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge; 54-68.
GOLDHILL, S. (1997b) "The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication", en EASTERLING, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge; 127-150.
GOLDHILL, S. (1999) "Programme Notes", in GOLDHILL, S. & R. OSBORNE (edd.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge; 1-29.
GÓMEZ MAMPASO, M. V. & B. SÁENZ DE SANTA MARÍA GÓMEZ MAMPASO (2001) *Una aproximación a la historia de las relaciones diplomáticas,* Madrid.
GOMME, A. W. (1925) "The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Centuries", *CPh* 20, 1; 1-25.
GOMME, A. W. (1934) "Two problems on Athenian citizenship law," *CPh* 29: 123-140.
GOMME, A. W. (1938) "Aristophanes and Politics", *CR* 52; 97-119.
GOMME, A. W. (1953) "The Interpretation of καλοὶ κἀγαθοί in Thucydides 4.40.2", *CQ* 3; 65-68.
GOMME, A. W. (1957) "Agoranomoi", en CARY, M., J. D. DENNISTON, J. WIGHT DUFF & al. (edd.) *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford.
GOMME, A. W. (1962) *More Essays in Greek History and Literature*, Oxford.
GOMME, A. W. (1969) *A Historical Commentary on Thucydides*, Vol II "The Ten Years War (Books II-III)", Oxford.
GONZÁLEZ DE TOBIA, A. M. (1994) "Composición de espacios para una utopía en *Aves* de Aristófanes", *Synthesis* 1; 93-113.
GOODRICH, P. (1987) *Legal Discourse: Studies in Linguistics, Rhetoric, and Legal Analysis,* New York.
GOULD, J. P. A. (1980) "Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens," *JHS* 100: 38-59.
GRANT, J. R. (1965) "A Note on the Tone of Greek Diplomacy", *CQ* N.S. 15 (2); 261-266.
GREEN, D. (1936) "The Comic Technique of Aristophanes", *Hermathena* 25; 87-103.
GREEN, R. & E. HANDLEY (1995) *Images of the Greek Theatre,* London.
GRIFFITH, J. G. (1974) "Amphitheos and Anthropos in Aristophanes", *Hermes* 102; 367-369.
GRILLI, A. (1992) *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane,* Pisa.
GRIZE, J. B. (1981) *L'argumentation*, Lyon.
GUILHAMET, L. (1985) "Socrates and Post-Socratic Satire", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 46 (1); 3-12.
GUIRAUD, P. (1893) *La propriété foncière en Grèce jusqu' à la conquête romaine.* Paris.
GULICK, C. B. (1899) "Two Notes on the 'Birds' of Aristophanes", *HSPh,* 10; 115-120.
HALEY, H. W. (1890) "The Social and Domestic Position of Women in Aristophanes", *HSPh* 1; 159-186.
HALL, E. & A. WRIGLEY (2007) (edd.) *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007: Peace, Birds, and Frogs,* London.
HALL, E. (1989) *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford.
HALL, E. (1995) "Lawcourt Dramas: the Power of Performance in Greek Forensic Oratory", *BICS* 40; 39-58.

HALL, E. (2006) *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford.

HALLIWELL, F. S. (1980) "Aristophanes' Apprenticeship", *CQ* n. s. 30; 33-45.

HALLIWELL, F. S. (1984) "Ancient Interpretations of ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν in Aristophanes", *CQ* n.s. 34 (i); 83-88.

HALLIWELL, F. S. (1991a) "Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens", *JHS* 111; 48-70.

HALLIWELL, F. S. (1991b) "The Uses of Laughter in Greek Culture", *CQ* 41; 279-96.

HALLIWELL, F. S. (1993) "Comedy and Publicity in the Society of the Polis", en SOMMERSTEIN, A.H., F. S. HALLIWELL, J. HENDERSON & B. ZIMMERMANN. *Tragedy, Comedy and the Polis,* Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990, Bari; 321-340.

HALLIWELL, F. S. (2002a) "Aristophanic Sex: The Erotics of Shamelessness", en NUSSBAUM, M. C. & J. SIHVOLA (edd.) *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Chicago; 120-142.

HALLIWELL, F. S. (2002b) *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton.

HALLIWELL, F. S. (2004) "Aischrology, Shame, and Comedy", en SLUITER, I. & R. M. ROSEN (edd.) *Free Speech in Classical Antiquity* (Mnemosyne, Suppl. 254), Leiden; 115-144.

HALLIWELL, F. S. (2008) *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge.

HAMILTON, R. (1991) "Comic Acts", *CQ* 91 (11); 346-55.

HAMMOU, M. (1999) "Politique et domestique dans les *Guêpes* d'Aristophane", en CUSSET, CH. & M. HAMMOU (coord.) *Aristophane. Les Guêpes. Politique, société et comédie,* Actes de la Journée d'étude sur le programme d'agrégation de lettres classiques, Toulouse 18 octobre 1999, Toulouse; 19-34.

HAMMOU, M. (2000) «Y a-t-il une reflexion sur la mise en scene dans les comedies d'Aristophane?», *Pallas* 54; 291-301.

HÄNDEL, P. (1963) *Formen und Darstellungensweisen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg.

HANDLEY, E. W. (1953) "SIS-nouns in Aristophanes", *Eranos* 21; 129-142.

HANDLEY, E. W. (1993) "Aristophanes and the Generation Gap", in SOMMERSTEIN, A.H., F. S. HALLIWELL, J. HENDERSON & B. ZIMMERMANN. *Tragedy, Comedy and the Polis*. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990, Bari; 417-430.

HANSEN, M. H. (1973) *Atimistraffen i Athen i klassisk tid.* Odense.

HANSEN, M. H. (1974) *The Sovereignty of the People's Court in Athens in the Fourth Century B.C. and the Public Action Against Unconstitutional Proposals.* Odense.

HANSEN, M. H. (1975) *Eisangelia. The Sovereignty of the People's Court in Athens in the Fourth-Century B.C. and the Impeachement of Generals and Politicians,* Odense.

HANSEN, M. H. (1976) *Apagoge, Endeixis and Epegesis Against Kakourgoi, Atimoi, and Pheugontes. A Study in the Athenian Administration of Justice in the Fourth Century BC,* Copenhagen.

HANSEN, M. H. (1977) "How Often Did the *Ecclesia* Meet?", *GRBS* 18; 43-70.

HANSEN, M. H. (1978a) "*Nomos* and *Psephisma* in Fourth-Century Athens," *GRBS* 19; 315-30.

HANSEN, M. H. (1978b) "*Demos, Ecclesia* and *Dicasterion* in Classical Athens," *GRBS* 19; 127-46.

HANSEN, M. H. (1978c) "*Nomos* and *psephisma* in Fourth-Century Athens", *GRBS* 19; 315-330.

HANSEN, M. H. (1979) "The Duration of a Meeting of the Athenian Ecclesia", *CP* 74 (1); 43-49.
HANSEN, M. H. (1980a) "Eisangelia in Athens: A Reply", *JHS* 100; 83-95.
HANSEN, M. H. (1980b) "Seven Hundred Archai in Classical Athens", *GRBS* 21; 151-7.
HANSEN, M. H. (1981) "The prosecution of homicide in Athens," *GRBS* 22; 11-30.
HANSEN, M. H. (1983) *The Athenian Ecclesia I. A collection of Articles 1976-1983,* Copenhagen.
HANSEN, M. H. (1984) *Die athenische Volksversammlung im Zeitalter des Demosthenes,* Kostanz.
HANSEN, M. H. (1987) *The Athenian Assembly in the Age of Demosthenes.* Oxford.
HANSEN, M. H. (1989) *The Athenian Ecclesia II. A collection of Articles 1983-1989,* Copenhagen.
HANSEN, M. H. (1990) "When Was Selection by Lot of Magistrated Introduced in Athens?", *C&M* 41; 55-61.
HANSEN, M. H. (1991a) *The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes*, Oxford.
HANSEN, M. H. (1991b) "Response to Douglas MacDowell", en GAGARIN, M. (ed.) *Symposion 1990. Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte*, Köln; 199-201.
HANSEN, M. H. (1993) *La démocratie athénienne à l'époque de Demosthène. Structures, principes et idéologie*, Paris.
HARDING, (1994) «Comedy and Rhetoric», en WORTHINGTON, I. (ed.) *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London; 196-221.
HARRELL, H. C. (1936) *Public arbitration in Athenian law,* Columbia.
HARRIOTT, R. M. (1962) "Aristophanes' Audience and the Plays of Euripides", *BICS* 9; 1-8
HARRIOTT, R. M. (1986) *Aristophanes. Poet and Dramatist*, Baltimore.
HARRIS, E. M. & L. RUBINSTEIN (2004) (edd.) *Law and the Courts in Ancient Greece,* Cambridge.
HARRIS, E. M. (1986) "How Often Did the Athenian Assembly Meet?", *CQ* N.S. 36 (2); 363-377.
HARRIS, E. M. (1988) "When a sale is not a sale? The riddle of Athenian terminology for real security revisited," *CQ* 38; 351-381.
HARRIS, E. M. (1990) "Did Athenians Regard Seduction as a Worse Crime than Rape?", *CQ,* 40; 370-377.
HARRIS, E. M. (1993) "Apotimema: Athenian terminology for real security in leases and dowry agreement," *CQ* 43; 73-95.
HARRIS, E. M. (1994) "Law and Rhetoric", en WORTHINGTON, I. (ed.) *Persuasion: Greek Rhetoric in Action,* London; 130-150.
HARRIS, E. M. (1999) "The Penalties for Frivolous Prosecution in Athenian Law", *Dike* 2; 123-42.
HARRIS, E. M. (2000) "«Open Texture» in Athenian Law", *Dike* 3; 27-79.
HARRIS, E. M. (2002) «Pheidippides the Legislator : A Note on Aristophanes' *Clouds*», *ZPE* 140; 3-5.
HARRIS, E. M. (2004a) "Antigone the Lawyer, or the Ambiguities of Nomos," en HARRIS, E. & L. RUBINSTEIN (edd.) *The Law and the Courts in Ancient Greece*, London; 19-56.
HARRIS, E. M. (2004b) "Le rôle de *l'epieikeia* dans les tribunaux athéniens", *Rev. hist. droit* 82 (1); 1-13.
HARRIS, E. M. (2004c) "Did Rape Exist in Classical Athens? Further Reflections on the Laws about Sexual Violence", *Dike* 7; 41-83.
HARRIS, E. M. (2005) "Was all Criticism of Athenian Democracy Necessarily Anti-Democratic?", in BULTRIGHINI, U. (ed.), *Democrazia e antidemocrazia nel mondo greco. Atti del convegno internazionale di studi, Chieti 9-11 aprile 2003,* Alessandria; 11-23.
HARRIS, E. M. (2006) *Democracy and the rule of law in classical Athens. Essays on law, society and politics*, Cambridge.

HARRIS, E. M. (2007) "Did the Athenian courts attempt to achieve consistency? Oral tradition and written records in the Athenian administration of justice" en COOPER, C. (ed.), *Politics of orality*, Leiden; 343-370.
HARRISON, A. R. W. (1968) *The Law of Athens,* Vol. I "The Family and Property", Oxford.
HARRISON, A. R. W. (1947) "A problem in the rules of intestate succession at Athens", *CR* 61: 41-42.
HARRISON, A. R. W. (1971) *The Law of Athens*, Vol. II "Procedure", Oxford.
HARRISON, E. L. (1964) "Was Gorgias a Sophist?", *Phoenix* 18; 183-92.
HARRISON, J. E. (1927) *Themis. A Study of the social origins of Greek Religion,* Cambridge.
HARRISON, S. (1992) "Ritual as Intellectual Property", *Man*, N. S. 27 (2); 225-244.
HARSH, P. W. (1934) "The Position of the Parabasis in the Plays of Aristophanes", *TAPhA* 65; 178-197.
HART, H. L. A. (1961) *The Concept of Law,* Oxford.
HARTER-UIBOPUU, K. (2002) "Ancient Greek Approaches Towards Alternative Dispute Settlement. Arbitration and Mediation in Private and Public Law," *Willamette Journal of International Law and Dispute Resolution*: 47-69.
HARTOG, F. (1999) *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia,* Buenos Aires (Edición original: *Mémoire d'Ulisse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, 1996).
HARVEY, F. D. & J. WILKINS (2000) (edd.) *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London.
HARVEY, F. D. (1966) "Literacy in Athenian Democracy", *REG* 79; 585-635.
HARVEY, F. D. (1971) "Sick Humour: Aristophanic Parody of a Euripidean Motif?", *Mnemosyne* 24; 362-5.
HARVEY, F. D. (1981) "*Nubes* 1493 ff: Was Socrates Murdered?", *GRBS* 22 (4); 339-43.
HARVEY, F. D. (1985) "Dona Ferentes: Some Aspects of Bribery in Greek Politics", en CARTLEDGE, P. A. & F. D. HARVEY (edd.) *Crux. Essays in Greek History Presented to G. E. M. de Ste. Croix on his 75th Birthday*, London.
HARVEY, F. D. (1990) "The sykophant and sykophancy: vexatious redefinition?", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. TODD (edd.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society*, Cambridge; 103-121.
HEADLAM, J. W. (1893) "On the *proklesis eis basanon* in Attic law," *CR* 7; 1-5.
HEADLAM, J. W. (1894) "In answer to C. V. Thompson's article on Stave torture in Athens," *CR* 8; 136-137.
HEALD, P. J. (1998) (ed.) *Literature and Legal Problem Solving. Law and Literature as Ethical Discourse*, Durham.
HEATH, M. (1987) *Political Comedy in Aristophanes,* Göttingen.
HEATH, M. (1990) "Aristophanes and Some of His Rivals", *G&R* 37; 143-158.
HEATH, M. (1997) "Aristophanes and the Discourse of Politics", en DOBROV, G. W. *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill & London; 230-249.
HEBERLEIN, F. (1980) *Pluthygieia. Zur Gegenwelt des Aristophanes,* Frankfurt.
HENDERSON, J. J. (1975) *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy,* Oxford.
HENDERSON, J. J. (1980) (ed.) *Aristophanes: Essays in Interpretation* (Yale Classical Studies, 26), Cambridge.
HENDERSON, J. J. (1987) "Older Women in Attic Old Comedy", *TAPhA* 117; 105-129.
HENDERSON, J. J. (1990) "The Demos and the Comic Competition", in WINKLER, J. J. & F. I. ZEITLIN (edd.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton; 271-313.
HENDERSON, J. J. (1993) "Problems in Greek Literary History: The Case of Aristophanes' *Clouds*", en ROSEN, R. M. & J. FARRELL (edd.) *Nomodeiktes. Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor; 591-601.

HENDERSON, J. J. (1998b) "Attic Old Comedy, Frank Speech, and Democracy", en BOEDEKER, D. & K. A. RAAFLAUB (edd.) *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge, MA & London; 255-273.
HENDERSON, J. J. (2002b) "Strumpets on Stage: The Early Comic Hetaera", *Dioniso* 1; 78-87.
HENDERSON, J. J. (2003) "When an identity was expected: the slaves in Aristophanes' *Knights*", en BAKEWELL, G.W. & J.P. SICKINGER (edd.) *Gestures: Essays in Ancient History, Literature and Philosophy presented to Alan L. Boegehold*, Oxford; 63-73.
HENRY, A. S. (1976) "Two passages in the *Birds* of Aristophanes", *RhM*, 119, 1; 8-11.
HENRY, A. S. (1977) *The Prescripts of Athenian Decrees* (Mnemosyne Suppl. 49), Leiden.
HERMAN, G. (1994) "How Violent was Athenian Society?", en OSBORNE, R. & S. HORNBLOWER (edd.) *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford; 99-118.
HERMAN, G. (2006) *Morality and Behaviour in Democratic Athens: A Social History*, Cambridge.
HERNÁNDEZ DÍAZ, D. D. (1991) "El derecho y la literatura: pasiones compatibles", *Revista Jurídica de la Universidad de Puerto Rico* 60; 399-405.
HEWITT, J. W. (1931) "Gratitude to Parents in Greek and Roman Literature", *AJPh* 52 (1); 30-48.
HIBBITS, B. J. (1992) "Coming to Our Senses: Communication and Legal Expression in Performance Cultures", *Emory Law Journal* 41(4); 874-959.
HITCHLER, W. H. (1928) "The Reading of Lawyers", *Dickinson Law Review* 33 (1); 1-13.
HODKINSON, S. (2000) *Property and wealth in classical Sparta*, London.
HOFFMAN, H. (1976) *Mythos und Komödie. Untersuchungen zu des* Vögeln *des Aristophanes*, Hildesheim & New York.
HØIBYE, A.-B. (1995) "A Joke with the Inevitable: Men as Women and Women as Men in Aristophanes' *Thesmophoriazusae* and *Ecclesiazusae*", en BERGGREEN, B. & N. MARINATOS (edd.) *Greece and Gender* (Papers from the Norwegian Institute at Athens, 2), Athens & Bergen; 43-54.
HÖLKESKAMP, K.-J. (1992) "Written Law in Archaic Greece", *PCPS* 38; 87-117.
HÖLKESKAMP, K.-J. (1995) "Arbitrators, Lawgivers, and the 'Codification of Law' in Archaic Greece: Problems and Perspectives", *Metis* 7; 49-81.
HÖLKESKAMP, K.-J. (1999) *Schiedsrichter, Gesetzgeber und Gesetzgebung im archaischen Griechenland*, Historia Einzelschrift 131, Stuttgart.
HOLTERMANN, M. (2004) *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19.Jahrhundert*, Göttingen.
HOLZ, H.H. (1992) "Die solonische Gesetzgebung: Politik und Rechtsphilosophie bei der Formung der athenischen Demokratie", en SCHÖNEBURG, V. (ed.) *Philosophie des Rechts und das Recht der Philosophie. Festschrift für Hermann Klenner* 16, Frankfurt; 103-136.
HOLZHAUSEN, J. (2002) "Pandora und Basileia. Hesiod-Rezeption in Aristophanes. `Voegeln'", *Philologus* 146; 34-45.
HOMMEL, H. (1927) *Heliaia. Untersuchung zur Verfassung und Prozeßordnung des athenischen Volksgerichts, insbesondere zum Schlußteil der Athenaion Politeia des Aristoteles*, Leipzig.
HOOKER, J. T. (1975) "The Original Meaning of ὕβρις", *Archiv für Begriffsgeschichte* 19; 125-137.
HOOKER, J. T. (1988) "The Life and Times of Lycurgus the Lawgiver", *Klio* 70; 340-345.
HOPE, E. (1906) *The Language of Parody. A Study in the Diction of Aristophanes*, Baltimore.
HORN, W. (1970) *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg.

HORNBLOWER, S. (1997) *A Commentary on Thucydides: Volume I: Books I – III*, Oxford.
HOWENSTEIN, M. S. (2000) "The Tragedy of Law and the Law of Tragedy in Sophocles' *Antigone*", *Legal Studies Forum* 24 (3 & 4); 493-525.
HUBBARD, T. K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca & London.
HUBBARD, T. K. (1997) "Utopianism and the Sophistic City in Aristophanes", en DOBROV, G. W. (ed.) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill & London; 23-50.
HUBBARD, T. K. (2003) *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents*, Berkeley, Los Angeles & London.
HUBBARD, T. K. (1997) "Utopianism and the Sophistic City in Aristophanes", en DOBROV, G. W. (ed.) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama,* Chapel Hill & London; 23-50.
HUGILL, W. (1936) *Panhellenism in Aristophanes,* Chicago.
HUGONIOT, C., F. HURLET & S. MILANEZI (2004) (edd.) *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*, Tours.
HUMMEL, P. (2003) "Aristophane.et le lexique du combat", *QUCC* 73 (1); 119-120.
HUMPHREYS, S. C. (1983) "The evolution of legal process in ancient Attica", en GABBA, E. (ed.) *Tria Corda. Studi in onore di Arnaldo Momigliano*, Como, 229-256.
HUMPHREYS, S. C. (1985) "Social relations on stage: witnesses in classical Athens", *History and Anthropology* 1 (2); 313-369.
HUNTER, V. & J. EDMONSON (2001) (ed.) *Law and Social Status in Classical Athens,* Oxford.
HUNTER, V. (1994) *Policing Athens: Social Control in the Attic Lawsuits, 420-320 BC.*, Princeton.
HUNTER, V. (1997) "The prison of Athens: a comparative approach", *Phoenix* 51: 296-326.
HUNTER, V. (2007) "Did the Athenians Have a Word for Crime?", *Dike* 10; 5-18.
IMMERWAHR, H. R. (1985) "The date of the construction of Solon's Axones", *BASP* 22; 117-121.
IMPERIO, O. (2004) *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli,* Bari.
IOANNIDOU, Kr. E. (2005) *O ploiarchos. Stoicheia archaiou hellenikou nautikou dikaiou*, Athinai.
IRIARTE. A. (2007) "La institución de la *xenía*: pactos y acogidas en la antigua Grecia", *Gerión* 25 (1); 197-206.
ISAGER, S. & M. H. HANSEN (1975) *Aspects of Athenian Society in the Fourth Century B.C.*, Odense.
JACKSON, C. N. (1919) "The Decree-Seller in the *Birds*, and the Professional Politicians at Athens", *HSPh* 30; 89-102.
JACOB, O. (1928) *Les esclaves publics à Athènes,* Liège.
JAMESON, M. H. (1999) "The spectacular and the obscure in Athenian religion", en GOLDHILL, S. & R. OSBORNE (edd.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge; 321-340.
JAY-ROBERT, G. (2003) "L'espace chez Aristophane. Example des *Acharniens,* de la *Paix,* de *Lysistrata* et des *Guêpes*", *REG* 116; 418-444.
JEDRKIEWICZ, S. (2006) "Bestie, gesti e *logos*: una lettura delle *Vespe* di Aristofane", *QUCC* 82; 61–91.
JELLAMO, A. (2005) *Il cammino di Dike. L' idea di giustizia da Omero e Eschilo,* Roma.
JELLINEK, G. (1911) "Die Idee des Rechts in Drama in ihren historischen Entwicklung", en *Ausgewählte Schriften und Reden*, Vol. I, Berlin & Bonn; 208-33.
JOHNSTONE, S. (1999) *Disputes and Democracy. The Consequences of Litigation in Ancient Athens*, Austin.
JONES, A. H. M. (1957) *Athenian democracy*, Oxford.
JONES, C. P. (1999) *Kinship Diplomacy in the Ancient World,* Cambridge (MA) & London.

JONES, J. W. (1956) *The Law and Legal Theory of the Greeks*, Oxford.
JONES, N. F. (1999) *The associations of classical Athens. A response to democracy.* New York.
JOUAN, F. (2000) "Les tribunaux comiques d'Athènes", en JOUANNA, J. (2000) (ed.) *Le théâtre grec antique : la comédie*, Actes du X Colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, 1-2 octobre 1999 (Cahiers n° 10), Paris; 83-98.
JOUANNA, J. (2000) (ed.) *Le théâtre grec antique : la comédie*, Actes du X Colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, 1-2 octobre 1999 (Cahiers n° 10), Paris.
JULIUS, A. (1999) "Introduction", in FREEMAN, M. & A. D. E. LEWIS (edd.) *Law and Literature*, Current Legal Issues, vol. 2, Cambridge; xi-xxv.
JUST, M. (1965) *Die Ephesis in der Geschichte des attischen Prozes. Ein Versuch zur Deutung der Rechtsnatur der Ephesis,* Würzburg.
JUST, R. (1989) *Women in Athenian Law and Life*, London & New York.
KAHRSTEDT, U. (1922) *Griechisches Staatsrecht. I. Sparta und seine symmachie,* Götingen.
KAHRSTEDT, U. (1934) *Studien zum öffentlichen Recht Athens Tl.1: Staatgebiet und Staatangehörige in Athen,* Stuttgart.
KAIMIO, M. (1990) "Comic Violence in Aristophanes", *Arctos* 24; 47-72.
KALINOWSKI, G. (1959) "Interprétation juridique et logique des propositions normatives", *Logique et analyse* 6/7 (N.S.); 128-143.
KAPLAN, P. (2002) "The Social Status of the Mercenary in Archaic Greece", en ROBINSON, E. & V. B. GORMAN (edd.) *Oikistes. Studies in Constitutions, Colonies, and Military Power in the Ancient World, Offered in Honour of A. J. Graham*, Leiden; 229-244.
KAPPARIS, K. (1995) "When were the Athenian adultery laws introduced?", *RIDA* 42: 97-122.
KAPPARIS, K. (1996) "Humiliating the adulterer: the law and the practice in classical Athens", *RIDA* 43: 63-77.
KARABELIAS, E. (1990) "La succession ab intestat en droit attique", *JJP* 20: 55-74.
KARABELIAS, E. (1991) "La peine dans Athènes classique", *Recueils de la société Jean Bodin 63 (La peine)*: 77-132.
KARABELIAS, E. (1992) "L'acte à cause de mort (diathèke) dans le droit attique", *Recueils de la société Jean Bodin (Actes à cause de mort)* 59: 47-121.
KARABELIAS, E. (2002) *L'epiclérat attique*, Athènes.
KARAVITES, P. (1982) *Capitulations and Greek interstate relations. The reflection of humanistic ideals in political events,* Göttingen.
KARNEZIS, J. E. (1978-79) "The non-aphairesis of the epikleros and the testamentary engyete woman in classical Athens," *Athena* 77; 145-171.
KARNEZIS, J.E. (1977) "Misrepresentation of Attic Laws in Menander's *Aspis*", *Platon* 29; 152-155.
KASER, M. (1944) "Der altgriechische Eigentumschütz," *ZRG* 64: 174-205.
KATZ, B. (1976) "The Birds of Aristophanes and Politics", *Athenaeum* 54; 353-381.
KAVOULAKI, A. (1999) "Processional performance and the democratic polis", en GOLDHILL, S. & R. OSBORNE (edd.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge; 292-320.
KELLS, J. H. (1967) "Euripides, *Hippolytus* 1009-16, and Greek Women's Property", *CQ*, n.s. 17, 2; 181-183.
KENNEDY, G. A. (1958) "The oratory of Andocides," *AJPh* 89: 37-43.
KENNEDY, G. A. (1980) *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill.
KERFERD, G. B. (1981) *The Sophistic Movement*, Cambridge.
KERTZER, D. I. (1988) *Ritual, Politics and Power,* London & New Haven.
KINDSTRAND, J. F. (1985) "The length of the speeches on the assessment of the penalty in Athenain courts," *CQ* 35: 525-529.
KING, H. (1993) "Bound to Bleed: Artemis and Greek Women", en CAMERON, A. & A. KUHRT (edd.) *Images of Women in Antiquity*, London; 109-127.

KISSAM, P. C. (1998) "Disturbing Images: Literature in a Jurisprudence Course", *Legal Studies Forum* 22 (1, 2 & 3); 329-351.
KITTO, H. D. F. (1962) *Los Griegos*, Buenos Aires (Título original: *The Greeks*, Middlesex, 1951).
KLIACHKO, N. V. (1956) "Sozial'no-politicheskaja napravlennoct' komedii Aristofana 'Ptitsy'" (*Direccionalidad socio-política de la comedia* Aves *de Aristófanes*), en *Aristofan. Sbornik statei,* Moskva (en ruso)
KLINGENBERG, E. (1984) "Zum attischen Fundrecht in Menanders *Epitrepontes*", en NÖRR, D. & D. SIMON (edd.) *Gedächtnisschrift für Wolfgang Kunkel,* Frankfurt-am-Main; 179-184.
KLOSS, G. (2001) *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 59), Berlin & New York.
KNOEPFLER, D. (2001) *Décrets érétriens de proxénie et de citoyenneté,* Eretria Fouilles et Recherches XI, Lausanne.
KOCH, Ch. (1993) "Die Herrschaft Athens im Resten Athenischen Seebund: Rechtsvereinheitlichung im Veraltungsverfahren", *RIDA*, 3° série, 40; 139-182.
KOCH, Ch. (1999) "The Athenian Syngrapheis in the Fifth Century B.C.: ad hoc Drafting Committees or Elements of an Integrative Approach?", *RIDA,* 3° série, 46; 13-41.
KÖHNKEN, A. (1980) "Der Wolken-Chor des Aristophanes", *Hermes* 108; 154-169.
KOMORNICKA, A. M. (1964) *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Varsovie.
KOMORNICKA, A. M. (1967) "Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d´Aristophane", *QUCC,* 3; 51-74.
KOMORNICKA, A. M. (1981) "Sur le langage érotique de l'ancienne comédie attique", *QUCC,* N.S. 9; 55-83.
KONSTAN, D. (1985) "The Politics of Aristophanes' *Wasps*", *TAPhA,* 115; 27-46.
KONSTAN, D. (1990) "A City in the Air: Aristophanes' *Birds*", *Arethusa* 23; 183-207.
KONSTAN, D. (1995) *Greek Comedy and Ideology*, Oxford.
KONSTAN, D. (1997) "The Greek Polis and Its Negations: Versions of Utopia in Aristophanes' *Birds*", en DOBROV, G. W. (ed.) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama,* Chapel Hill & London; 3-22.
KONSTAN, D. (2000) "Pity and the Law in Greek Theory and Practice", *Dike* 3; 125-145.
KOPFF, E. C. (1977) "*Nubes* 1493 ff: Was Socrates Murdered?", *GRBS* 18; 113-122.
KOPFF, E. C. (1990) "The Date of Aristophanes' *Nubes* II" *AJPh* 111 (3); 318-29.
KÖRNER, R. (1993) *Inschriftliche Gesetzestexte der frühen griechischen Polis,* Köln.
KOURONIOTES, K. & H. A. THOMPSON (1932) "The Pnyx in Athens", *Hesperia* 1; 90-138.
KOZAK, L. & J. RICH (2006) (edd.) *Playing around Aristophanes. Essays in celebration of the completion of the edition of the Comedies of Aristophanes by Alan Sommerstein*, Cambridge.
KOZLOWSKI, F. A. (1835) *Dissertationes de Heliaea maximo Atheniensium judicio.* Leipzig.
KRÄNZLEIN, A. (1963) *Eigentum und Besitz im griechischen Recht des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin.
KRENTZ, P. (1984) "The Ostracism of Thucydides, son of Melesias", *Historia* 33; 499-504.
KUENEN-JANSSENS, L. J. (1941) "Some Notes on the Competence of the Athenian Women to Conduct a Transaction", *Mnemosyne* 9; 199-214.
KUGELMEIER, Ch. (1996) *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen Komödie,* Stuttgart & Leipzig.
KUSSMAUL, P. (1969) *Synthekai. Beiträge zur Geschichte des attischen Obligationemrechts.* Basel.
KYRIAKOPOULOS, P. (2003) *Arkhaio helleniko dikaio*, Athinai.

LABIANO ILUNDAIN, J. (1997) "Interjecciones y lengua conversacional en las comedias de Aristófanes", en LÓPEZ EIRE, A. (1997) (ed.) *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua* [Actas del I Congreso Internacional, noviembre de 1996], Salamanca; 31-44.
LACEY, W. K. (1968) *The family in classical Greece*. London.
LAMBERT, S. D. (1999) "The Attic *Genos*", *CQ* 49 (2); 484-489.
LANDFESTER, M. (1977) *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin.
LANG, M. L. (2004) *The Athenian Citizen: Democracy in the Athenian Agora*, Athens.
LANNI, A. (1997) "Spectator Sport or Serious Politics? Οἱ περιεστηκότες and the Athenian Lawcourts", *JHS* 117; 183-189.
LANNI, A. (2005) "Relevance in Athenian Courts," en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (edd.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 112-128.
LANNI, A. (2006) *Law and Justice in the Courts of Classical Athens*, Cambridge.
LANZA, D. (1989) "L'attore comico sulla scena", *Dioniso* 59; 297-312.
LANZA, D. (1989) "Lo spazio scenico dell'attore comico", en DE FINIS, L. (ed.) *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Trento, 28-30 marzo 1988, Castello; 179-91.
LANZA, D. (2000) "Entrelacement des espaces chez Aristophane (l'exemple des *Acharniens*)", *Pallas* 54; 133-9.
LARNER, D. (1998) "Justice and Drama: Historical Ties and 'Thick' Relationships", *Legal Studies Forum* 22 (1, 2 & 3); 2-17.
LARNER, D. (1999a) "Teaching Justice: The Idea of Justice in the Structure of Drama", *Legal Studies Forum* 23 (1 & 2); 201-210.
LARNER, D. (1999b) "Justice and Drama: Conflict and Advocacy", *Legal Studies Forum* 23 (4); 417-429.
LARUE, L. H. (1995) *Constitutional Law as Fiction: Narrative in the Rhetoric of Authority*, University Park (PA).
LASSO DE LA VEGA, J. (1972) "Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes", *CFC* 4; 9-89.
LASTER, K. (2000) *The Drama of the Courtroom*, Annandale.
LATTE, K. (1920) *Heiliges Recht. Untersuchungen zur Geschichte der sakralen Rechtsformen in Griechenland*, Tübingen.
LATTE, K. (1931) "Beiträge zum griechischen Strafrecht," *Hermes* 66; 30-48 & 129-158.
LAUSBERG, H. (1984) *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Tomo II, Madrid (Título original: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, 1960).
LAVANDERA, B. (1992) "Argumentatividad y discurso", *Separata de la Revista de Filología*, Madrid.
LAVENCY, M. (1964) *Aspects des la logographie judiciaire attique*, Paris.
LAVENCY, M. (2007) "The Written Plea of the Logographer," en CARAWAN, E. (ed.), *The Attic Orators*, Oxford, 3-26.
LEÃO, D. F. (2005b) "O horizonte legal de Oresteia: o crime de homicído e a fundação do tribunal do Areópago", *Humanitas* 57; 3-38.
LEÃO, D. F. (2001) "Matrimonio, amor e sexo na legislação de Sólon", *Humanitas* 53; 113-132.
LEÃO, D. F. (2005a) "Sólon e a legislação em matéria de direito familiar", *Dike* 8, 5-32.
LEÃO, D. F., L. ROSSETTI & M. DO CÉU FIALHO (2004) (edd.) *Nomos. Direito e sociedade na antiguidade Clássica / Derecho y sociedad en la Antigüedad Clásica*, Coimbra & Madrid.
LEDL, A. (1911) "Zum drakontischen blutgesetze," *WS* 33: 1-36.
LEDUC, C. (1998) "L'adoption dans la cité des Atheniens, VI-IVe siècle av. J.-C.," *Pallas* 48: 175-202.
LEFKOWITZ, M. R. (1983a) "Wives and Husbands", *G&R* 30, 1; 31-47.

LEFKOWITZ, M. R. (1984) "Aristophanes and other Historians of Fifth-Century Theater", *Hermes* 112; 143-153.
LEISI, E. (1907) *Der Zeuge im attischen Recht*, Frauenfeld.
LENFANT, D. (2003) "Des décrets contre la satire: une invention du scholiaste? (Pseudo-Xén. II, 18, *schol. Ach.* 67, *schol. Av.* 1297)", *Ktema* 28; 5-31.
LENGER, M. T. (1964) *Corpus des Ordonnances des Ptolémées,* Bruxelles.
LERMINER, J. L. E. (1852) *Histoire des legislateurs et des constitutions de la Grece antique*. Paris.
LEVER, K. (1953) "Poetic Metaphor and Dramatic Allegory in Aristophanes", *CW* 46; 220-223.
LÉVY, E. (1976) "Les femmes chez Aristophane", *Ktèma* 1; 99-112.
LEVY, J.-Ph. (1992) *Autour de la preuve dans les droits de l'Antiquité*. Napoli.
LEVY, J.-Ph. (1996) "L'apport de l'Antiquité au droit de la preuve," *Droits* 23: 3-11.
LEWIS, N. (1977) "'Aphairesis' in Athenian Law and Custom", en *Symposion 1977*; 161-178.
LIND, H. (1990) *Der Gerber Kleon und den "Rittern" des Aristophanes: Studien zur Demagogenkomödie,* Frankfurt.
LIND, H., 1985, "Neues aus Kydathen. Beobachtungen zum Hintergrund der *Daitales* und der *Ritter* des Aristophanes", *MH* 17, 249-261.
LINK, St. (1992) "Die Gesetzgebung des Zaleukos im epizephyrischen Lokroi", *Klio* 74: 11-24.
LIOU-GILLE, B. (2000) "La figure du legislateur dans le monde antique", *Revue Belge de Philologie et d' Histoire* 78 (1): 171-190.
LIPSIUS, J. H. (1905-15) *Das attische Recht und Rechtsverfahren*, Leipzig.
LIPSIUS, J. H. (1909) "Zum recht von Gortyns", *ASGW* 27: 391-410.
LISSARRAGUE, F. (1987) "Pourquoi les satyres sont-ils bons à montrer?", *Anthropologie et théâtre antique* (Cahiers du GITA, 3), Montpellier; 93-106.
LISSARRAGUE, F. (1993) "Una mirada ateniense", en DUBY, G. & M. PERROT (edd.) *Historia de las mujeres en Occidente,* Vol.1: La Antigüedad, Madrid, 2000; 207-266.
LITTMAN, R.J. (1979) "Kinship in Athens," *AncSoc* 10: 5-31.
LLERA FUEYO, L. A. (1993) "Atenea, hija de Zeus (Herodas, 7.25)", *Habis,* 24; 39-46.
LLOYD, D. (1959) *Introduction to Jurisprudence*, London.
LLOYD, M. (1992) *The Agon in Euripides*, Oxford.
LLOYD-JONES, H. (1971) *The Justice of Zeus*. Berkeley.
LOESCH, F. J. (1926) "Is Acquaintance with Legal Novels Essential to a Lawyer?", *Illinois Law Review* 21 (2); 109-25.
LOFBERG, J. O. (1917) *Sycophancy in Athens*, Chicago.
LOFBERG, J. O. (1920) "The Sycophant-Parasite", *CPh* 15; 61-72.
LONG, T. (1972) "Persuasion and the Aristophanic Agon", *TAPhA* 103; 285-299.
LONG, T. (1986) *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale & Edwardsville.
LONGO, O. (1987) "Società, economia e politica in Aristofane", *Dioniso* 57; 111-133.
LONGO, O. (1989) "La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco", en DE FINIS, L (ed.) *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Trento, 28-30 marzo 1988, Castello; 23-41.
LONGO, P. (2002) "Aristofane e la legge sull' eisangelia," *Prometheus* 28 (3): 222-228.
LONIS, R. (1969) "L'immunité des agents diplomatiques: hérauts et ambassadeurs", en *Les usages de la guerre entre grecs et barbares, des guerres médiques au milieu di IV^e siècle avant J.-C.,* Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris ; 63-70.
LONIS, R. (2002) "Aristophane et les étrangers", *Ktèma* 27 ; 183-194.
LÓPEZ EIRE, A. (1986) "La lengua de la comedia aristofánica", *Emerita* 54; 237-274.
LÓPEZ EIRE, A. (1996) *La lengua coloquial de la comedia aristofánica,* Murcia.
LÓPEZ EIRE, A. (1997) (ed.) *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua* [Actas del I Congreso Internacional, noviembre de 1996], Salamanca.

LÓPEZ EIRE, A. (2000) "Sobre los 'espacios públicos' o 'espacios de comunicación' en la comedia aristofánica", *Pallas* 54; 141-189.
LÓPEZ EIRE, A. (2003) «Lengua coloquial y "lenguas especiales" en la comedia aristofánica», en *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo.* Atti del Convegno Internazionale: Siracusa, 19-22 settembre 2001, Palermo (Quaderni di Dioniso, 1); 116-143.
LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1997) "La educación en Aristófanes", en LÓPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua* [Actas del I Congreso Internacional, noviembre de 1996], Salamanca; 81-101.
LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1998) (ed.) *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid.
LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. (1997) "El valor de la palabra en Atenas", *Flor. Il.*, 8; 243-258.
LORAUX, N. (1993) "Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre", en BREMER, J.M. & E. W. HANDLEY (edd.) *Aristophane*, Entretiens sur l' Antiquité Classique, vol. XXVIII, Vandoeuvres-Genève; 203-244.
LORAUX, N. (1995) "Le procès athenien et la justice comme division," *APhD* 39: 25-39.
LOW, P. (2007) *Interstate relations in classical Greece: morality and power*, Cambridge.
LOWE, J. C. B. (1962) "Manuscript Evidence for Changes of Speaker in Aristophanes", *BICS* 9; 27-42.
LOWE, N. J. (2006) "Aristophanic Spacecraft", en KOZAK, L. & J. RICH (2006) (edd.) *Playing around Aristophanes. Essays in celebration of the completion of the edition of the Comedies of Aristophanes by Alan Sommerstein*, Cambridge; 48-64.
LUDWIG, P. W. (1996) "Politics and Eros in Aristophanes' Speech: Symposion 191e-192c and the Comedies", *AJPh* 117, 4; 537-562.
LUDWIG, P. W. (2002) *Eros and Polis. Desire and Community in Greek Political Theory*, Cambridge.
MACALOON, J. (1984) (ed.) *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia.
MACBROWN, P (1983) "Menander's Dramatic Technique and the Law of Athens", *CQ* 33; 412-420.
MACDONALD, B. R. (1983) "The Megarian Decree", *Historia* 32; 385-410.
MACDOWELL, D. M. (2010) "Aristophanes and Athenian Law", en RHODES, P. J., HARRIS, E. M. & D. FERREIRA LEÃO (edd.) *Law and Drama in Athens*, Coimbra (en prensa)
MACDOWELL, D. M. (1963) *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*, Manchester.
MACDOWELL, D. M. (1975) "Law-Making at Athens in the Fourth Century B.C.", *JHS* 95; 62-74.
MACDOWELL, D. M. (1976) "*Hybris* in Athens", *G&R* 23; 14-31.
MACDOWELL, D. M. (1978) *The Law in Classical Athens*, Ithaca.
MACDOWELL, D. M. (1982a) "Aristophanes and Kallistratus", *CQ* N.S. 32; 21-26.
MACDOWELL, D. M. (1982b) "Love Versus the Law. An Essay on Menander's *Aspis*", *G&R* 29; 42-52.
MACDOWELL, D. M. (1983b) "The Nature of Aristophanes' *Akharnians*", *G&R* 30 (2); 143-162.
MACDOWELL, D. M. (1983c) "Athenian Laws about Bribery", *RIDA*, 3 série, Tome 30: 57-78.
MACDOWELL, D. M. (1986) *Spartan law*. Edinburgh.
MACDOWELL, D. M. (1989) "The *Oikos* in Athenian Law," *CQ* 39; 10-21.
MACDOWELL, D. M. (1990b) "The Meaning of ἀλαζών", en CRAIK, E. M. (ed.), *Owls to Athens: Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford; 287–92.

MACDOWELL, D. M. (1991) "The Athenian Procedure of *Phasis*", en GAGARIN, M. (ed.) *Symposion 1990. Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte*, Köln; 187-198.
MACDOWELL, D. M. (1993) "Foreign Birth and Athenian Citizenship in Aristophanes", en SOMMERSTEIN, A.H., F. S. HALLIWELL, J. HENDERSON & B. ZIMMERMANN. *Tragedy, Comedy and the Polis,* Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990, Bari; 359-371.
MACDOWELL, D. M. (1994) "The Number of Speaking Actors in Old Comedy", *CQ* 44; 325-335.
MACDOWELL, D. M. (1995) *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford.
MACDOWELL, D. M. (2000a) "Athenian Laws about Homosexuality," *RIDA* 47: 13-27.
MACDOWELL, D. M. (2000b) "The length of trials for public offences in Athens," en *Polis and Politics*, 563-568.
MACDOWELL, D. M. (2010) "Aristophanes and Athenian Law", en RHODES, P. J., HARRIS, E. M. & D. FERREIRA LEÃO (edd.) *Law and Drama in Athens*, Coimbra (en prensa)
MACHURA, S. & P. ROBSON (2001) (edd.) *Law and Film*, Oxford.
MACMULLEN, R. (1963) "Foreign Policy for the «Polis»", *G&R* 10 (2), 118-122.
MAFFI, A. (1983) *Studi di epigrafia giuridica greca,* Milano.
MAFFI, A. (2005) "Family and Property Law," en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (edd.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 254-266.
MAFFI, A. (2006) "Gli studi di diritto greco", *Dike* 9; 7-22.
MAFFI, A. (2007) "Gli studi di diritto greco", *Ética & Politica* 9, I; 11-24.
MAFFI, A. (2007) *Il diritto di famiglia nel Codice di Gortina*, Milano.
MAFFRE, J.-J. (2000) "Comédie et iconographie: les grands problemes", en LECLANT, J. & J. JOUANNA (edd.) *Le théatre grec antique: la comédie* (Actes du 10ème Colloque de la Ville Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, 1-2 octobre 1999), Paris; 269-315.
MAGNANI, M. (1994) "Due note agli «Uccelli» di Aristofane", *Eikasmos,* 5; 123-127.
MAGNANI, M. (1996) "Note al proagone degli *Uccelli* di Aristofane", *Eikasmos,* 7; 107-118.
MAILLOUX, S. & S. LEVINSON (1988) (edd.) *Interpreting Law and Literature. A Hermeneutic Reader*, Northwestern University Press.
MAINE, H. S. (1861) *Ancient Law*, London.
MALAURIE, Ph. (1997) *Droit et littérature. Une anthologie*, Paris.
MANSFELD, J. (1980) "The Chronology of Anaxagoras' Athenian Period and the Date of His Trial", *Mnemosyne* 33; 17-95.
MANVILLE, B. (1980) "Solon's Law of Stasis and *Atimia* in Archaic Athens", *TAPhA,* 110; 213-221.
MANVILLE, B. (1990) *The Origins of Citizenship in Ancient Athens*, Princeton.
MARABELIAS, Ch. E. (1998) *Phonos. Ta attika phonika dikasteria kai idios to en Phreattoi tou Peiraios dikasterio*. Peiraias.
MARASCO, G. (1976) "I processi d'empieta nella democrazia ateniese," *A&R* 21: 113-131.
MARÍ, E. E. (1999) "Derecho y Literatura: algo de lo que sí se puede hablar, pero en voz baja", *Doxa, Cuadernos de Filosofía del Derecho* 21, vol. 2; 251-287.
MARÍ, E. E. (2003) *Teoría de las ficciones*, Buenos Aires.
MARIANETTI, M. C. (1992) *Religion and Politics in Aristophanes'* Clouds (Alterumswissenschaftliche Texte und Studien, 24), Hildesheim, Zürich & New York.
MARIANETTI, M. C. (1993) "Socratic Mystery-Parody and the Issue of ἀσέβεια in Aristophanes' *Clouds*", *SO* 68; 5-31.
MARINO LÓPEZ, A. "*Las Nubes* como mimesis perfecta de la relación entre nomos y physis", *Nova Tellus* 17 (1); 45-96.

MARKLE, M. M. (1990) "Participation of Farmers in the Athenian Juries and Assemblies", *AncSoc* 21; 153-159.
MARSHALL, C. W. (1997) "Comique Technique and the Fourth Actor", *CQ* N.S. 47 (1); 77-84.
MARSHALL, C. W. (2001) "A Gander at the Goose Play", *Theatre Journal* 53; 53-71.
MARTÍN DE LUCAS, I. (1996) "Los demostrativos con –í epidíctica en Aristófanes", *Emerita* 64 (1); 157-171.
MARTIN, V. (1940) *La vie internationale dans la Grèce des cités,* Genève & Paris.
MARTINI, R. (2001) *Diritti greci,* Siena.
MARZULLO, B. (1953) "Strepsiade", *Maia* 6; 99-124.
MARZULLO, B. (1970) "L' interlocuzione negli 'Uccelli' di Aristofane", *Philologus* 114: 181-194.
MARZULLO, B. (1989) "Lo 'spazio scenico' in Aristofane", *Dioniso* 59; 187-200.
MASARACCHIA, A. (1958) *Solone.* Firenze.
MASTROMARCO, G. (1987) "La parabasi aristofanea tra realtà e poesia", *Dioniso* 57; 75-93.
MASTROMARCO, G. (1994) *Introduzione a Aristofane,* Bari.
MASTROMARCO, G. (1997) "La *Lisistrata* di Aristofane: emanzipazione femminile, società fallocratica e utopia comica", en LÓPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional, Salamanca, noviembre 1996,* Salamanca; 103-116.
MASTROMARCO, G. (2002) "*Onomastì komodeîn* e *spoudaiogeloion*", in ERCOLANI, A. (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie* (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 11), Stuttgart-Weimar; 205-223.
MAWET, F. (1983) "La formation nominale dans *l'Assemblée des Femmes* d'Aristophane", *Glotta* 61; 183-192.
MAZON, P. (1904) *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane,* Paris.
MAZZALORSO, G. (1907) *Lo stato e le persone giuridiche in Grecia e particolarmente in Atene,* Bologna.
MCCLURE, L. (1999) *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama,* Princeton.
MCEVILLEY, Th. (1970) "Development in the Lyrics of Aristophanes", *AJPh* 91 (3); 257-76.
MCGLEW, J. F. (2001) "Identity and Ideology: the Farmer Chorus of Aristophanes' *Peace*", *SyllClass* 12; 74-97.
MCGLEW, J. F. (2002) *Citizens on Stage. Comedy and Political Culture in the Athenian Democracy,* Ann Arbor.
MCKENNA, J. A. (1982) "The Judge as Dramatist", *ALSA Forum* 5 (2); 40-47.
MCLEISH, K. (1980) *The Theatre of Aristophanes,* Bath.
MEIER, Ch. (1993) *Athen,* Berlin.
MEIER, M. H. E. & G. F. SCHÖMANN (1824) *Der attische Process,* Halle.
MEIER, M. H. E. (1847) *Commentatio de vita Lycurgi quae Plutarcho adscribitur et de Lycurgi orationum reliquis,* Halle.
MEIGGS, R. (1949) "A note on Athenian imperialism", *CR* 63; 9-12.
MEIGGS, R. (1972) *The Athenian Empire,* Oxford.
MEINECKE, J. (1971) "Gesetzeinterpretation und Gesetzesanwendung im attischen Zivilprozess", *RIDA* 18; 275-360.
MENKEL-MEADOW, C. (2000) "Telling Stories in School: Using Case Studies and Stories to Teach Legal Ethics", *Fordham Law Review* 69 (3); 787-816.
MENU, M. (1997) "Le motif de l'âge dans le tours proverbiaux de la Comédie Grecque", en LÓPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional, Salamanca, noviembre 1996,* Salamanca; 133-150.

MIGEOTTE, L. (1984) *L'emprunt public dans les cites grecques. Recueil des documents et analyse critique.* Paris.
MIKALSON, J. D. (1986) "Zeus the Father and Heracles the Son in Tragedy", *TAPhA,* 116; 89-98.
MILANEZI, S. (2000) "Le suffrage du rire, ou le spectacle politique en Grèce", en DESCLOS, M.-L. (ed.) *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne,* Paris; 369-396.
MILANEZI, S. (2007) «Échos tragiques dans la comédie», en LE GUEN, B. (ed.) *À chacun sa tragédie? Retour sur la tragédie grecque.* Actes de la journée d'étude, Saint-Denis, avril 2006, Rennes; 43-83.
MILES, J. C. (1950a) "The court in Phreatto", *RIDA* 1: 219-224.
MILES, J. C. (1950b) "The Attic Law of Intestate Succession", *Hermathena* 75; 69-77.
MILLER, H. (1945) «Aristophanes and the Medical Language», *TAPhA* 76 ; 74-84.
MILLER, M. C. (1997) *Athens and Persia in the Fifth Century B. C.. A Study in Cultural Receptivity,* Cambridge. .
MILLER, S. G. (1972) "Mortgage horoi from the Athenian agora," *Hesperia* 41: 274-281.
MILLER, S. G. (1978) *The Prytaneion: its Functions and Architectural Form,* Berkeley.
MILLETT, P. C. (1983) "Maritime loans and the structure of credit in fourth-century Athens," en GARNSEY, P. D. A., M. K. HOPKINS & C. R. WHITTAKER (edd.) *Trade in the ancient economy,* London, 36-52.
MILLETT, P. C. (1990) "Sale, Credit and Exchange in Athenian Law and Society", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. TODD (edd.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society,* Cambridge; 167-194.
MILLETT, P. C. (1991) *Lending and Borrowing in Ancient Athens,* Cambridge.
MILLETT, P. C. (1998) "Encounters in the Agora", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. VON REDEN (edd.) *Kosmos. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens,* Cambridge; 203-228.
MIRHADY, D. C. (1990) "Aristotle on the Rhetoric of the Law", *GRBS* 31 ; 393-410.
MIRHADY, D. C. (1991a) "Non-Technical *Pisteis* in Aristotle and Anaximenes", *AJPh* 112; 5-28.
MIRHADY, D. C. (1991b) "The Oath-Challenge in Athens", *CQ* 41; 78-83.
MIRHADY, D. C. (1996) "Torture and Rhetoric in Athens", *JHS* 116; 119-131.
MIRHADY, D. C. (2001) "The Athenian Rationale for Torture," en HUNTER, V. & J. EDMONSON (ed.) *Law and Social Status in Classical Athens,* Oxford; 53-74.
MIRHADY, D. C. (2002) "Athens' Democratic Witnesses," *Phoenix* 56: 255-74.
MIRHADY, D. C. (2004a) "Forensic Evidence in Euripides' *Hippolytus", Mouseion* 4: 17-34.
MIRHADY, D. C. (2004b). "Contracts in Athens", en CAREY, C., D. L. CAIRNS & R. A. KNOX (edd.), *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens. Essays in Honour of Douglas M. MacDowell,* Swansea, 51-63.
MIRHADY, D. C. (2007) "The Dikast's Oath and the Question of Fact", en SOMMERSTEIN, A. H. & J. FLETCHER (edd.) *Horkos: The Oath in Greek Society,* Exeter; 48-59.
MISSIOU-LADI, A. (1987) "Coercive Diplomacy in Greek Interstate Relations (With Special Reference to *Presbeis Autokratores*)", *CQ* 37 (2), 336-345.
MITCHELL, H. (1940[1]) *The Economics of Ancient Greece,* Cambridge, 1963[3].
MITTEIS, L. (1891) *Reichsrecht und Volksrecht in den östlichen Provinzen des römischen Reichs,* Leipzig.
MODRZEJEWSKI, J. M. (1995) «Law and Justice in the Ptolemaic World», en GELLER, M. J. & H. MAEHLER (edd.) *Legal Documents of the Hellenistic World,* London; 1-19.
MODRZEJEWSKI, J. M. (1998) "«Paroles néfastes » et «vers obscènes». À propos de l'injure verbale en droit grec et hellénistique", *Dike,* 1; 151-169.
MOLITOR, M. (1973) "The Readings *Amynías* and *Ameinías* in Aristophanes, *Nubes* 31", *Mnemosyne* 26 (1); 55-57.
MOLITOR, M. V. (1984) "Phrynichus, a Note on Aristophanes, *Vespae* 1490-3", *Hermes* 112; 252-4.

MACCARY, W. T. (1979) "Philokleon *Ithyphallos*: Dance, Costume and Character in the *Wasps*", *TAPhA* 109; 137-47.
MASTROMARCO, G. (1989) "L'eroe e il mostro (Aristofane, *Vespe* 1029-1044)", *RFIC* 117; 410-23.
MONCEAUX, P. (1886) *Les proxenies grecques*. Paris.
MONCEAUX, P. (1900) "Προστάτης", en DAREMBERG, Ch. & E. SAGLIO (edd.) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Tome IV, 1° partie, Paris; 709.
MONETTI, I. (1991) "La *graphe klopes* nel diritto attico", *CCC* 12: 7-10.
MONETTI, I. (2001) "La *dike klopes* nel diritto attico del IV sec. a. C.", en CRISCUOLO, L., G. GERACI & C. SALVATERRA (edd.) *Simblos. Scritti di storia antica*, Bologna, 99-109.
MONOSON, S. S. (1994) "Citizen as *Erastes*: Erotic Imagery and the Idea of Reciprocity in the Periclean Funeral Oration", *Political Theory* 22: 253-276.
MONTANA, F. (1996) *L'*Athenaion Politeia *di Aristotele negli* Scholia Vetera *di Aristofane*, Pisa.
MOORE, P. (2005) "Entre Antigone et Créon: la médiation juridique," in GUILBERT, M. (ed.) *Antigone et le dévoir de sépulture* (Actes du colloque internationale de l'Université de Lausanne, mai 2005), Genève, 99-118.
MOORHOUSE, A. C. (1963) "The Use of ὁ, ἡ, τὸ δεῖνα", *CQ* 13 (1); 19-25.
MOSLEY, D. J. (1965) "The Size of Embassies in Ancient Greek Diplomacy", *TAPhA* 96; 255-266.
MOSLEY, D. J. (1971a) "Diplomacy and Disunion in Ancient Greece", *Phoenix* 25 (4); 319-330.
MOSLEY, D. J. (1971b) "Greeks, Barbarians, Language and Contact", *AncSoc* 2; 1-6.
MOSLEY, D. J. (1972) "Diplomacy in Classical Greece", *AncSoc* 3; 1-16.
MOSLEY, D. J. (1973) *Envoys and Diplomacy in Ancient Greece* (Historia-Einzelschrift, 22), Wiesbaden.
MOSSÉ, C. (1990) *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid (Título original: *La femme dans la Grèce antique*, Paris, 1983).
MOSSÉ, C. (2007) "Justice et politique à Athènes", en SCHMITT PANTEL, P. & F. DE POLIGNAC (edd.) *Athènes et le politique. Dans le sillage de Claude Mossé*, Paris; 133-45.
MOULTON, C. (1981) *Aristophanic Poetry*, Göttingen.
MOUTSOPOULOS, E. (2000) "La musique dans l'oeuvre d'Aristophane", en*Le théâtre grec antique: la comédie*: Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, 1-2 octobre 1999, Paris; 59-82.
MUECKE, F. (1977) "Playing with the Play: Theatrical Self-Consciousness in Aristophanes", *Antichthon* 11; 52-67.
MUECKE, F. (1982) "'I Know You – By your Rags'. Costume and Disguise in Fifth-century Drama", *Antichthon* 16; 17-34.
MÜHL, M. (1933) *Untersuchungen zur altorientalischen und althellenischen Gesetzgebung*, Leipzig.
MÜLLER-DIETZ, H. (1990) *Grenzüberschreitungen: Beiträge zur Beziehung zwischen Literatur und Recht*, Baden-Baden.
MUREDDU, P. & G. F. NIEDDU (2000) *Furfanterie sofistiche: omonimia e falsi raggionamenti tra Aristofane e Platone*, Bologna.
MURLEY, C. T. (1921) "Συκοφάντης and σύκινος", *CPh* 16, 2; 199.
MURPHY, C. T. (1938) "Aristophanes and the Art of Rhetoric", *HSPh* 49; 69-113.
MURPHY, C. T. (1972) "Popular Comedy in Aristophanes", *AJPh* 93; 169-189.
MURRAY, A. T. (1891) *On parody and paratragoedia in Aristophanes*, Berlin.
MURRAY, A. T. (1903) "The Citizenship of Aristophanes", *TAPhA* 34; 82-87.
MURRAY, G. (1933) *Aristophanes: a Study*, Oxford.
MURRAY, O. (1987) "La legge soloniana sulla hybris", *AION (arch)* 9: 117-125.

MURRAY, O. (1990) "The Solonian Law of *Hybris*", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. TODD (edd.), *NOMOS. Essays in Athenian Law, Politics and Society,* Cambridge; 139-145.
MURRAY, R. (1987) "Aristophanic Protest", *Hermes* 115; 146-153.
NAIDEN, F.S. (2004) "Supplication and the Law," en HARRIS, E. & L. RUBINSTEIN (edd.) *The Law and the Courts in Ancient Greece*, London; 71-92.
NAKOS, G. P. (1986) *Istoria Ellenikou Dikaiou. A. Sumbole sten istoria tou archaiou ellenikou dikaiou. Morphes archaion ellenikon nomothesion*: Thessaloniki.
NAPOLITANO, M. (2002) "*Onomastì komodeîn* e strategie argomentative in Aristofane (a proposito di Ar. *Ach.* 703-718)", en ERCOLANI, A. (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 11, Stuttgart & Weimar; 89-103.
NAPOLITANO, M. (2007) "L'*aprosdoketon* in Aristofane. Alcune riflessioni", en CAMEROTTO, A. (ed.) *Diafonie. Essercizi sul comico.* Atti del seminario di studi, Venezia 25 maggio 2006, Padova; 46-72.
NESSELRATH, H.-G. (1990) *Die attische mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte,* Berlin & New York.
NEUFELD, E. (1951) *The Hittite Laws,* London.
NEVINS, F. M. (1984) "Law, Lawyers, and Justice in Popular Fiction and Film", *Humanities Education* 1 (2); 3-12.
NEWIGER, H.-J. (1965) "Retraktationen zu Aristophanes' *Frieden*", *RhM* 108; 229-254.
NEWIGER, H.-J. (1980) "War and Peace in the Comedy of Aristophanes", *YCS* 26; 219-237.
NEWIGER, H.-J. (1989) "Ekkyklema e mechané nella messa in scena del drama greco", *Dioniso* 59; 173-185.
NEWIGER, H-J. (1957) *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.
NEWIGER, H-J. (1975) (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1966[1].
NEWIGER, H-J. (1996) "War and Peace in the Comedy of Aristophanes", en SEGAL, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford & New York, 1980[1]; 143-161.
NIČEV, A. (1989) "L'énigme des *Oiseaux* d'Aristophane", *Euphrosyne* 17; 9-30.
NICHOLS, P. (1998) *Aristophanes Novel Forms: The Political Role of Drama*, Atlanta-London-Sydney.
NICOLSON, H. (1955) *La diplomacia*, México.
NIGHTINGALE, A. W. (1999) "Plato's Lawcode in Context: Rule by Written Law in Athens and Magnesia", *CQ* 49, 1; 100-122.
NIKOLAIDES, K. (1939) *Attikon dikaion (dikaion archaion Athenaion).* Athenai.
NIKU, M. (2007) *The official status of the foreign residents in Athens 322-120 BC*, Helsinki.
NORWOOD, G. (1931) *Greek Comedy*, London.
NOSEL, A. (1924) *Note giuridiche a Menandro*, Firenze.
NUSSBAUM, M. (1997) *Justicia Poética. La imaginación literaria y la vida pública,* Barcelona (Original edition: *Poetic Justice,* Boston, 1995).
O' NEIL, J. (2001) "Was the Athenian *Gnome Dikaiotate* a Principle of Equity?", *Antichton* 35; 20-29.
O' REGAN, D. E. (1992) *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes'* Clouds, New York & Oxford.
O' SULLIVAN, N. (1992) *Alcidamas, Aristophanes, and the Beginnings of Greek Stylistic Theory,* Stuttgart.
O' SULLIVAN, N. (1996) "Written and Spoken in the First Sophistic", en WORTHINGTON, I. (ed.) *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*, Leiden; 115-127.
OBER, J. & B. STRAUSS (1990) "Drama, Political Rhetoric and the Discourse of Athenian Democracy", en WINKLER, J.J. & F. I. ZEITLIN (edd.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton; 237-270.

OBER, J. (1989) *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology and the Power of the People*, Princeton.
OBER, J. (1996) *The Athenian Revolution. Essays on Ancient Greek Democracy and Political Theory*, Princeton.
OBER, J. (1998) *Political Dissent in Democratic Athens: Intellectual Critics of Popular Rule*, Princeton.
OBER, J., & S. STRAUSS (1990) "Drama, Political Rhetoric and the Discourse of Athenian Democracy", en WINKLER, J. J. & F. I. ZEITLIN (edd.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton; 237–70.
OGDEN, D. (1996) *Greek bastardy in the classical and the Hellenistic periods*, Oxford.
OLIVA, P. (1983) "Gesetze Solons und die athenische Polis", *Listy Filologicke* 106; 65-69.
OLSON, S. D. (1991) "Dicaeopolis' motivations in Aristophanes' *Acharnians*", *JHS* 111; 200-3.
OLSON, S. D. (1992) "Names and Naming in Aristophanic Comedy", *CQ* N.S. 42 (2); 304-319.
OMITOWOJU, R. (2002) *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*. Cambridge.
ORFANOS, Ch. (1994) "Wearing Men's Clothes: Travestism in Aristophanes' *Ecclesiazusae*", *Hellenica* 44 ; 303-317.
ORFANOS, Ch. (1998) "L'épisode du Parricide dans les *Oiseaux* d'Aristophane (vers 1337-71)", *Pallas* 48; 119-134.
ORFANOS, Ch. (1999) "Philocléon *palimpais*", en CUSSET, CH. & M. HAMMOU (coord.) *Aristophane. Les Guêpes. Politique, société et comédie*, Actes de la Journée d'étude sur le programme d'agrégation de lettres classiques, Toulouse 18 octobre 1999, Toulouse; 99-110.
ORFANOS, Ch. (2006) *Les sauvageons d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris.
OSBORNE, M. J. & S. G. BYRNE (1994) "Attica", en FRASER, P. M. & E. MATTHEWS (edd.) *A Lexicon of Greek Personal Names*, Volume II, The British Academy, Oxford.
OSBORNE, M. J. (1981) "Entertainment in the Prytaneion at Athens", *ZPE* 41; 153-170.
OSBORNE, M. J. (1981-83) *Naturalization in Athens*, Bruxelles.
OSBORNE, R. & S. HORNBLOWER (1994) (edd.) *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford.
OSBORNE, R. (1985) "Law in Action in Classical Athens", *JHS*, 105; 40-58.
OSBORNE, R. (1990) "Vexatious litigation in classical Athens: sycophancy and the sycophant", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. TODD (edd.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society*, Cambridge; 83-102.
OSBORNE, R. (1997a) "Law, the democratic citizen and the representation of women in classical Athens," *P&P* 155: 3-33.
OSBORNE, R. (1997b) "Law and Laws: How Do We Join Up the Dots?", en MITCHELL, L. & P. RHODES (edd.) *The Development of the Polis in Archaic Greece*, London; 74-82.
OSSORIO MORALES (2003) "Derecho y literatura", *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada* 6; 501-524.
OSTWALD, M. (1969) *Nomos and the Beginnings of Athenian Democracy*, Oxford.
OSTWALD, M. (1986) *From Popular Sovereignity to the Sovereignity of Law. Law, Society and Politics in Fifth-Century Athens*, Berkeley, Los Angeles & London.
O'SULLIVAN, L. (2001) "Philochorus, Pollux, and the nomophylakes of Demetrius of Phalerum", *JHS* 121; 51-62.
PADEL, R. (1983) "Women: Model for Possession by Greek Daemons", en CAMERON, A. & A. KUHRT (edd.) *Images of Women in Antiquity*, London, 1993; 3-19.
PADUANO, G. (1974) *Il giudice giudicato: le funzione del comico nelle* Vespe *di Aristofane*, Bologna.

PAGE, W. (1986) "The Place of Law and Literature", *Vanderbilt Law Review* 39; 391-417.
PALAO HERRERO, J. (2007) *El sistema jurídico ático clásico,* Madrid.
PANAGOPOULOS, A. (1995) *Archaia Sparte: koinonia kai dikaio.* Patra.
PANTAZAKOS, M. (1995) "*Ad humanitatem pertinent*: A personal Reflection on the History and Purpose of the Law and Literature Movement", *Cardozo Studies in Law and Literature* 7; 31-55.
PAOLI, U. E. (1929) "Zur Gerichtszeit der dikai emporikai im attischen Recht," *ZRG* 49: 473-476.
PAOLI, U. E. (1930) *Studi di diritto attico,* Firenze.
PAOLI, U. E. (1932) "Sul diritto pignoratizio attico", *AG* 108: 161-178.
PAOLI, U. E. (1933) *Studi sul processo attico,* Milano.
PAOLI, U. E. (1935) "Sull' inscindibilità del processo nel diritto attico", *Rivista di diritto processuale civile* 12: 253-261.
PAOLI, U. E. (1936) "L' ἀγχιστεία nel diritto successorio attico", *SDHI,* 2; 77-119.
PAOLI, U. E. (1948) "Le développement de la polis athénienne et ses consequences dans le droit attique", *RIDA* 1; 153-159.
PAOLI, U. E. (1950a) "Il reato di adulterio (moicheia) in diritto attico", *SDHI* 16: 123-182.
PAOLI, U. E. (1950b) "La *ephesis eis to dikasterion* en droit attique", *RIDA* 5: 325-334.
PAOLI, U. E. (1959) "Zum attischen Strafrecht und Strafprozessrecht", *ZRG* 76: 97- 112.
PAOLI, U. E. (1961) "Note giuridiche sul *Dyscolos* di Menandro", *MH* 18; 53-62.
PAOLI, U. E. (1968) "L' antico diritto di Gortina", en *Antologia giuridica romanistica ed antiquaria* I, Milano, 17-48.
PAOLI, U. E. (1976a) *Altri studi di diritto greco e romano,* Milano.
PAOLI, U. E. (1976b) "Le fonti del diritto attico", en *Altri Studi di Diritto Greco e Romano,* Milano; 1930.
PAOLI, U. E. (1976c) "Diritto attico e diritto greco", in *Altri studi di diritto greco e romano,* Milano; 1-18.
PAOLI, U. E. (1976d) "La legitima afèresi dell' ἐπίκληρος nel diritto attico", en *Altri Studi di Diritto Greco e Romano,* Milano; 363-376.
PAOLI, U. E. (1976e) "Les limites juridiques de «l'aphérésis» paternelle dans le droit attique", en *Altri Studi di Diritto Greco e Romano,* Milano; 385-391.
PAPADOPOULOS, I. (1998) *Pratiques juridiques interprétatives et herméneutique littéraire. Variations autour d'un thème de Ronald Dworkin,* Québec.
PAPAGEORGIOU, N. (2004) "Ambiguities in *Krietton Logos*", *Mnemosyne* 57; 284-294.
PAPPAS, Th. (1991). "Le personnage d' Héraclès chez Aristophane: comportement scénique d'un héros secondaire bouffon et satyrique", *Dioniso,* 61, 2; 257-268.
PARDO, M. L. (1996) *Derecho y lingüística: cómo se juzga con palabras,* Buenos Aires, 1992[1]
PARKER, L. P. E. (1991) "Eupolis or Dicaeopolis?", *JHS* 111; 203-208.
PARKER, L. P. E. (1997) *The Songs of Aristophanes,* Oxford.
PARKER, R. (1983) *Miasma: Pollution and purification in early Greek religion,* Oxford.
PARKER, R. (2004) "What are Sacred Laws?," en HARRIS, E. & L. RUBINSTEIN (edd.) *The Law and the Courts in Ancient Greece,* London; 57-70.
PARKER, R. (2005) "Law and Religion," en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (edd.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law,* Cambridge; 61-81.
PARTSCH, J. (1909) *Griechisches Bürgschaftrecht,* Leipzig.
PATRICK, D. (1985) *New Testament Law,* Atlanta.
PATTERSON, C. (1981) *Perikles' Citizenship Law of 451/0 BC,* New York.
PATTERSON, C. (1990) "Those Athenian bastards" *ClAnt* 9, 40-73.
PATTERSON, C. (1991) "Marriage and the married woman in Athenian law," en POMEROY, S. B. (ed.) *Women's history and ancient history,* Chapel Hill, 48-72.

PATTERSON, C. (2002) "The polis and the corpse: the regulation of burial in democratic Athens," en COHEN, D. & E. MÜLLER-LUCKNER (edd.) *Demokratie, Recht und soziale Kontrolle im klassischen Athen*, München; 93-108.
PEARSON, L. (1962) *Popular Ethics in Ancient Greece*, Stanford.
PECIRKA, J. (1966) *The formula for the grant of enktesis in Attic inscriptions*. Praha.
PELLING, C. B. R. (2000) *Literary Texts and the Greek Historian*, London.
PEPPLER, Ch. (1902) *Comic Terminations in Aristophanes and the Comic Fragments*, Baltimore.
PEPPLER, Ch. (1910) "The termination *–kós* as used by Aristophanes for comic effect", *AJPh* 31; 428-444.
PEPPLER, Ch. (1916) "The suffix *–ma* in Aristophanes", *AJPh* 37; 459-465.
PEPPLER, Ch. (1918) "Comic terminations in Aristophanes", *AJPh* 39; 173-183.
PERELMAN, C. & L. OLBRECHTS-TYTECA (1994) *Tratado de la argumentación. La nueva retórica,* Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1989[1] (Original Edition: *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, 1958[1]).
PERELMAN, CH. (1989) *Rhétoriques*, Bruxelles.
PÉREZ MARTÍN, E. (2001) *Los extranjeros y el derecho en la Antigua Grecia,* Madrid: Dykinson.
PERGOLESI, F. (1927) *Il diritto nella letteratura* (Archivio giuridico 97, 1), Modena.
PERGOLESI, F. (1949) *Diritto e giustizia nella letteratura moderna narrativa e teatrale*, Bologna.
PERGOLESI, F. (1951) *Alcuni problemi giuridici nella letteratura narrativa e teatrale*, Milano.
PERLMAN, S. (1976) "On Bribing Athenian Ambassadors", *GRBS* 17; 223-233.
PERROT, G. (1869) *Essai sur le droit public d'Athens*, Paris.
PERROTTA, G. (1952) "Aristofane", *Maia* 5; 1-31.
PERSSON NILSSON, M. (1948) *Greek Piety*, Oxford.
PERUSINO, F. (1987) *Dalla commedia antica alla commedia del mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino.
PERUSINO, F. (1999) "Violenza degli uomini e violenza delle donne nella *Lisistrata* di Aristofane", *QUCC,* n.s. 63, 3; 71-78.
PHILLIPS, D. D. (2007) "*Trauma ek pronoias* in Athenian Law", *JHS* 127; 74-137.
PHILLIPSON, C. (1911) *The International Law and Custom of Ancient Greece and Rome,* London.
PICARD, O. (1980) *Les Grecs devant la menace perse,* Regards sur l'histoire – Histoire ancienne, Paris.
PICCIRILLI, L. (1996) "La confisca dei beni nel diritto attico del IV secolo a.C.: una pena aggiuntiva?," *SIFC* 14; 53-55.
PICCIRILLI, L. (2001) "La diplomazia nella Grecia antica: temi del linguaggio e caratteristiche degli ambasciatori", *MH* 58 (1); 1-31.
PICCIRILLI, L. (2002) *L'invenzione della diplomazia nella Grecia antica. Rapporti interstatali nell'antichità*, 1, Roma.
PICCOLOMINI, E. (1877) "Osservazioni sopra alcuni luoghi degli *Uccelli* di Aristofane", *RFIC*, 5; 181-201.
PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1927) *Dithyramb, Tragedy and Comedy,* Oxford.
PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1946) *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.
PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1968) *The Dramatic Festivals of Athens* (Revised by GOULD, J. P. A. & D. M. LEWIS), Oxford.
PIKULSA, A. (1998) "Anatocisme. C. 4, 32, 28, 1: *Usuras semper usuras manere*", *RIDA* 3° série, 45; 429-449.
PIQUEUX, A. (2005) «Comédie ancienne et vase «phlyaques»: un rapport problématique», *Pallas* 67; 55-70.
PIQUEUX, A. (2006) «Rembourrages et image du corps dans la comédie ancienne et moyenne : témoignages archéologiques et textes comiques», en PROST, F. & J. WILGAUX (edd.) *Penser et représenter le corps dans l'antiquité,* Rennes ; 133-147.

PLÁCIDO, D. (1971) "El pensamiento de Protágoras y la Atenas de Pericles", *Historia Antigua* 3; 29-68.
PLANTIN, Ch. (1996) *L'argumentation,* Paris.
PLATNER, E. (1819) *Notiones iuris et iustitiae ex Homeri et Hesiodi carminibus,* Marburg.
PLATTER, Ch. (1993) "The Uninvited Guest: Aristophanes in Bakhtin's 'History of Laughter'", *Arethusa* 26; 201-16.
PODLECKI, A. J. (1990) "Could Women Attend the Theater in Ancient Athens ? A Collection of Testimonia", *Ancient World* 21; 27-43.
PODO, M. (1957) *L'adozione sul diritto attico.* Roma.
POE, J. P. (1999) "Entrances, Exits and the Structure of Aristophanic Comedy", *Hermes* 127; 189-207.
POLLARD, J. R. T. (1948) "The *Birds* of Aristophanes – A Source Book for Old Beliefs", *AJPh* 69 (4); 353-376.
POMEROY, S. B. (1982) "Charities for Greek Women", *Mnemosyne,* 35 (1-2); 115-135.
POMEROY, S. B. (1987) *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres de la Antigüedad clásica,* Madrid (Título original: *Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Women in classical Antiquity,* New York, 1975).
PORATTI, A. R. (2000) "*Díke* y conflicto", en *El pensamiento antiguo y su sombra,* Buenos Aires; 25-41.
POSNER, R. A. (1986) "Law and Literature: A Relation Reargued", *Virginia Law Review* 72; 1351-92.
POSNER, R. A. (1998) *Law and Literature.*Revised and Enlarged Edition, Cambridge (MA), 1988[1].
POULAKOS, J. (1995) *Sophistical Rhetoric in Classical Greece,* Columbia.
POULTNEY, J. (1963) "Studies in the syntax of Attic Comedy", *AJPh* 24; 359-76.
POZZI, D. C. (1986) "The Pastoral Ideal in *The Birds* of Aristophanes", *CJ* 81 (2); 119-129.
PRANDI, L. (1982) *Ricerche sulla concessione della cittadinanza ateniese nel V sec. a. C.* Milano.
PRATO, C. (1962) *I canti di Aristofane,* Roma.
PRATT, L. (2000) "The Old Women of Ancient Greece and the Homeric *Hymn to Demeter*", *TAPhA* 130; 41-65.
PREAUX, C. (1960) "Les fonctions du droit dans la comédie nouvelle. À propos du *Dyscolos* de Ménandre", *CE* 35; 222-239.
PRETAGOSTINI, R. (1989) "Forma e funzione della monodia in Aristofane", en DE FINIS, L. (ed.) *Scena e Spettacolo nell' Antichità*: Atti del Convegno Internazionale di Studio. Trento, 28-30 marzo 1988 (Teatro Studi e Testi 7), Firenze; 111-128.
PRINGSHEIM, F. (1950) *The Greek Law of Sale,* Weimar.
PUCCI, P. (1960) "Saggio sulle *Nuvole*", *Maia* 12; 3-32 & 106-129.
PÜTZ, B. (2007[2]) *The* Symposium *and* Komos *in Aristophanes,* Warminster, 2003.
QUADRI, G. (1936) *I tragici greci è l'estetica della giustizia,* Firenze.
QUASS, F. (1971) *Nomos und Psephisma. Untersuchungen griechischen Staatsrecht,* München.
RADBRUCH, G. (1938) "Psicologia del sentimento giuridico dei popoli", *Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto* 3; 241-51.
RADERMACHER, L. (1929) "Zu Aristophanes' Vögeln", *WS,* 46; 92-93.
RADERMACHER, L. (1932) "Exkurse zu Aristophanes' Vögeln. Eine Stelle der Vögel und ein Papyrusbrief", *WS,* 50; 26-35.
RAMSEY, D. C. (1991) "*Summum Ius – Summa Iniuria*: el imperio de la ley ante los reclamos de la justicia en *El Mercader de Venecia* de William Shakespeare", *Revista Jurídica de la Universidad de Puerto Rico* 60.2; 407-418.
RANULF, S. (1933) *The jealousy of the gods and criminal law at Athens. A contribution to the sociology of moral indignation,* London.
RAPPAPORT, R. A. (1979) *Ecology, Meaning, and Religion,* Richmond (CA).

RAU, P. (1967) *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form bei Aristophanes* [Zetemata, Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft, Heft 45], München.
RECKFORD, K. J. (1976) "Father-Beating in Aristophanes' *Clouds*", en BERTMAN, S. (ed.) *The Conflict of Generations in Ancient Greece and Rome*, Amsterdam; 89-118.
RECKFORD, K. J. (1977) "Catharsis and Dream-Interpretation in Aristophanes' *Wasps*", *TAPhA* 107; 283-312.
RECKFORD, K. J. (1979) "«Let Them Eat Cakes» -Three Food Notes to Aristophanes' *Peace*", en BOWERSOCK, G. W., B. M. G. W. KNOX, W. BURKERT & M. C. J. PUTNAM (edd.) *Arktouros: Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of His 65th Birthday*, Berlin; 191-198.
RECKFORD, K. J. (1987) *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Vol. 1, Chapel Hill.
RECKFORD, K. J. (1991) "Strepsiades as a Comic Ixion", *ICS* 16; 125-36.
REDFIELD, J. (1990) "Drama and Community: Aristophanes and Some of His Rivals", en WINKLER, J.J. & F. I. ZEITLIN (edd.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton; 314-35.
REINA, C. (1906) *Caronda e le sue leggi, con annotazioni dai libri sacri e dai discorsi politici di P. Krueger*, Catania.
REINDERS, P. (2002) *Demos Pyknites. Untersuchungen zur Darstellung des Demos in der Alten Komödie*, Stuttgart & Weimar.
RENDÓN VÁSQUEZ, J. (2000[4]) *El derecho como norma y como relación social. Teoría general del derecho*, Lima.
REVERMANN, M. (2006) *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford.
RHODES, P. J. & D. M. LEWIS (1997) *The Decrees of Greek States*, Oxford.
RHODES, P. J. (1972) *The Athenian Boule*, Oxford.
RHODES, P. J. (1978) "Bastards as Athenian Citizens," *CQ* 28: 89-92.
RHODES, P. J. (1979) "*Eisangelia* in Athens," *JHS* 99: 103-114.
RHODES, P. J. (1984) "*Nomothesia* in Fourth Century Athens", *CQ* 35, 1; 55-61.
RHODES, P. J. (2004a) "Keeping to the Point", en HARRIS, E. & L. RUBINSTEIN (edd.) *The Law and the Courts in Ancient Greece*, London; 137-158.
RHODES, P. J. (2004b) "Aristophanes and the Athenian Assembly", en CAIRNS, D. L. & R. A. KNOX (edd.), *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens: Essays in Honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea; 223–37.
RIBEIRO FERREIRA, J. (2004) "Próxeno e proxenia", en LEÃO, D. F., L. ROSSETTI & M.D.C. G. Z. FIALHO (edd.) *Nomos. Direito e sociedade na Antiguidade Clássica / Derecho y sociedad en la Antigüedad Clásica*, Coimbra & Madrid; 227-239.
RICHMOND, M. L. (1988) "The Cultural Milieu of Law", *Nova Law Review* 13 (1); 89-99.
RICHTER, D. C. (1971) "The Position of Women in Classical Athens", *CJ* 97, 1; 1-8.
RICKERT, G. (1989) *ΕΚΩΝ and ΑΚΩΝ in Early Greek Thought*, Atlanta.
RIHLL, T. E. (1989) "Lawgivers and Tyrants (Solon, Frr.9-11 West)," *CQ* 39; 277-286.
RIU, X. (1995) 'Gli insulti alla polis nella parabasi degli *Acarnesi*', *QUCC* 50; 59–66.
RIU, X. (1999) *Dionysism and Comedy*, Lanham.
RIVERS, J. E., 1985, «Rhetoric and Irony in Aristophanes' *Clouds*, 518-562», en CALDER III, W. M., U. K. GOLDSMITH & P. B. KENEVAN (edd.) *Hypatia. Essays in Classics, Comparative Literature, and Philosophy Presented to Hazel E. Barnes on her Seventieth Birthday*, Boulder; 169-185.
ROBERT, C. (1898) "Aphoristische Bemerkungen zu Aristophanes Vögeln", *Hermes*, 33; 566-590.
ROBERTS, J. T. (1982) *Accountability in Athenian government*, Madison.
ROBERTSON, H. G. (1935) "Legal expressions and ideas of Justice in Aeschylus", *CPh*, 34, 3; 209-219.
ROBERTSON, H. G. (1967) "The *hybristês* in Aeschylus", *TAPhA*, 98; 373-382.

ROBERTSON, N. (1986) "Solon's axones and kyrbeis and the sixth-century background", *Historia* 35: 147-176.
ROCKWOOD, B. L. (1999) "Law, Literature and Science Fiction. New Perspectives", *Legal Studies Forum* 23 (3); 267-279.
RODGERS, R. S. (1985) "The Wasps in court: Argument and audience in the Athenian dicasteries," *American Journal of Legal History* 28; 147.
RODRÍGUEZ ADRADOS, F. J. (1983) *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid.
RODRÍGUEZ ADRADOS, F. J. (1966) *Ilustración y Política en la Grecia Clásica,* Madrid.
RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (1997) "División escénica de *Las Aves*", *CFC: egi* 7; 55-69.
ROEBUCK, D. (2001) *Ancient Greek arbitration,* Oxford.
ROETER, F. E. (1888) *De Daetalensium fabula Aristophanis*, Erlangen.
ROISMAN, J. (1999) "How can Agamemnon be an Achilles? Drama in the Athenian Courts", *AHB,* 13, 4; 157-161.
ROMAGNOLI, E. (1894) "L'azione scenica durante la parodos degli *Uccelli* d'Aristofane", *SIFC* 2; 155-160.
ROMER, F. E. (1994) "Atheism, impiety and the *limos mélios* in Aristophanes´ *Birds*", *AJPh* 115 (3); 351-363.
RONCORONI, C. (1994) "Osservazioni sullo spazio scenico in Aristofane", *Dioniso* 64; 65-81.
ROSELLI DELLA ROVERE, M.E. (1999) "L'Areopago nella riforma di Solone", *Patavium* 14; 21-32.
ROSELLINI, M. (1979) "*Lysistrata:* une mise en scène de la féminité", en AUGER, D., M. ROSELLINI & S. SAÏD (edd.) *Aristophane, les femmes et la cité, Les Cahiers de Fontenay,* 17; 11-32.
ROSEN, R. (1988) *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Oxford.
ROSET, J. (1994) "*Mutui datio* y otros supuestos de *condictio*", en AA.VV. *Derecho Romano de las Obligaciones. Homenaje al Profesor José Luis Murga Gener*, Madrid; 227-250.
ROSIVACH, V. (1984) "Aphairesis and Apoleipsis. A Study of the Sources", *RIDA* 31; 193-230.
RÖSLER, W. & ZIMMERMANN, B. (1991) *Carnevale e utopia nella Grecia Antica*, Bari.
ROTHWELL, K. S. (1990) *Politics and Persuasion in Aristophanes'* Ecclesiazusae, (Suppl. Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava 111), Leiden & New York.
ROUSSEL, P. (1950) «La famille athénienne», *Lettres d' humanité* 9; 5-59.
RUBINSTEIN, L. (1993) *Adoption in IVth century Athens,* Copenhagen.
RUBINSTEIN, L. (2000) *Litigation and Cooperation. Supporting Speakers in the Courts of Classical Athens* (Historia Einzelschriften 147), Stuttgart.
RUBINSTEIN, L. (2005) "Main Litigants and Witnesses in the Athenian Courts: Procedural Variations", en GAGARIN, M. & R. WALLACE (edd.) *Symposion 2001*, Vienna, 99-120.
RUDHARDT, J. (1960) "La définition du délit d'impiété d'après la législation attique", *MH* 17: 87-105.
RUFFELL, I. (2000) "The World Turned Upside Down: Utopia and Utopianism in the Fragments of Old Comedy", en HARVEY, D. & J. WILKINS (edd.) *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London; 473-506.
RUFFELL, I. A. (2002) "A total write-off: Aristophanes, Cratinus, and the rhetoric of comic competition", *CQ* 52; 138-163.
RUIZ MORENO, I. (1946) *El derecho internacional antes de la era cristiana*, Buenos Aires.
RUPPRECHT, H.-A. (1994) *Kleine Einführung in der Papyruskunde*, Darmstadt.
RUSCHENBUSCH, E. (1960) "Phonos. Zum Recht Drakons und seiner Bedeutung für das Werden des athenischen Staates", *Historia* 9; 129-154.
RUSCHENBUSCH, E. (1961) "Ephesis. Ein Beitrag zur griechischen Rechtsterminologie", *ZRG* 78; 386-390.
RUSCHENBUSCH, E. (1965a) "Heliaia. Die Tradition über das solonische Volksgericht", *Historia* 14; 381-384.

RUSCHENBUSCH, E. (1965b) "*Hybreos Graphe*: Ein Fremdkorper in athenischen Recht des 4. Jahrhunderts v. Chr.", *ZRG* 82; 302-309.
RUSCHENBUSCH, E. (1968) *Untersuchungen zur Geschichte des athenischen Strafrechts*, Köln & Graz.
RUSCHENBUSCH, E. (1969) "*Dike kata tinos* und *pros tina*", *ZRG* 86; 386-394.
RUSSO, C. F. (1994) *Aristophanes. An Author for the Stage,* London & New York (Edición original: *Aristofane autore di teatro*, Firenze, 1962)
RUSTEN, J. S. (1977) "*Wasps* 1360-1369: Philokleon's ΤΩΣΑΣΜΟΣ", *HSPh* 81; 157-161.
RUZE, F. (1997) *Déliberation et pouvoir dans la cité grecque de Nestor à Socrate*, Paris.
RYAN, F. X. (1999) "Die areopagitische Herrschaft und die Areopagiten," *RIDA* 46; 43-52.
RYBACKI, K. C. & D. J. RYBACKI (2000) *Advocacy and Opposition: An Introduction to Argumentation*, 4th edition, Boston.
RYDBERG-COX, J. A. (2003) "Oral and Written Sources in Athenian Forensic Rhetoric", *Mnemosyne* 56; 652-66.
SAETTA COTTONE, R. (2005) *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λοιδορία comica,* Roma.
SAÏD, S. (1979) "L'Assemblée des Femmes: les femmes, l'économie et la politique", en *Aristophane, les femmes et la cité* (Les Cahiers de Fontenay, 17), Fontenay aux Roses; 33-69.
SAÏD, S. (1987) "Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane", *Cahiers du Gita* 3; 217-247.
SAÏD, S. (1997) "L'espace d'Athènes dans les comédies d'Aristophane", en THIERCY, P. & M. MENU (edd.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité.* Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994, Bari: Levante Editori.
SAÏD, S. (2000) «La campagne d'Aristophane», *Pallas* 54; 191-206.
SALAZAR REVUELTA, M. (1999) *La gratuidad del* mutuum *en el derecho romano*, Jaén.
SÁNCHEZ GARCÍA, M. (2006) "La categoría teatral del espacio en Aristófanes: los prólogos como ejemplo", *CFC: cgi* 16; 127-137.
SÁNCHEZ MANZANO, M. A. & S. RUS RUFINO (1991) *Introducción al movimiento sofístico griego*, León: Secretaría de Publicaciones, Universidad de León.
SANCHO ROCHER, L. (2006) "Ciudadano *versus* político en el imaginario político del siglo IV", en PLÁCIDO, D., M. VALDÉS, F. ECHEVERRÍA, M.-Y. MONTES (edd.) *La construcción ideológica de la ciudadanía: Identidades culturales y sociedad en el mundo griego antiguo*, Madrid; 245-281.
SANSONE, A. (2001) *Diritto e letteratura. Un' introduzione generale*, Milano.
SANTIAGO ÁLVAREZ, R. A. (1998) "Griegos y bárbaros: arqueología de una alteridad", *Faventia* 20 (2); 33-44.
SARTORI, F. (1957) *La eterie nella vita politica ateniese del VI e V secolo a. C.,* Roma.
SAUNDERS, T. J. (1996) "Plato on the Treatment of Heretics", en FOXHALL, L. & A. D. E. LEWIS, *Greek Law in its Political Setting. Justifications not Justice*, Oxford; 91-100.
SAUNDERS, T. J. (1994) *Plato´s Penal Code. Tradition, Controversy, and Reform in Greek Penology,* Oxford.
SAXONHOUSE, A. (1980) "Men, Women, War, and Politics. Family and Polis in Aristophanes and Euripides", *Political Theory* 81; 65-81.
SAYAGO, S. (2001) "Sociosemiótica y argumentatividad", *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad* 3.3; 91-116.
SCABUZZO, S. (1999) "Tragedia y códigos legales: Una nueva lectura de *Antígona* de Sófocles", *CFC: egi* 9; 109-127.
SCABUZZO, S. (2001) "Hombres hablando de mujeres", en CABALLERO, E., E. HUBER & B. RABAZA (comp.) *El discurso femenino en la literatura grecolatina,* Rosario; 207-228.
SCABUZZO, S. C. (2003) "Violencia en el escenario: el «basanos» de la tragedia a la comedia," *Logo* 4; 201-206.

SCAFURO, A. (1997) *The Forensic Stage: Settling Disputes in Graeco-Roman New Comedy,* Cambridge.
SCARDUELLI, I. (1995-6) *La vita giudiziaria nelle commedie di Aristofane,* Tesi di Laurea, Facoltà di Filosofía e Lettere, Università degli Studi di Milano.
SCHAPIRO, H. A. (1995) "Attic Comedy and the 'Comic Angels' Krater in New York", *JHS* 115; 173-5.
SCHAPS, D. M. (1977) "The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names", *CQ* 27; 323-331.
SCHAPS, D. M. (1979) *Economic Rights of Women in Ancient Greece,* Edinburgh.
SCHAPS, D. M. (1982) "The Women of Greece in Wartime", *CPh* 76 (3); 193-213.
SCHAREIKA, H. (1978) *Der Realismus der aristofanischen Komödie,* Frankfurt am Main.
SCHARFFENBERGER, E. W. (1995) "Peisetaerus' 'Satyric' Treatment of Iris: Aristophanes *Birds* 1253-6", *JHS* 115; 172-173.
SCHARPE, T. (1999) "(Per)versions of Law in Literature", in FREEMAN, M. & A. D. E. LEWIS (edd.) *Law and Literature* (Current Legal Issues, vol. 2), Cambridge; 91-115.
SCHECHNER, R. (1977) *Performance Theory,* London & New York.
SCHEID-TISSINIER, É. (1994) "À propos du rôle et de la function de l' ἵστωρ", *RP* 68; 187-208.
SCHEID-TISSINIER, É. (2007) "Le rôle de la colère dans les tribunaux athéniens", en SCHMITT PANTEL, P. & F. DE POLIGNAC (edd.) *Athènes et le politique. Dans le sillage de Claude Mossé,* Paris; 179-98.
SCHELLING, H. (1842) *De Solonis legibus apud oratores atticos,* Berlin.
SCHERE, J. (2005-6) "La construcción alegórica en *Avispas* de Aristófanes", *AFC* 18-9; 125-44.
SCHIRRIPA, P. (2003) *Trasgressione e punizione nel V secolo ad Atene: politica e tragedia,* Milano.
SCHLESINGER, A. C. (1937) "Identification of Parodies in Aristophanes", *AJPh* 58; 294-305.
SCHMIDT, M. (1998) "Komische arme Teufel und andere Gesellen auf der griechischen Komödienbühne", *AK* 41; 17-32.
SCHMITT-PANTEL, P. (1992) *La cité au banquet: histoire des repas publics dans les cités grecques,* Rome.
SCHMITZ, W. (1997) "Der nomos moicheias - Das athenische Gesetz über den Ehebruch", *ZRG* 114: 45-140.
SCHOLTZ, A. (2004) "Friends, laws, flatterers: demophilic courtship in Aristophanes' *Knights*", *TAPhA* 134; 263-293.
SCHUBERT, Ch. (2000) "Der Areopag. Ein Gerichtshof zwischen Politik und Recht", en *Große Prozesse,* 50-65.
SCHWINGE, E.-R. (1975) "Kritik und Komik: Gedanken zu Aristophanes' *Wespen*", en COBET, J., R. LEIMBACH & A. D. NESCHKE-HENTSCHKE (edd.) *Dialogos. Für Harald Patzer zum 65. Geburstag,* Wiesbaden; 35-47.
SCULLION, S. (2002) "'Nothing to do with Dionysus': tragedy misconceived as ritual", *CQ* 52; 102-137.
SEAFORD, R. (1994) *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State,* Oxford, 1999.
SEALEY, R. (1957) "On Coming of Age in Athens", *CR* 7 (3/4); 195-197.
SEALEY, R. (1978) "Zum Datum der solonischen Gesetzgebung", *Historia* 28; 238-241.
SEALEY, R. (1983) "The Athenian courts for homicide", *CPh* 78; 275-296.
SEALEY, R. (1986) *Women and law in classical Greece,* Chapel Hill.
SEALEY, R. (1987) *The Athenian republic: Democracy or the rule of law?,* Philadelphia & London.
SEALEY, R. (1994) *The Justice of the Greeks,* Ann Arbor.
SEGAL, C. (1996a) (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes,* Oxford & New York.

SEGAL, C. (1996b) "Aristophanes' Cloud-Chorus", en SEGAL, C. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford & New York; 162-181 (= [1967] *Arethusa* 2; 143-161).
SEGAL, E. (2001) *The Death of Comedy*, Cambridge (MA).
SEGOLONI, L. M. (1994) *Socrate a banchetto. Il* Simposio *di Platone e i* Banchettanti *di Aristofane*, Roma.
SEIFERT, P. (1842) *De iure hereditario Atheniensium*, Greifswald.
SELB, W. (1993) "Griechisches Recht", in *Antike Rechte im Mittelmeerraum*, Wien, Köln & Weimar; 80-96.
SENS, A. (1991) *Not I but the Law: Juridical and Legislative Language in Aristophanes' "Ecclesiazusae"*, Harvard University PhD Dissertation, Ann Arbor.
SHARPE, A. E. (1999) "(Per)versions of law in literature", en FREEMAN, M. & A. D. LEWIS (edd.) *Law and Literature*, Oxford; 91-115.
SHAW, M. (1975) "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama", *CPh* 70 (4); 255-266.
SHEETS, G. A. (1994) "Conceptualizing International Law in Thucydides", *AJPh* 115 (1); 51-73.
SHERBERG, B. (1995) *Das Vater-Sohn-Verhältnis in der griechischen und römischen Komödie*, Tübingen.
SHIPTON, K. M. W. (2000) *Leasing and lending in fourth century Athens*. London.
SICKING, C.M.J. (1964) "Γῆρας – Γηρυτάδης", *Mnemosyne*, 17; 158-161.
SICKINGER, J. P. (2002) "Literacy, Orality, and Athenian Legislative Procedure," en WORTHINGTON, I & J. M. FOLEY (edd.) *Epea and Grammata. Oral & Written Communication in Ancient Greece*, Leiden; 147-69.
SIDWELL, K. (1990) "Was Philokleon Cured? The ΝΟΣΟΣ Theme in Aristophanes' *Wasps*", *C&M* 41; 10-31.
SIDWELL, K. (1994) "Aristophanes' Acharnians and Eupolis", *C&M* 45; 78-115.
ROTHWELL, K. (1995) "Aristophanes' *Wasps* and the Sociopolitics of Aesop's *Fables*", *CJ* 90; 233-54.
SIFAKIS, G. M. (1971) *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London.
SIFAKIS, G. M. (1992) "The Structure of Aristophanic Comedy", *JHS* 112; 123-142.
SILK, M. S. (1980) "Aristophanes as a Lyric Poet", en HENDERSON, J. (1980) (ed.) *Aristophanes: Essays in Interpretation* (Yale Classical Studies 26), Cambridge; 99-151.
SILK, M. S. (2000a) *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.
SILK, M. S. (2000b) "Space and Solitude in Aristophanes", *Pallas* 54; 303-312.
SINCLAIR, R. K. (1988) *Democracy and Participation in Athens*, Cambridge.
SINEUX, P. (2005) (ed.) *Le législateur et la loi dans l'antiquité. Hommage à Françoise Ruzé*, Actes du colloque de Caen, 15-17 mai 2003, Caen.
SISSA, G. (1993) "Filosofías del género: Platón, Aristóteles y la diferencia sexual", en DUBY, G. & M. PERROT. (edd.) *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol.1: La Antigüedad, Madrid:, 2000; 89-134 (Edición original: *Storia delle donne*, Roma-Bari, 1990).
SLATER, N. W. (1989) "Aristophanes' Apprenticeship Again", *GRBS* 30; 67-82.
SLATER, N. W. (1995) "The Fabrication of Comic Illusion", en DOBROV, G. (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta; 29-45.
SLATER, N. W. (1997a) "Bringing Up Father: *Paideia* and *Ephebeia* in the *Wasps*", en SOMMERSTEIN, A. H. & C. ATHERTON (edd.) *Education in Greek Fiction*, Bari; 27-52.
SLATER, N. W. (1997b) "Performing the City in *Birds*", en DOBROV, G. W. (ed.) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill & London; 75-94.
SLATER, N. W. (1999) "Making the Aristophanic Audience", *AJPh* 120; 351-68.

SLATER, N. W. (2002) *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes,* Philadelphia.
SMITH, G. (1924) "Dicasts in the ephetic courts", *CPh* 19: 353-358.
SMITH, G. (1927) "The jurisdiction of Areopagus", *CPh* 22: 61-79.
SMITH, J. Z. (1987) *To Take Place. Toward Theory in Ritual,* Chicago.
SMITH, S. B. (1925) "The Establishment of Public Courts at Athens," *TAPhA* 56: 106-119.
SMOES, É. (1995) *Le courage chez les grecs d'Homère à Aristote* (Cahiers de philosophie ancienne vol. 12), Bruxelles.
SOBOLEVSKIJ, S. I. (1957) *Aristofan i evo vremja,* Moskva.
SOKOLOWSKI, F. (1969) *Lois sacrées des cités grecques,* Paris.
SOLOMOS, A. (1974) *The Living Aristophanes,* Ann Arbor.
SOMMERSTEIN, A. H. (1984) "Aristophanes and the Demon Poverty", *CQ* 34; 314-33.
SOMMERSTEIN, A. H. (1987) "Older Women in Attic Old Comedy", *TAPhA* 117; 105-29.
SOMMERSTEIN, A. H. (1987) "The Decree of Syrakosios", *CQ* 36; 101-8.
SOMMERSTEIN, A. H. (1989) "Review of ZANNINI QUIRINI, B. [1987] *Nephelokokkygia: la prospettiva mitica degli* Uccelli *di Aristofane,* Roma", *CR* 39; 383-4.
SOMMERSTEIN, A. H. (1996b) "How to Avoid Being a *Komodoumenos*", *CQ* 46; 327-56.
SOMMERSTEIN, A. H. (1997a) "The silence of Strepsiades and the *agon* of the first *Clouds*", en THIERCY, P. & M. MENU, M. (edd.) *Aristophane: La langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994,* Bari; 269-282.
SOMMERSTEIN, A. H. (1997b) "The Theatre Audience, the Demos, and the Suppliants of Aeschylus", en PELLING, C. (ed.) *Greek Tragedy and the Historian,* Oxford; 63-79.
SOMMERSTEIN, A. H. (1998b) "The Theatre Audience and the Demos", en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.) *La comedia griega y su influencia en la literatura española,* Madrid; 43-62.
SOMMERSTEIN, A. H. (2002b) "Die Komödie und 'das Unsagbare'" en ERCOLANI, A. (ed.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie* (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, 11), Stuttgart & Weimar; 125-145.
SOMMERSTEIN, A. H. (2004a) "Harassing the Satirist: The Alleged Attempts to Prosecute Aristophanes", en SLUITER, I. & R. M. ROSEN (edd.) *Free Speech in Classical Antiquity* (Mnemosyne Suppl. 254), Leiden; 145-174.
SOMMERSTEIN, A. H. (2004b) "Comedy and the unspeakable", en CAIRNS, D. L. & R. A. KNOX (edd.) *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens: Studies Presented to Douglas M. MacDowell,* Swansea; 205-222.
SOMMERSTEIN, A. H. (2005a) "*Nephelokokkygia* and *Gynaikopolis*: Aristophanes' Dream Cities", en HANSEN, M. H. (ed.) *The Imaginary Polis* (Acts of the Copenhagen Polis Centre, Vol. 7, Symposium, January 7-10, 2004), Copenhagen; 73-99.
SOMMERSTEIN, A. H. (2005b) "An alternative democracy and an alternative to democracy in Aristophanic comedy", en BULTRIGHINI, U. (ed.) *Democrazia e antidemocrazia nel mondo greco*: Atti del Convegno Internazionale di Studi, Chieti, 9-11 aprile 2003, Alessandria; 195-207.
SOMMERSTEIN, A. H. (2006) "Rape and consent in Athenian tragedy", en CAIRNS, D. L. & V. LIAPIS (edd.) *Dionysalexandros: essays on Aeschylus and his fellow tragedians, in honour of Alexander F. Garvie,* Swansea; 233-251.
SOMMERSTEIN, A. H. (2008) "Review of N.G. WILSON, *Aristophanis Fabulae and Aristophanea*", *Exemplaria Classica* 12; 283-300.
SOMMERSTEIN, A. H. (2009) "The history of the text of Aristophanes", en DOBROV, G. W. (ed.) *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy,* Leiden (en prensa).
SONNINO, M. (2005) "Aristofane e le concorse lenaiche del 422: la parabasi delle *Vespe* e la contenuta delle *Nuvole Prime*", *SRCG* 8; 205-232.
SÖRBOM, G. (2002) "The Classical Concept of Mimesis", en SMITH, P. & C. WILDE (edd.) *A Companion to Art Theory,* Oxford; 19-28.

SORGENFREY, Th. (1871) *De vestigiis juris gentium Homerici,* Leipzig.
SOUBIE, A. (1973) "Les preuves dans les plaidoyers des orateurs attiques", *RIDA* 20; 171-253.
SOUBIE, A. (1974) "Les preuves dans les plaidoyers des orateurs attiques II", *RIDA* 21; 77-134.
SOULIER, G. (1991) "Le théâtre et le procès", *Droit et société. Revue internationale de théorie du droit et de sociologie juridique* 17-18 ; 9-24.
SOUSA E SILVA, M. F. (1987) *Crítica do teatro na comédia antiga,* Coimbra.
SOUSA E SILVA, M. F. (2005a) "Euripides, Orestes. Crime, remorso e justiça," en DE MIGUEL MORA, C. (ed.) Ut par delicto sit poena: *Crime e justiça na Antiguidade*, Aveiro; 67-82.
SOUSA E SILVA, M. F. (2005b) "Nomos e sexo na comédia de Aristófanes," *Humanitas* 57: 39-55.
SOUSA E SILVA, M. F. (2007) "O feminino em Aristófanes. Uma aguarela comica", *Flor. Il.* 18; 399-419.
SOUSA E SILVA, M. F. (2008a) "O retrato dramático do sistema judicial ateniense: Factores de bloqueio e de corrupção", *Flor. Il.* 19; 313-335.
SOUSA E SILVA, M. F. (2008b) "Padre e hijo: una pareja cómica tradicional. *Daitales* de Aristófanes", *CFC: egi* 18; 233-47.
SOUTO DELIBES, F. (2000) "La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua", *Estudios Clásicos* 118; 11-26.
SPADA, S. (2000) "Sparta e la transgressione del nomos licurgheo", *Syngraphe* 2, 9-42.
SPARKES, B. A. (1991) *Greek Pottery. An Introduction*, Manchester & New York.
SPIELVOGEL, J. (2001) *Wirtschaft und Geld bei Aristophanes*, Frankfurt.
SPIELVOGEL, J. (2003) "Die politische Position des atenischen Komödiendichters Aristophanes", *Historia* 52; 3-22.
SPINA, L. (1986) *Il cittadino alla tribuna. Diritto e libertà di parola nell'Atene democratica,* Napoli.
SPITZER, Ph. (1994) "Hospitalité et invitation au Prytanée", *Cahiers du Centre G. Glotz. Revue d'histoire ancienne* 5; 27-49.
SPYROPOULOS, E. S. (1974) *L'accumulation verbale chez Aristophane,* Thessaloniki.
STACHENFELD, A. J. & C. M. NICHOLSON (1996) "Blurred Boundaries: An Analysis of the Close Relationship Between Popular Culture and the Practice of Law", *University of San Francisco Law Review*, 30 (4); 903-916.
STARK, I. (2004) *Die hämische Muse. Spott als soziale und mentale Kontrolle in der griechischen Komödie*, München.
STEIN, H. K. (1882) *Kritik der überlieferung über den spartanischen gesetzgeber Lykurg*. Glatz.
STEINER, A. (2007) *Reading Greek Vases,* Cambridge.
STEINWENTER, A. (1925) *Die Streitbeendigung durch Urteil, Schiedsspruch und Vergleich nach griechischem Recht*, München.
STOLFI, E. (2006) *Introduzione allo studio dei diritti greci*, Torino.
STONE, L. (1977) *Costume in Aristophanic Poetry*, Salem (NH).
STOREY, E. C. (1990) "Dating and Re-Dating Eupolis", *Phoenix* 44; 1-30.
STOREY, E. C. (1985) "The Symposium at *Wasps* 1299ff.", *Phoenix* 39; 317-33.
STOREY, E. C. (1993) "The Dates of Aristophanes' *Nubes* II and Eupolis' *Baptai*: A Reply to E. C. Kopff", *AJPh* 114 (1); 71-84.
STOREY, I. C. (1988) «Thrasymachos at Athens. Aristophanes fr. 205 (*Daitales*)», *Phoenix* 42; 212-218.
STOREY, I. C. (1995) "*Wasps* 1284-91 and the Portrait of Kleon in *Wasps*", *Scholia* N.S. 4; 3-23.
STOREY, I. C. (1998) "Poets, Politicians and Perverts: Personal Humour in Aristophanes", *Classics Ireland* 5; 85-134.
STRAUSS, B. S. (1993) *Fathers and Sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*, London.
STRAUSS, L. (1966) *Socrates and Aristophanes,* Chicago.

STROUD, R. (1968) *Drakon's Law on Homicide*, Berkeley & Los Angeles.
STROUD, R. (1979) *The Axones and Kyrbeis of Drakon and Solon*, Berkeley & Los Angeles.
SUÁREZ, J. (1987) "Old Comedy within Bakhtinian Theory: An Unintentional Omission", *CB* 63; 105-111.
SUNDAHL, M. J. (2003) "The Rule of Law and the Nature of the Fourth-Century Athenian Democracy", *C&M* 54; 127-156.
SURIKOV, I. (2002) "La legislazione di Solone sulla regolamentazione del rito funebre," *Ius Antiquum* 9; 8-21.
SÜSS, W. (1911) *Aristophanes und die Nachwelt*, Leipzig.
SÜSS, W. (1954) "Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in der Dramen des Aristophanes", *RhM* 97; 289-316.
SUTTON, D. F. (1980) *Self and Society in Aristophanes*, Washington.
SUTTON, D. F. (1988) "Dicaeopolis as Aristophanes, Aristophanes as Dicaeopolis", *LCM* 13; 105-108.
SUTTON, D. F. (1990) "Aristophanes and the transition to Middle Comedy", *LCM* 15, 6; 81-95.
SUTTON, D. F. (1993) *Ancient Comedy: The War of Generations,* New York.
Symposion. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte (1971-2003) (Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte n° 1-17), Köln & Weimar; 1975-2005.
SZEGEDY-MASZAK, A. (1978) "Legends of the Greek Lawgivers", *GRBS* 19; 199-209.
TAAFFE, L. K. (1991) "The Illusion of Gender Disguise in Aristophanes' *Ecclesiazusae*", *Helios* 18; 91-112.
TAAFFE, L. K. (1993) *Aristophanes and Women*, London & New York.
TAILLARDAT, J. (1962) *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris.
TAKABATAKE, S. (1992) "Funerary laws and Athens," *Kodai* 3: 1-13.
TALAMANCA, M. (1981) "Il diritto in Grecia", en BRETONE, M. & M. TALAMANCA, *Il diritto in Grecia e a Roma*, Roma & Bari; 3-89.
TALAMANCA, M. (1994) "Gli studi di diritto greco dall'inizio dell'Ottocento ai nostri giorni", en *Studi in memoria di Gino Gorla,* Milano; 889-949.
TAMASSIA, G. (1893) *Le nozze in Omero*. Bologna.
TAMBIAH, S. J. (1968) "The Magical Power of Words", *Man* 3 (2) N.S.; 175-208.
TAPLIN, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
TAPLIN, O. (1983) "Tragedy and Trugedy", *CQ* 77; 331-333.
TAPLIN, O. (1986) "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis", *JHS* 106; 163-74.
TAPLIN, O. (1987) "Classical Phallology, Iconographic Parody and Potted Aristophanes", *Dioniso* 57; 95-109.
TAPLIN, O. (1993) *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
TAUBENSCHLAG, R. (1924) "Das attische Recht in der Komödie Menanders *Epitrepontes*", *ZSS* 46 ; 68-82.
TAUBENSCHLAG, R. (1955) *The Law of Greco-Roman Egypt in the Light of the Papyri*, Warszawa.
TAYLOR, C. (2001) "Bribery in Athenian Politics, Part II: Ancient Reactions and Perceptions", *G&R* 48, 2: 154-172.
TENEKIDES, G. C. (1956) "Droit international et communautés fédérales dans la Grèce des cités (Ve-IIIe s. av. J.C.)", *Recueil des cours de l'Academie de droit international de La Haye,* 90 II, Leiden; 475-652.
TENEKIDES, G. C. (1993) *Les relations internationales dans la Grèce antique,* Athènes.
THALHEIM, Th. (1877) "Die antidosis", *NJ* 115: 613-618.
THALHEIM, Th. (1884) "Die antidosis", *Hermes* 19: 80-91.
THIERCY, P. & M. MENU (edd.) (1997) *Aristophane: La langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994*, Bari.
THIERCY, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.

THIERCY, P. (1987) "Le rôle du public dans la comédie d'Aristophane", *Dioniso* 57 ; 170-85.
THIERCY, P. (1992) "Problèmes de distribution et d'attribution des répliques chez Aristophane", *Pallas* 38; 289-299.
THIERCY, P. (1999) *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris.
THIERCY, P. (2000) "L'unité de lieu chez Aristophane", *Pallas* 54 ; 15-23.
THOMAS, R. (1994) "Law and Lawgiver in the Athenian Democracy", en OSBORNE, R. & S. HORNBLOWER (edd.) *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford; 119-33.
THOMAS, R. (1996) "Written in Stone? Liberty, Equality, Orality and the Codification of Law", en FOXHALL, L. & A. D. E. LEWIS (edd.), *Greek Law in its Political Setting. Justifications not Justice*, Oxford; 9-31.
THOMAS, Y. (1993) "La división de los sexos en el derecho romano", en DUBY, G. & M. PERROT (edd.) *Historia de las mujeres en Occidente,* Vol.1: La Antigüedad, Madrid2000; 136-205 (Título original: *Storia delle donne,* Roma & Bari, 1990).
THOMPSON, C. V. (1894) "Slave torture in Athens", *CR* 8; 136.
THOMPSON, H. A. & R. E. WYCHERLEY (1972) *The Agora of Athens : the History, Shape, and Uses of an Ancient City Center* (The Athenian Agora, Vol. 14), Princeton.
THOMPSON, W. E. (1965) "The Demes in Plato's Laws", *Eranos* 62, 3-4; 134-136.
THOMPSON, W. E. (1979) "A view of Athenian banking," *MH* 36; 224-241.
THONISSEN, J. J. (1876) *Le droit pénal de la république athénienne, précédé d'une étude sur le droit criminel de la Grèce légendaire*, Brussels.
THORBURN, J. E. (2005) "Philocleon's Addiction", *Classics Ireland* 12; disponible en <http://www.ucd.ie/cai/classics-ireland/2005/thorburn.html> (consultado el 07.02.2009)
THÜR, G. (1970) "Zum *dikazein* bei Homer", *ZRG* 87; 426-44.
THÜR, G. (1996a) "Oaths and Dispute Settlement in Ancient Greek Law", en FOXHALL, L. & A. D. LEWIS (edd.) *Greek Law in its Political Setting: Justification not Justice*, Oxford; 57-62.
THÜR, G. (1996b) "Reply to D.C. Mirhady, Torture and Rhetoric in Athens", *JHS* 116; 132-34.
THÜR, G. (2003) "Recht im antiken Griechenland", en MANTHE, U. (ed.) *Die Rechtskulture der antike*, München; 191-238.
THÜR, G. (2005) "The Role of Witnesses in Athenian Law" en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (edd.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 146-169.
TOD, M. N. (1913) *International arbitration amongst the Greeks,* Oxford.
TODD, S. C. & P. MILLETT (1990) "Law, society and Athens en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. TODD (edd.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society,* Cambridge; 1-18.
TODD, S. C. (1990a) "*Lady Chatterley's Lover* and the Attic Orators: The Social Composition of the Athenian Jury", *JHS* 110; 146-173.
TODD, S. C. (1990b) "The purpose of evidence in Athenian courts", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. TODD (edd.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society,* Cambridge; 19-39.
TODD, S. C. (1993) *The Shape of Athenian Law*, Oxford.
TODD, S. C. (2000) "The Language of Law in Classical Athens", en COSS, P. (ed.) *The Moral World of the Law* (Past and Present Publications), Cambridge; 17-36.
TODD, S. C. (2002) "Advocacy, Logography and Erotesis in Athenian Lawcourts," *Mnemosyne* 231: 151-66.
TODD, S. C. (2005a) "Law, theatre, rhetoric and democracy in classical Athens", *European Review of History* 12, 63-79.
TODD, S. C. (2005b) "Law and Oratory at Athens," en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (edd.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 97-111.
TODD, S. C. (2007) *A Commentary on Lysias, Speeches 1-11*, Oxford.

TODISCO, L. (2002) *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, Immagini, Architettura* (Biblioteca di Archeologia, 32), Milano.
TOLMAN, H. C. (1906) "A Conjectural Persian Original of *Acharnians* 100", *TAPhA* 37; 32-3.
TOTARO, P. (1999) *Le seconde parabasi di Aristofane,* Stuttgart.
TOULOUMAKOS, J. (1969) "Dikastai - Judices?," *Historia* 18: 407-421.
TRAVIS, A. H., & S. DOW (1943) "Demetrios of Phaleron and his lawgiving", *Hesperia* 12; 144-165.
TRAVLOS, J. (1974) "The Lawcourt *epi Palladioi*," *Hesperia* 43: 500-511.
TRÉDÉ, M. & Ph. HOFFMANN (1998) (edd.) *Le rire des Anciens. Actes du Colloque International Études de littérature ancienne,* Université de Rouen, 11-13 janvier 1995, Tome VIII, Paris.
TRENDALL, A. D. & T. B. L. WEBSTER (1971) *Illustrations of Greek Drama,* London.
TRENDALL, A. D. (1967²) *Phlyax Vases* (BICS Suppl. 19), London.
TREU, M. (1999) *Undici cori comici. Aggresività, derisione e techniche drammatiche in Aristophane,* Genova.
TRIANTAPHYLLOPOULOS, J. K. (1966) "L' amministrazione della giustizia," en *Tutto su Atene classica,* Firenze, 237-246.
TRIANTAPHYLLOPOULOS, J. K. (1985) *Das Rechtsdenken der Griechen* (Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte, 78), München.
TRUYOL Y SERRA, A. (1998) *Historia del Derecho Internacional Público,* Madrid.
TSAMES, A. D. (1968) *Archaion ellenikon dikaion,* Athinai..
TSIKRIKAS, D. (1995) ""Dike" und "Polis" in der alten griechischen Tragodie", *Dike International* 2; 83-94.
TSITSIKLES, M. I. (1984) "He katagoge tou attikou dikasteriou ton epheton", en AA.VV. *Mneme Petropoulou* II; 369-382.
TULIN, A. (1996) *Dike phonou: the right of prosecution and Attic homicide procedure.* Stuttgart & Leipzig.
TUMIATI, L. (1927) "La poesia nel diritto", *RIFD* 3; 261-72.
TURATO, F. (1971-2) "Le leggi non scritte negli 'Uccelli' di Aristofane", *Atti e Memorie dell' Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* 84 (3); 113-143.
TYLAWSKY, E. I. (2002) *Saturio's Inheritance. The Greek Ancestry of the Roman Comic Parasite,* New York.
UBERSFELD, A. (1989) *Semiótica teatral,* Madrid.
URIBE PRADA, A. J. (1991) *Don Quijote, abogado de La Mancha,* Bogotá.
URRUTIBEHEITY, A. (1999) "Las diosas griegas del matrimonio", *Stylos* 8; 59-85.
USHER, S. A. (1999) *Greek Oratory. Tradition and Originality,* Oxford.
USSHER, R. G. (1979) *Aristophanes* [Greece and Rome New Surveys in the Classics, 13], Oxford.
USSHER, R. G. (1979: 15) *Aristophanes* (Greece and Rome New Surveys in the Classics, 13), Oxford.
VAIO, J. (1971) "Aristophanes' *Wasps*: The Relevance of the Final Scenes", *GRBS* 12; 335-51.
VALDÉS GUÍA, M. (2003) "El espacio ciudadano: integración/exclusión en el imaginario y la realidad ateniense del s. VI a.C.", *Studia Historica – Historia Antigua* 21; 29-45.
VAN COMPERNOLLE, R. (1981) "La legislation aristocratique de Locres Epizephyrienne, dite legislation de Zaleukos", *AC* 50; 759-769.
VAN DER VALK, M. (1981-2) "A Few Observations on the *Ranae* of Aristophanes", *Humanitas* 33/24; 95-126.
VAN EEMEREN, F. H., R. GROOTENDORST & T. KRUIGER (1987) *Handbook of Argumentation Theory,* Dordrecht.
VAN EFFENTERRE, H. & F. RUZE (1994) *NOMIMA. Recueil d'inscriptions politiques et juridiques de l'archaïsme grec,* Vol. I (Collection de l'Ecole Française de Rome nº 188), Rome.
VAN LEEUWEN, J. (1908) *Prolegomena ad Aristophanem,* Lugduni Batavorum.

VAN LOOY, H. (1978) "Les «Oiseaux» d´Aristophane: essai d´interprétation", en BINGEN, J., CAMBIER, G. & NACHTERGAEL, G. (edd.). *Le monde grec. Hommages à Claire Préaux*, Bruxelles; 177-185.

VAN STEEN, G. A. H. (1994) "Aspects of «Public Performance» in Aristophanes' *Acharnians*", *AC* 63; 221-224.

VAN STEEN, G. A. H. (2000) *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*, Princeton.

VAN STEEN, G. A. H. (2007) "Politics and Aristophanes: Watchword 'Caution!'", en MCDONALD, M. & J. M. WALTON (edd.) *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge; 108-123.

VATIN, C. (1984) *Citoyens et non-citoyens dans le monde grec*, Paris.

VELIE, A. R. & C. DAVIS (2001) "Introducing Trials into Law and Literature Classes", *Oklahoma City University Law Review* 26 (1); 447-470.

VÉLISSAROPOULOS-KARAKOSTAS, I. (1998) "Remarques sur la responsabilité civile en Grèce", *Cahiers Glotz* 9: 71-82.

MCGLEW, J. (2004) "'Speak on my Behalf': Persuasion and Purification in Aristophanes' *Wasps*", *Arethusa* 37; 11-36.

VÉLISSAROPOULOS-KARAKOSTAS, I. (2000) "L'arbitrage dans la Grèce antique. Époque archaïque et classique," *Revue de l'arbitrage* 46: 3-26.

VÉRILHAC, A.M., & C. VIAL. (1998) *Le mariage grec, du VIéme siècle av. J.-C. à l'époque d'Auguste* 32. Paris. (BCH Suppl.).

VERNENGO, R. J. (1971) *La interpretación literal de la ley*, Buenos Aires.

VERNENGO, R. J. (1977) *La interpretación jurídica*, México.

VETTA, M. (1983) "Un capitolo di storia simposiale (Per l'esegesi di Aristofane, *'Vespe'*, 1222-1248)", en VETTA, M. (a cura di) *Poesia e simposio nella Grecia antica*. Guida storica e critica, Roma & Bari; 117-31.

VETTA, M. (1993) "La voce degli attori nel teatro attico", en PRETAGOSTINI, R. (edd.) *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, Roma; 703-718.

VICKERS, M. (1989) "Alcibiades on Stage: Aristophanes' *Birds*", *Historia*, 38; 267-299.

VICKERS, M. (1995) "Alcibiades at Sparta: Aristophanes *Birds*", *CQ* 45 (ii); 339-354.

VICKERS, M. (1997) *Pericles on Stage. Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*, Austin.

VIGO, R. L. (1999) *Interpretación jurídica (del modelo iuspositivista legalista decimonónico a las nuevas perspectivas)*, Buenos Aires.

VILLARD, P. (1884) *De la confiscation à Athènes et à Rome*, Paris.

VILLEY, M. (1979) *Compendio de Filosofía del Derecho*, Tomo II, Pamplona.

VIRGILIO, B. (1969) "Rassegna di studi sulle prossenie greche", *RFIC* 96; 494-501.

VLEMINCK, S. (1981) "La valeur de *atimia* dans le droit grec ancien", *LEC* 49; 251-265.

VOCK, M. (1928) *Bedeudung und Verwendung von ΑΝΗΡ und ΑΝΘΡΩΠΟΣ und der stammverwandten Derivata und Komposita in der älteren griechischen Literatur (bis nach 350 v. Chr.)*, Freiburg.

VOLONAKI, E. (2000) "«Apagoge» in homicide cases", *Dike* 3; 147-176.

VON MÖLLENDORFF, P. (1995) *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Tübingen.

VON MÖLLENDORFF, P. (2002) *Aristophanes*, Hildesheim.

VON SCHILLER, F. (1946) *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon*, Vaduz.

VON WRIGHT, G. H. (1963) *Norm and Action. A Logical Enquiry*, London.

WADE-GERY, H.T. (1932) "Thucydides Son of Melesias", *JHS* 52; 205-227.

WAISMANN, F. (1945) "Verifiability", en FLEW, A. (ed.) *Logic and Language*, First Series, Oxford; 117-144.

WALCOT, P. (1971) "Aristophanic and Other Audiences", *G&R* 18 (1), 35-50.

WALKER, S. (1983) "Women and Housing in Classical Greece: the Archaeological Evidence", en CAMERON, A. & A. KUHRT (edd.) *Images of Women in Antiquity*, London, 1993; 81-91.

WALLACE, R. (2003) "*Phainein* in Athenian Laws and Legal Procedures", en THÜR, G. & F. J. FERNÁNDEZ NIETO (edd.) *Symposion 1999. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Pazo del Mariñán, La Corruña, 6.-9. September 1999), Köln, Weimar & Wien; 167-181.
WALLACE, R. (2005) "Law, Attic Comedy, and the Regulation of Comic Speech", in GAGARIN, M. & D. COHEN (edd.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 357-373.
WALLACE, R. W. (1974) "Ephialtes and the Areopagus," *GRBS* 15: 259-269.
WALLACE, R. W. (1989) *The Areopagus Council to 307 B.C.* Baltimore & London.
WALLACE, R. W. (1997) "Poet, Public, and 'Theatrocracy': Audience Performance in Classical Athens", en EDMUNDS, L. & R. W. WALLACE (edd.) *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore & London; 97-111.
WALLACE, R. W. (1998) "The Sophists in Athens", en BOEDECKER, D. & K. A. RAAFLAUB (edd.) *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge (MA); 127-155.
WALLACE, R. W. (2005) "Law, Attic Comedy, and the Regulation of Comic Speech", en GAGARIN, M. & D. COHEN (edd.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 357–73.
WALTERS, K. R. (1983) "Perikles' citizenship law," *ClAnt* 2; 314-336.
WARD, I. (1995) *Law and Literature. Possibilities and Perspectives*, Cambridge.
WARD, I. (1999) *Shakespeare and the Legal Imagination,* London.
WEBSTER, T. B. L. (1948) "South Italian Vases and Attic Drama", *CQ* 42; 15-27.
WEIL, H. (1885) "L'*Iliade* et le droit des gens dans la vieille Grèce", *Revue* 9; 161-165.
WEISBERG, R. (1979) "Law, Literature and Cardozo's Judicial Poetics", *Cardozo Law Review* 1; 320-341.
WEISBERG, R. (1988) "Coming of Age Some More: 'Law and Literature' Beyond the Cradle", *Nova Law Review* 13 (1); 107-124.
WEISBERG, R. (1992) *Poetics and Other Strategies of Law and Literature,* New York.
WEISS, E. (1923) *Griechisches Privatrecht auf rechtvergleichender Grundage*, I, Allgemeine Lehren, Leipzig.
WELSH, D. (1978) *The Development of the Relationship between Aristophanes and Cleon to 424 B.C.*, London.
WELSH, D. (1983) "*IG* II² 2324, Philonides and Aristophanes' *Banqueters*", *CQ* 33 (1); 51-5.
WEST, M. L. (1968) "Two Passages of Aristophanes", *CR* N.S. 18, 5-8.
WEST, M. L. (1977) "Tragica I", *BICS* 24; 89-94.
WEST, R. L. (1988) "Communities, Texts and Law: Reflections on the Law and Literature Movement", *Yale Journal of Law and the Humanities* 1; 129-156.
WEST, R. L. (1993) *Narrative, Authority and Law*, Ann Arbor.
WESTBROOK, R. (1992) "The Trial Scene in the *Iliad*", *HSPh* 94; 53-76.
WESTBROOK, R. (2005) "Penelope's Dowry and Odysseus' Kingship", en GAGARIN, M. & R. WALLACE (edd.) *Symposion 2001, Akten der Gesellschaft für Griechische und Hellenistische Rechtsgeschichte,* Vienna; 3-24.
WESTERMANN, W. L. (1910) "Notes Upon the Ephodia of Greek Ambassadors", *CP* 5 (2); 203-216.
WESTLAKE, H. D. (1954) "Overseas Service for the Father-Beater", *CR* N.S. 4; 90-94.
WHITEHEAD, D. (1977) *The ideology of the Athenian metic,* Cambridge.
WHITEHEAD, D. (2000) *Hypereides. The Forensic Speeches.* Oxford.
WHITEHEAD, D. (2007) "'Theft' in Greek oratory", *CQ* 57: 70-76.
WHITEHORNE, J. (1989) "Punishment under the Decree of Cannonus", en THÜR, G. (ed.) *Symposion 1985. Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte*, Köln; 89-97.
WHITMAN, C. H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA).
WHITTAKER, M. (1935) "The Comic Fragments in Their Relation to the Structure of Old Attic Comedy", *CQ* 29; 181-191.

WIESELER, F. (1843) *Adversaria in Aeschyli Prometheum et Aristophanis Aves,* Göttingen.
WIGMORE, J. H. (1900) "A List of Legal Novels", *The Brief* 2; 124-127.
WIGMORE, J. H. (1907) "A List of Legal Novels", *Illinois Law Review* 2; 574-93.
WILES, D. (1987) "Reading Greek Performance", *G&R* 34 (2); 136-151.
WILES, D. (2000) *Greek Theater Performance: An Introduction*, Cambridge.
WILKINS, J. (1997) "Comic Cuisine. Food and Eating in the Comic Polis", en DOBROV, G. W. (ed.) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama,* Chapel Hill; 3-22.
WILKINS, J. (2000) *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford.
WILLETTS, R.F. (1967) *The Law Code of Gortyn* (Kadmos Supplement I), Berlin.
WILLI, A. (2002) (ed.) *The Language of Greek Comedy*, Oxford.
WILLI, A. (2003) *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford.
WILLI, A. (2004) "Old Persian in Athens Revisited (Ar. *Ach.* 100)", *Mnemosyne* 57 (6); 657-681.
WILSON, N. G. (1975) "Aristophanes' *Wasps* 897 'κλῶος σύκινος'", *CQ* 25; 151.
WILSON, N. G. (1982) "Two Observations on Aristophanes' *Lysistrata*", *GRBS* 23; 157-61.
WILSON, N. G. (2007) *Aristophanea. Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford.
WILSON, P. (2000) "Powers of horror and laughter: The great age of drama", en TAPLIN, O. (ed.) *Literature in the Greek World*, Oxford; 70-114.
WINKLER, J. & F. ZEITLIN (1990) (edd.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and its Social Context*, Princeton.
WISE, J. (1998) *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece,* Ithaca.
WOHL, V. (2002) *Love Among the Ruins. The Erotics of Democracy in Classical Athens*, Princeton & Oxford.
WOHLHAUPTER, E. (1953-7) *Dichterjuristen*, Tübingen.
WOLF, E. (1946) *Das Wesen des Rechts in deutscher Dichtung*, Frankfurt.
WOLFF, H. J. (1944) "Marriage law and family organisation in ancient Athens", *Traditio* 2: 43-95.
WOLFF, H. J. (1946) "The Origin of Judicial Litigation among the Greeks", *Traditio* 4; 31-87.
WOLFF, H. J. (1952) "Die Grundlagen des griechischen Eherechts", *RHD* 20; 1-29 & 157-181.
WOLFF, H. J. (1957) "Die Grundlagen des griechischen Vertragsrechts", *ZRG (Rom. Abt.)* 74; 26-72.
WOLFF, H. J. (1961) *Beiträge zur Rechtsgeschichte Altgriechenlands und das hellenistisch-römischen Ägyptens*, Weimar.
WOLFF, H. J. (1966a) *Die attische Paragraphe: ein Beitrag zum Problem der Auflockerung archaischer Prozessformen.* Weimar.
WOLFF, H. J. (1966b) "La structure de l'obligation contractuelle en droit grec," *RHD* 44: 569-583.
WORTHINGTON, I. (1989) "The duration of an Athenian political trial," *JHS* 109: 204-207.
WORTHINGTON, I. (1994) "The Canon of Ten Attic Orators," en WORTHINGTON, I. (ed.) *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London, 244-63.
WORTHINGTON, I. (2000) (ed.) *Demosthenes: Statesman and Orator*, London & New York.
WORTHINGTON, I. (2003) "The length of an Athenian public trial. A reply to Professor MacDowell," *Hermes* 131: 364-371.
WORTHINGTON, I. (2004) "Oral Performance in the Athenian Assembly and the Demosthenic *Prooemia*", en MACKIE, C. J. (ed.) *Oral Performance and Its Context* (Orality and Literacy in Ancient Greece, 5), Leiden & Boston; 129-143.

WROBLEWSKI, J. (1963) "Semantic Basis of the Theory of Legal Interpretation", *Logique et analyse* 21/24; 397-416.
WULFF ALONSO, F. (1995) "Mujeres, héroes y diosas entre los mitos griegos y orientales. A propósito de Odiseo, Gilgamesh y Sansón", en PÉREZ JIMÉNEZ, A. & G. CRUZ ANDREOTTI (edd.) *Hijas de Afrodita. La Sexualidad Femenina en los Pueblos del Mediterráneo,* Madrid; 1-34.
YUNIS, H. (1988) "Law, Politics and the *Graphe Paranomon* in Fourth-Century Athens", *GRBS* 29; 361-82.
YUNIS, H. (2005) "The Rhetoric of Law in Fourth-Century Athens" en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (edd.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law,* Cambridge; 191-208.
ZAMUDIO DE MOLINA, B. A. RUBIONE & P. DUARTE (1991) "Pragmática argumentativa", in MARAFIOTI, R. (comp.) *Temas de argumentación,* Buenos Aires; 59-89.
ZANETTO, G. (1999) "Aristofane e il lessico della politica", in CONCA, F. (ed.) *Ricordando Raffaele Cantarella,* Milano; 257-270.
ZANNINI QUIRINI, B. (1987) *Nephelokokkygia: la prospettiva mitica degli* Uccelli *di Aristofane,* Roma.
ZARILLI, P. (1986) "Towards a Definition of Performance Studies", *Theatre Journal* 38; 372-376 (I) & 493-496 (II).
ZARRIS, C. (1989) "Justice athénienne et justice moderne: le jury des Héliastes", *Recueil de la société Jean Bodin* 46: 105-116.
ZEITLIN, F. (1985) "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama", *Representations* 11; 63-94.
ZELNICK-ABRAMOVITZ, R. (2004) "The Proxenoi of Western Greece", *ZPE* 147; 93-106.
ZIEHEN, L. (1899) "Die drakontische Gesetzgebung", *RhM* 54: 321-344.
ZIELIŃSKI, T. (1885) *Die Gliederung der altattischen Komödie,* Leipzig.
ZIMMERMANN, B. (1984-7) *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien* (Beiträge zur klassischen Philologie, 154, 166, 178), Königstein.
ZIMMERMANN, B. (1987) "L'organizzazione interna delle commedie di Aristofane", *Dioniso* 57; 49-64.
ZIMMERMANN, B. (1988) "Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane", en GENTILI, B. & R. PRETAGOSTINI (a cura di) *La musica in Grecia,* Roma & Bari; 199-204.
ZIMMERMANN, B. (1991) "Nephelokokkygia. Riflessioni sull' utopia comica", en RÖSLER, W. & B. ZIMMERMANN. *Carnevale e utopia nella Grecia Antica,* Bari; 53-101.
ZIMMERMANN, B. (1993) "Comedy's Criticism of Music", en SLATER, N. & B. ZIMMERMANN (eds.), *Intertextualität in der Griechisch-Römischen Komödie* (Drama 2); 39-50.
ZIMMERMANN, B. (1996) "The *Parodoi* of the Aristophanic Comedies", en SEGAL, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes,* Oxford; 182-193.
ZIMMERMANN, B. (1998) *Die griechische Komödie;* Düsseldorf & Zürich.
ZIMMERMANN, B. (2000) "Il conflitto fra generazioni nell'antichità", en CRESPO, E. & M. J. BARRIOS (edd.) *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21 al 25 de septiembre de 1999),* Vol. I, Madrid; 681-691.
ZIMMERMANN, B. (2003) "Sexualidad y erotismo en la literatura griega", *Ordia Prima* 2; 155-167.
ZIMMERMANN, B. (2006) "*Pathei mathos*: strutture tragiche nelle *Nuvole* di Aristofane", en *Komoidotragoidia. Intersezioni del tragic e del comico nel teatro del V secolo a.C.,*Pisa; 327-335.
ZISKIND, J. R. (1997) "When Two Men Fight: Legal implications of Brawling in the Ancient Near East", *RIDA,* 3° série, 44; 13-42.
ZUNINO, M. L. (1998) "Scrivere la legge orale, interpretare la legge scritta. I nomoi di Zaleuco", *QS* 47; 151-59.