

CURSO DE CULTURA CLÁSICA

2009

Elena Redondo Moyano (ed.)

ARGITALPEN ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

www.argitalpenak.ehu.es
ISBN: 978-84-9860-523-5

emun ta zabal zazu

Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

CURSO DE CULTURA CLÁSICA 2009

Elena Redondo Moyano (ed.)

emón ta zahar zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

© Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua
Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco

ISBN: 978-84-9860-523-5

L.G./D.L.: BI-686-2011

Bilbao, enero, 2011

www.argitalpenak.ehu.es

ALGUNOS ASPECTOS DE LA VIDA COTIDIANA EN LA COMEDIA GRIEGA (1)

M.^a JOSÉ GARCÍA SOLER

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

La comedia griega es uno de los géneros literarios que más se aproximan al mundo de su público, por lo que con frecuencia, a veces en medio del absurdo o deformándolos con el efecto de los espejos de las barracas de feria, recurre a muchos elementos propios de la vida cotidiana. Evidentemente no podemos esperar encontrar una descripción sistemática que nos permita ver el cuadro completo, porque lo que se ofrece es más bien un conjunto de piezas de puzzle, que debemos ir casando con paciencia hasta obtener la imagen general.

Antes de examinar los aspectos que allí se ven reflejados, sería conveniente hacer algunas consideraciones previas sobre el propio género en sí y sobre el material que nos sirve de punto de partida. Hay que comenzar además haciendo una matización, puesto que, cuando hablamos de comedia griega, normalmente nos referimos de forma más o menos implícita a la comedia ática, pero ésta no es la única que se desarrolló en la Antigüedad ni tampoco la única de la que conservamos testimonios. En el siglo V a.C. florecieron así mismo la comedia megarense, que conocemos poco y de forma indirecta, y sobre todo la comedia doria siciliana, que tiene entre sus principales autores a Epicarmo de Siracusa, que aparece en la escena hacia el 470 a.C., en un círculo del que formaban parte también ilustres forasteros, como los poetas Píndaro y Simónides o el trágico Esquilo. Sin embargo, dado el predominio aplastante de comedias producidas en Atenas, lo que podemos conocer a través de este género es principalmente la vida en esta ciudad, tanto en su vertiente pública como privada, aunque también la comedia siciliana resulta muy interesante para algunos aspectos concretos.

De toda la producción cómica que surgió en Atenas entre los siglos V y III a.C. —que convencionalmente suele dividirse en Comedia Antigua, Comedia Media y Comedia Nueva— conservamos sólo una parte, unas pocas obras completas o casi completas. Por un lado, se encuentran las once comedias de Aristófanes, en las que se tratan temas tan variados como la educación, el sistema judicial o la crítica literaria, sólo por citar algunos ejemplos; por otro, contamos también con el *Dúskolos* de Menandro, casi com-

(1) Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación EHU09/16, financiado por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.

pleto, y con amplios pasajes de otras obras suyas. Estos autores son además los representantes principales de la Comedia Antigua y la Nueva, respectivamente. A este material se añade una cantidad nada despreciable de fragmentos procedentes en su gran mayoría de la tradición indirecta (2), que permiten completar el panorama, aunque de forma un tanto irregular, ya que son citados por otros autores, que, como es natural, hacen una selección basada en sus propios intereses. De algunos comediógrafos tenemos unos pocos fragmentos y a veces sólo títulos de sus obras. De otros, en cambio, conservamos un material bastante más consistente; por ejemplo, de Cratino y Platón el cómico, más o menos contemporáneos de Aristófanes, disponemos de 514 fragmentos del primero y 303 del segundo; de Alexis y Antífanes, poetas de la Comedia Media, 342 y 327, respectivamente; de Dífilo y Filemón, de la Comedia Nueva, 137 y 198.

Dicho esto, también es necesario examinar algunas cuestiones que tienen que ver con las propias características del género. Frente a la tragedia, que ofrece una temática en la que predomina de forma aplastante el pasado mítico, el poeta cómico tiene una libertad mucho mayor al inventar sus tramas y sitúa su acción generalmente en la época contemporánea, o bien, si presenta temas o personajes relacionados con el mito, recurre a anacronismos que desmontan su solemnidad y lo convierten en un eficaz instrumento para conseguir la risa del público (3). Con este fin todos los medios son buenos y así la escena cómica se llena de toda clase de objetos y personajes y ofrece una imagen colorista de la vida cotidiana, en la que aparecen conversaciones entre vecinos, escenas de Asamblea, incluso con la presencia de embajadores, escenas de mercado y, con mucha frecuencia, escenas de cocina y de banquete, porque las preocupaciones del héroe cómico tienen que ver mucho con el deseo de satisfacer sus apetitos. Pero a la vez el autor puede mostrarse también descontento, criticando lo que ve: a los políticos y demagogos que han llevado a la ciudad a la guerra y no están dispuestos a permitir que termine (Pericles, Lámaco, Cleón), a los calumniadores profesionales, los sicofantas, que constituyen una plaga, tan frecuentes que Aristófanes los presenta como un elemento típico propio de la vida ateniense (cf. *Ach.* 900), a los intelectuales de moda, las nuevas tendencias literarias y musicales, etc. La Comedia Antigua pone sobre la escena toda la Atenas de finales del siglo V. Así, en varias obras de Aristófanes aparece el deseo de paz en un momento en que la ciudad está envuelta en la guerra del Peloponeso, con el descontento de los campesinos, que, obligados a vivir en la ciudad, ven sus terrenos devastados; otros temas son el sistema de justicia y el funcionamiento de los tribunales (*Avispas*), la situación política (*Ca-balleros*, *Asambleístas*), las nuevas modas en la educación (*Nubes*) o las relaciones entre padres e hijos (*Avispas*, *Nubes*), por citar sólo algunos ejemplos.

A partir del siglo IV a.C. se producen cambios que llevan a nuevas maneras de hacer comedia, de las que pueden atisbarse algunos rasgos en las últimas obras de Aris-

(2) Para hacerse una idea de la cantidad de fragmentos conservada, basta con echar un vistazo a los ocho volúmenes de *Poetae Comici Graeci* (Berlin-New York 1983-2001), editados por R. Kassel y C. Austin.

(3) En este sentido, y por poner sólo unos pocos ejemplos, podríamos citar la caracterización de Pericles como Zeus todopoderoso y de Aspasia como una nueva Helena en comedias de Cratino como *Dionisalejandro* o *Némesis*, o la presentación bufonesca de Heracles como un glotón, pendiente de las exigencias de su vientre, en obras de Epicarmo, Cratino, Aristófanes, Antífanes, Eubulo y otros autores.

tófanes, tanto desde el punto de vista formal como del contenido. En esta época la situación en Grecia cambia considerablemente, primero con las consecuencias de la guerra del Peloponeso y después con un periodo de gran inestabilidad hasta acabar desembocando en el establecimiento del imperio de Alejandro Magno. Uno de los efectos fue que ya no se veían con buenos ojos los ataques personales a los políticos, que de hecho van desapareciendo progresivamente de la escena. Pero los cambios no se limitaron sólo al ámbito político, sino que afectaron en general al conjunto de la sociedad. Así, las tramas se alejan progresivamente de la vida pública y se centran más en la vida privada; la comedia ya no habla a los atenienses de los problemas de Atenas, sino que se dirige a todos los griegos y coloca en el primer plano los asuntos domésticos, comunes a todos.

Pretender trazar un cuadro completo de la vida cotidiana partiendo de todo este material, que a pesar de las pérdidas no deja de ser bastante considerable, es sin duda una empresa muy ambiciosa, por lo que se impone la necesidad de proceder a una selección de los temas y del material utilizado. Comenzaré centrandó la atención en dos aspectos fundamentales de la vida pública ateniense, relacionados con la Asamblea popular, una institución central en el sistema político de la ciudad, y el sistema judicial, que encontramos retratados en comedias de Aristófanes, como *Acarnienses*, *Tesmoforiantes* y *Asambleístas* en el primer caso y *Avispas* en el segundo. Por lo que se refiere al ámbito de la vida privada, me centraré en la gastronomía y en diversos aspectos relacionados directa o indirectamente con ella, de los que contamos con abundantes testimonios de nuevo en Aristófanes, pero también y sobre todo en otros muchos autores conservados de forma fragmentaria.

La vida política de Atenas es un tema que interesó enormemente a los autores de la Comedia Antigua, que con frecuencia lanzaron sus dardos contra los gobernantes incapaces de guiarla por la buena senda. Son bien conocidas las repetidas burlas contra Lámaco y Cleón por parte de Aristófanes, a las que podemos añadir las de Cratino –principalmente en *Dionisalejandro*, *Quirones* y *Némesis*– y Éupolis –en *Demos*– contra Pericles. Junto al retrato de los dirigentes más destacados resulta interesante la descripción que se hace del funcionamiento cotidiano del propio sistema político, en particular de una de sus principales instituciones, la Asamblea, a cuyas sesiones, al menos en teoría, tenían obligación de asistir todos los ciudadanos atenienses con plenos derechos.

En tres obras de Aristófanes –*Acarnienses*, *Asambleístas* y *Tesmoforiantes*– podemos encontrar una descripción burlesca, pero a la vez bastante detallada, del modo en que se desarrollaban las sesiones de la Asamblea en la ciudad de Atenas en el último cuarto del siglo V. La primera de estas comedias fue puesta en escena el 425 a.C. y tiene como telón de fondo la guerra del Peloponeso. Esta supuso un duro golpe para los campesinos del Ática, obligados a abandonar sus tierras para instalarse en la ciudad, siguiendo las directrices de Pericles, lo que fue considerado por Hermipo un acto de cobardía por parte del estadista (fr. 47 K.-A. Cf. Thu. 2.13.2 y 21.1). El protagonista, Diceópolis, que personifica a estos campesinos, busca por todos los medios posibles volver a su vida normal con el regreso de la paz. Primero se atiene escrupulosamente a la legalidad, esperando que el tema se trate en la Asamblea y pueda salir de ella una resolución favorable; cuando ve que esto no es posible, busca una vía alternativa: recurre a Anfíteo, un personaje del que no sabemos muy bien quién es, y le pide que vaya a pactar con los espartanos una tregua personal, al margen de la política oficial de la ciudad.

Antes de acudir al recurso un tanto heterodoxo de pactar una paz privada, sigue el procedimiento que se consideraría normal, buscando una decisión favorable de la Asamblea. Al comienzo de la obra, Aristófanes da la palabra al protagonista, que expone sus intenciones mientras espera el comienzo de la sesión, sobre la que ofrece una serie de informaciones. Así, señala que estaba convocada para el amanecer, la hora habitual (*Ach.* 19-20 οὔσης κυρίας ἐκκλησίας / ἑωθινής. Cf. *Ar. Th.* 375), y que se iba a celebrar en la sede normal en esta época, la Pnix, una colina situada al sudoeste del Areópago, frente a la entrada de la Acrópolis (*Ach.* 20. Cf. *Ar. Eq.* 749-751) (4). Alude además al procedimiento por el que el que se «invitaba» a acudir a los que se mostraban remisos a abandonar el ágora y dirigirse al lugar de la reunión, una cuerda embadurnada de rojo (*Ach.* 21-22 τὸ σχοινίον ... τὸ μεμλτωμένον. Cf. *Ar. Ec.* 378-379; *Poll.* 8.104). Con ella los arqueros escitas, esclavos públicos que actuaban como policía (5), cortaban las calles y empujaban en la dirección adecuada a los remolones, mientras éstos intentaban rehuirla, puesto que la mancha delatora podía conllevar la exclusión del cobro del salario por asistir a la Asamblea como multa por su negligencia (6). Aristófanes añade otro dato más, aunque de forma indirecta, al aludir al lugar donde se reúne la Asamblea como un κάθαρμα, un «recinto purificado» (*Ach.* 44), que remite al ritual conocido como περίστια con el que comenzaba la sesión. Consistía en el sacrificio de un lechón en honor a Deméter, cuyo cuerpo era llevado por el περιστάρχος alrededor del perímetro del espacio en el que se iba a celebrar la sesión, de forma que su sangre derramada lo purificara (7).

En medio de la descripción inicial hay una especie de digresión que resulta muy ilustrativa del grupo al que pertenece Diceópolis, un hombre del campo acostumbrado a autoabastecerse, al que la guerra ha obligado a abandonar su casa y su medio de vida. Este personaje aparece así mismo como protagonista en otras comedias, como en *Nubes*, donde Estrepsiades se lamenta de haber arruinado su tranquila existencia casándose con una chica rica de la ciudad (*Nu.* 43-52), y en *Paz*, donde Trigeo añora la vida campesina, perdida por culpa de la guerra (*Pax* 571-579).

Una vez reunidos los participantes en la Asamblea tenían lugar una serie de actos preestablecidos con los que se daba inicio a la sesión, que Aristófanes simplifica entran-

(4) M. A. Levi, *La Grecia antigua. Società e costume*, Torino 1963, 746-748.

(5) En origen el cuerpo de guardia urbana de Atenas estaba compuesto por unos 300 arqueros escitas que fueron llevados a la ciudad tras las guerras médicas. Una de sus funciones principales era mantener el orden en las reuniones de la Asamblea y el Consejo. Cf. *Ar. Eq.* 665, *Lys.* 183, 433-434, *Th.* 923, 930-934, *Ec.* 142-143, 258-259; *Pl. Prt.* 319c. V. Ehrenberg, *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della Commedia attica Antica*, Firenze 1957, 249-250; S. D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002, 87; P. J. Rhodes, «Aristophanes and the Athenian Assembly», en: D. L. Cairns - R. A. Knox (eds.), *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens: Essays in Honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea 2004, 226.

(6) Rhodes, «Athenian Assembly», 224-225.

(7) Cf. Aeschin. 1.23; Istros, *FGrH* 334 F 16. M. Vetta, *Aristofane. Le donne all'Assemblea*, Milano 2000⁴, 155; Olson, *Acharnians*, 81; C. Austin - S. D. Olson, *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford 2004, 150. En *Asambleístas* 128 el comediógrafo alude de nuevo a este ritual, aunque de forma paródica, porque Praxágora sustituye el lechón por una comadreja (ὁ περιστάρχος, περιφέρειν χρὴ τὴν γαλήν). Cf. R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1983, 21-22.

do directamente en materia y pasando a la expresión formular *τίς ἀγορεύειν βούλεται* «¿Quién quiere tomar la palabra?» (*Ach.* 45), que pronuncia el heraldo y servía para introducir las diversas intervenciones relativas a cada punto del orden del día (8). El que deseaba exponer algo se levantaba, iba hacia la tribuna y se colocaba una corona de mirto, que le confería un carácter sagrado. Molesto con Anfíteo, probablemente porque pretende tratar un asunto que no formaba parte de la agenda del día, el heraldo le quita la palabra y llama a los arqueros escitas, encargados de mantener el orden (*Ach.* 54-55), para que lo expulsen de la Asamblea. A continuación comparecen los embajadores en Persia para dar cuenta de su misión y otro embajador, Teoro, que ha estado en la corte del rey Sitalces de Tracia (9). Hastiado por el rumbo que toma la sesión, Diceópolis decide ponerle fin anunciando una señal de Zeus, una gota de agua, por lo que se disuelve la reunión (*Ach.* 170-173). Evidentemente una sola gota puede parecer demasiado poco para causar este efecto, pero es probable que, al celebrarse en un recinto al aire libre, una tormenta y otros fenómenos meteorológicos pudieran ser considerados señales desfavorables de los dioses (cf. *Ar. V.* 622-625; *Thu.* 5.45.4) (10).

Más detalles para conocer el procedimiento de las sesiones de la Asamblea los podemos encontrar en *Asambleístas*, donde Aristófanes le dedica un amplio espacio, ya que constituye un elemento importantísimo en la intriga cómica. Las mujeres de Atenas, cansadas de la incompetencia de los hombres para gobernar la ciudad, toman la decisión de hacerse con el poder, capitaneadas por Praxágora, la protagonista de la obra, pero de

(8) Según el testimonio de Esquines (1.23, 3.4), en primer lugar se ofrecía el turno de palabra a los mayores de 50 años (*τίς ἀγορεύειν βούλεται τῶν ὑπὲρ πεντήκοντα ἔτη γεγονότων*;) y después al resto de los asistentes, aunque son numerosos los ejemplos en los que aparece la pregunta tal como la fórmula Aristófanes en *Acarnienses* (cf. *Ar. Th.* 379, *Ec.* 130; *D.* 18.170 y 191). Una variante burlesca aparece en Luciano (*ITr.* 18), que muestra una asamblea de los dioses, preocupados porque ya no reciben los honores debidos, en la que Hermes realiza las funciones del heraldo y, tras pedir el silencio ritual, pregunta quién de los dioses, que tenga la edad requerida, quiere hablar (*τίς ἀγορεύειν βούλεται τῶν τελείων θεῶν, οἷς ἔξεστι*;).

(9) La mención de la presencia de embajadores ha suscitado algunos problemas, ya que Diceópolis afirma al principio que está esperando que comience la asamblea principal, *κυρία ἐκκλησία*, y hay algunas discrepancias con respecto a la información que sobre ella ofrecen otras fuentes. En la *Constitución de Atenas* 43.3-6 Aristóteles indica que en cada pritanía tenían lugar cuatro asambleas ordinarias; la *κυρία ἐκκλησία*, la primera, era aquella en la que se trataban los asuntos más importantes, entre los que no incluye la recepción de embajadores, que tenía lugar en la tercera y la cuarta (cf. C. Mossé, *Les institutions grecques à l'époque classique*, Paris 1967, 46-47). S. D. Olson (*Acharnians*, 72) opina que es posible que la restricción señalada por Aristóteles no existiera cuando se estrenó la obra y que en época de Aristófanes se aplicara esa denominación a todas las asambleas ordinarias, por oposición a las *πρόσκλητοι* o *σύγκλητοι ἐκκλησίαι*, convocadas de forma extraordinaria con motivo de ocasiones especiales. Rhodes («Athenian Assembly», 224) comparte esta opinión y apunta además la posibilidad de que en principio hubiera una sola sesión de la Asamblea por pritanía. Cuando pasó a cuatro en el periodo comprendido entre las reformas de Efialtes y el final del siglo V, el uso de la expresión *κυρία ἐκκλησία* habría quedado limitado sólo a una sesión por pritanía en la que se tratarían asuntos regulares importantes.

(10) El coro de Nubes, en la obra homónima de Aristófanes (*Nu.* 579-587), afirma que muestran su desacuerdo con truenos y lluvia si se pretende aprobar una medida insensata, como hicieron cuando se eligió estratega a Cleón (incluso se unieron a la protesta también la Luna, que desvió su órbita, y el Sol, que dejó de lucir), aunque no sirvió de nada, porque los atenienses no cambiaron su decisión.

forma más o menos legal, por medio de una resolución de la Asamblea. Lo que sucede es que será una sesión un tanto especial, porque las mujeres han tramado un plan: disfrazarse de hombres con las ropas de sus maridos y unas barbas postizas, para poder participar en ella, y votar que el gobierno pase a manos de la protagonista, por el bien de la ciudad. El comienzo de la obra ofrece una descripción de la vida privada de las mujeres, que aluden a las dificultades que han encontrado para poder salir de casa a escondidas (*Ec.* 37-56) y a sus esfuerzos por tener un aspecto más masculino, no depilándose y poniéndose al sol, para adquirir un tono de piel como el de sus maridos, que se pasaban el día en la calle (*Ec.* 61-64) —aunque al parecer no consiguen este propósito, al menos en esto, ya que al describir la Asamblea, Cremes la describe con el hapax λευκοπληθής, «llena de gente blanca» (*Ec.* 387)—.

A diferencia de *Acarnienses*, la obra no muestra el desarrollo de la Asamblea, cuyo contenido es narrado más adelante por un personaje (*Ec.* 311-477), pero todo el comienzo de la obra, hasta que el coro hace su entrada, es un ensayo de las mujeres, que tratan así de evitar errores inoportunos y de garantizar que sus planes saldrán adelante. Coincide *Asambleístas* con *Acarnienses* en aspectos como la referencia a la hora de inicio, al alba (*Ec.* 20-21, 84-85, 739-741), y en el uso de la pregunta ritual para dar la palabra a un orador —τίς ἀγορεύειν βούλεται;—, con la que las mujeres abren el ensayo (*Ec.* 130-132). Aquí, en consonancia con el carácter burlesco de toda la escena, Aristófanes aprovecha la circunstancia para introducir un elemento ajeno por completo al proceso, como es el del amor de las mujeres por el vino. Cuando Praxágora pasa la corona a una de ellas, ésta la sitúa en un contexto equivocado, confundiéndola con la corona del simposio, por lo que pregunta si no va a beber antes de hablar (11). La protagonista le recrimina sus palabras, a lo que la mujer responde que en la Asamblea deben de beber, y además vino puro, a juzgar los decretos que salen de ella y por las peleas que se montan entre los hombres. Después van tomando la palabra otras mujeres que, para regocijo del público, delatan en sus parlamentos su condición femenina por los juramentos que pronuncian, las medidas que proponen y otros detalles que deberán ser corregidos en el momento de la sesión.

La primera intervención del coro (*Ec.* 289-310) resulta particularmente interesante, puesto que en ella el autor hace un resumen de varios aspectos relacionados con la Asamblea: la hora de inicio de la sesión, al amanecer; el sistema de votación, a mano alzada; el salario por asistir, un trióbolo (12); e incluso la comida que se llevaba de casa, ya que en caso de asuntos importantes la reunión podía llegar a durar todo el día.

(11) Una confusión similar se produce también en *Aves* 463-464, donde Pistetero pide una corona para hablar ante las aves, mientras que Evélpides piensa que va a asistir a un banquete. Cf. N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995, 320-322.

(12) Se trata del μισθός ἐκκλησιαστικός, instituido por Agirrio al final de la guerra del Peloponeso sobre el modelo del asignado a los jurados populares en tiempos de Pericles, para incentivar que pudiera lograrse el quórum necesario, al favorecer la participación de los más pobres en la vida pública, compensando el tiempo que se dedicaba a esta actividad, en lugar de estar trabajando para ganarse el sustento. En un primer momento era un óbolo, que fue aumentado primero a dos y luego a tres no mucho antes de la representación de *Asambleístas* (Arist. *Ath.* 43.3). En época de Aristóteles había llegado a una dracma y media para la sesión principal de cada pritanía y una para las ordinarias (Arist. *Ath.* 62.2). Cf. M. H. Hansen, «How Many Athenians Attended the Ecclesia?», *GRBS* 17, 1976, 115-134; Vetta, *Le don-*

Aristófanes presenta una sesión de la Asamblea en la escena en otra comedia más, *Tesmoforiantes*. En ella, con ocasión de las Tesmoforias, las mujeres se reúnen para decidir qué castigo aplicarán a Eurípides, condenado a muerte por hablar mal de ellas (*Th.* 181-182), y eligen precisamente el segundo día de las fiestas, en el que no se celebraban sesiones ni del Consejo ni de la Asamblea ni tampoco se constituían los tribunales (13). Encontramos de nuevo algunos de los elementos característicos, como son la referencia a la hora de inicio (*Th.* 375), la presencia de la pregunta ritual para dar la palabra (*Th.* 379) y una referencia indirecta a la corona que se entregaba al orador (*Th.* 380).

Añade a ellos algunos más que no aparecen reflejados en las otras dos comedias, al menos de forma directa. En primer lugar, ofrece una versión paródica de la imprecación que seguía al sacrificio ritual del lechón que servía para purificar el recinto de la Asamblea: tras pedir silencio, el heraldo –en este caso una de las mujeres que asume esa función, quizá la que actúa como corifeo– pronunciaba una plegaria suplicando a los dioses lo mejor para la ciudad y para todos los asistentes a la Asamblea (*Th.* 295-311) y lanzando una maldición contra aquellos que atentaran contra los intereses del Estado (*Th.* 331-371) (14). Otro elemento nuevo es la lectura también por parte de la mujer-heraldo de un *προβούλευμα*, la resolución preliminar del Consejo de las mujeres estableciendo el orden del día. Las sesiones de la Asamblea se desarrollaban ateniéndose de forma estricta a una agenda fijada en parte por la ley y en parte también por los pritanes y el Consejo, que presentaban las propuestas que debían ser tratadas. En este caso hay que asumir que la resolución preliminar ha salido de una reunión del Consejo celebrada antes del comienzo de la obra (15). Siguiendo el protocolo establecido, que conocemos por decretos grabados en inscripciones, el *προβούλευμα* tiene una serie de puntos fijos, que se encuentran perfectamente reflejados en la comedia: se comienza indicando quién preside del Consejo, quién actúa como secretaria y quién propone formalmente el decreto, añadiendo después una breve mención del contenido, la pena que se debe imponer a Eurípides, considerado culpable por las mujeres (*Th.* 372-378) (16). A continuación la mujer-heraldo pronuncia la pregunta ritual y dos de las asistentes exponen sucesivamente los motivos por los que no dudan de su culpabilidad y proponen la pena correspondiente; les sigue después el pariente de Eurípides, que se ha infiltrado en la Asamblea disfrazado para tratar de conseguir su absolución. Sus palabras lo ponen al descubierto provocando una serie de acontecimientos que conllevan la disolución de la Asamblea, si no formalmente, sí de manera efectiva.

ne all'Assemblea, 174. Aristófanes se muestra crítico con este salario a través del coro de *Asambleístas* (300/301-303b. Cf. 183-188), afirmando que, cuando no existía, los hombres de la ciudad nunca asistían a las sesiones, sino que se quedaban charlando en el ágora, mientras que después iban en tropel empujándose unos a otros. Por su parte, Blépiro y Cremes se lamentan de no haber podido conseguir el trióbolo, porque la Asamblea se llenó demasiado pronto... con las mujeres disfrazadas de hombres (380-384).

(13) Rhodes, «Athenian Assembly», 223.

(14) Cf. D. 18.282, 19.70, 23.97; Aeschin. 1.23; Din. 2.16.

(15) También con respecto a la Asamblea narrada en *Asambleístas* hay una referencia indirecta a esta resolución preliminar del Consejo, ya que Cremes afirma que los pritanes habían decidido llevar a cabo un debate sobre la salvación de la ciudad (395-397). Cf. Rhodes, «Athenian Assembly», 225.

(16) Cf. Austin - Olson, *Thesmophoriazusaie*, 172-173.

Otro punto importante de la vida pública que encontramos reflejado en la comedia, especialmente en Aristófanes, es el que tiene que ver con el sistema judicial, que es el elemento principal de la trama de *Avispas*, cuyo coro representa a un grupo de ancianos, miembros de los tribunales populares de la Heliea, sobre los que recaía la parte más importante de la administración de justicia. Heliasta o juez colectivo podía ser cualquier ciudadano mayor de 30 años que gozara de plenos derechos y estuviera inscrito para este cargo. Cada año los arcontes sorteaban entre los solicitantes 5.000 jurados y 1.000 suplentes, de modo que no era difícil que todo aquel que lo deseara pudiera ser elegido para ejercer como jurado varias veces en su vida (17). En esta obra el comediógrafo critica el mal funcionamiento de estos tribunales y la corrupción en la que podían llegar a caer. Los personajes principales son Filocleón, un viejo obsesionado por ejercer de heliasta, hasta el punto de que aparece como enfermo de «tribunalo filia», y su hijo, Bdelicleón, que trata de curarlo como puede, primero intentando impedir que salga para asistir al tribunal y después, para calmar su manía, convenciéndolo para que celebre juicios en casa.

En esta comedia encontramos, por una parte, la parodia de un proceso, sobre la que volveré más adelante, pero también algunos aspectos que ponen de relieve el carácter y el papel de los propios jueces. Así, el poeta destaca el poder del que gozaban, que, por lo demás no se encontraba limitado por la necesidad de rendir cuentas de su actuación —a diferencia de lo que sucedía con las magistraturas—, como proclama orgullosamente Filocleón (V. 548-558 y 586-587). Entre las delicias derivadas de su oficio se recrea en la calurosa acogida que su esposa y su hija le prodigan cuando vuelve a casa con el trióbolo recibido como salario (V. 605-612), haciendo referencia al μισθὸς ἡλιαστικὸς, que fue instituido por Pericles, en principio con una cantidad de dos óbolos y después tres por cada día pasado impartiendo justicia en los tribunales. Dada la frecuencia con la que estos debían constituirse, era difícil que pudieran formar parte de ellos regularmente los campesinos y los trabajadores de la ciudad, dedicados a sus propias tareas, por lo que a menudo se componían de gente desocupada, en particular ancianos (como el propio Filocleón y los que componían el coro de heliastas de la comedia), para los que el salario, aún sin ser muy elevado, era una fuente de ingresos nada despreciable. Los escritores del siglo IV a.C. acusaban a la justicia ateniense de estar en manos de los pobres y de perseguir a los ricos. Aunque diversos estudiosos han tratado de probar lo contrario, C. Mossé (18) recuerda que en esta época los ricos se podían ver amenazados aunque sólo fuera por el simple hecho de que el salario de los jueces era pagado en buena medida con los bienes confiscados. Por otra parte, Aristófanes confirma esta imagen, puesto que Filocleón se muestra muy satisfecho de desempeñar un oficio que permite que, aún siendo viejo, los ricos se acerquen a él temerosos suplicándole (19) y que le confiere además

(17) Arist. *Ath.* 63.1-2. Cf. Mossé, *Institutions grecques*, 70-74; D. M. MacDowell, *The Law in Classical Athens*, Ithaca, N. Y., 1986, 33-35.

(18) *Institutions grecques*, 72.

(19) V. 550-551 τί γὰρ εὐδαιμον καὶ μακαριστὸν μάλλον νῦν ἐστὶ δικαστοῦ, / ἢ τρυφερώτερον ἢ δεινότερον ζῶον, καὶ ταῦτα γέροντος; «Pues, ¿qué hay hoy en día más feliz y venturoso que un juez, o más placentero o ser más terrible, incluso siendo uno viejo?» Cf. Ar. V. 626-628.

el enorme poder de burlarse de la riqueza (V. 575). S. D. Olson (20) se muestra convencido de que es éste precisamente el motivo de la pasión de Filocleón por los juicios, y no una especie de fijación, como parece al comienzo de la obra; ama su oficio por los beneficios que obtiene de él, sobre todo la sensación de poder. De hecho, cree que la autoridad de la que goza no es menor que la del propio Zeus (V. 619-620) y no duda en proclamar que no teme a nadie.

Junto a la visión de Filocleón sobre el oficio de heliasta, Aristófanes presenta también la parodia del desarrollo de un juicio, ya que Bdelicleón, buscando el modo de que su padre deje de intentar escaparse continuamente para ir al tribunal, consigue convencerlo para que celebre uno en casa. Para comenzar, el hijo proporciona todos los elementos necesarios para que se pueda llevar a cabo (un altar, la clépsidra para medir el tiempo de cada una de las partes, las tablillas de acusación, las urnas de votación...), utilizando para este fin objetos de uso corriente en casa (V. 806-862). Una vez preparado el atrezzo, sólo falta encontrar un acusado al que procesar y un delito, ambos relacionados también con el entorno doméstico: el perro de la casa, Labes, es acusado por Ción, otro perro, de haberse colado en la cocina y de haberse zampado un trozo de queso siciliano (V. 836-840).

Hasta el momento mismo del fallo, con las intervenciones del acusador y defensor incluidas, todo el juicio aparece reflejado de forma paródica en los vv. 894-994. El primer paso es la presentación de la causa, con la mención explícita de los nombres del acusador y del acusado, la descripción del delito y la indicación de la pena que se solicita; después comparecen las partes y comienza a hablar el acusador. Cuando llega el turno del acusado, Bdelicleón, que hace de defensor, va a buscar a los testigos, que en este caso son utensilios de uso común en la cocina de una casa (plato, mazo, rallador de queso, fogón, escudilla) y comienza el alegato con una frase que se identifica claramente con el estilo propio del exordio de un discurso de defensa: χαλεπὸν μὲν, ὦ ἄνδρες, ἐστὶ διαβεβλημένου / ὑπεραποκρίνεσθαι κυνός, λέξω δ' ὅμως, «Difícil es, señores, defender a un perro que ha sido injuriado, más aún así hablaré» (V. 950-951). A continuación expone los argumentos en defensa del perro Labes y llama a declarar al rallador de queso, haciendo que se presenten después los hijos del acusado, para ablandar el corazón del juez (V. 976-978). Cuando Filocleón alaba el oficio de heliasta, antes del proceso, alude precisamente a los diversos recursos que empleaban las partes para atraerse la benevolencia del tribunal: adulación, excusas, súplicas y la presencia de niños pequeños para conmover al jurado tocándole la fibra sensible (V. 560-573). El proceso se completa con la votación, para la que se emplean dos urnas, una para los votos de absolución y otra para los de condena, y el recuento que determina el veredicto, en este caso absolutorio gracias a las artimañas de Bdelicleón, que, engañando a su padre, consigue que deposite un voto contrario a su naturaleza, que lo inclina siempre hacia la condena (999-1002. Cf. V. 106).

A la deformación cómica del proceso, Aristófanes añade en todo el pasaje un elemento más, una alusión a un hecho real, que sin duda el público reconocería inmediata-

(20) «Politics and Poetry in Aristophanes' *Wasps*», *TAPhA* 126, 1996, 133. Cf. G. Crane, «Oikos and Agora: Mapping the Polis in Aristophanes' *Wasps*», en: G. W. Dobrov (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London 1997, 211-212.

mente sólo con oír el nombre del perro acusado: además de poner en solfa el sistema judicial en general, el comediógrafo está parodiando al mismo tiempo un juicio real que tuvo lugar en el 425, tres años antes de la representación de las *Avispas*, donde el acusado era Laques (fácilmente identificable bajo el nombre de Labes), que comandó una fracasada expedición a Sicilia en 427 a.C., y el acusador Cleón (en la comedia *Ción*, el perro cidateneo), personaje central en la política ateniense del momento y uno de los blancos favoritos de Aristófanes en diversas comedias. Cleón llevó a juicio a Laques acusándole de haber aceptado un soborno de las ciudades costeras de la isla, lo que habría sido la causa de su fracaso. Como en el proceso del perro Labes, también el general resultó absuelto (21). De esta forma el comediógrafo aprovecha no sólo para criticar el sistema judicial ateniense, sino además para seguir lanzando sus dardos contra quienes regían los destinos de la ciudad.

Por lo que se refiere a los aspectos de la vida privada, los temas que lleva a la escena la comedia son muy variados (relaciones entre padres e hijos, las alegrías de la vida conyugal, forma de vida y carácter de las mujeres, etc.). Algunos de ellos reciben un tratamiento más superficial, a veces como pinceladas sueltas que componen, por así decirlo, parte del decorado de la obra, un elemento de ambientación, como sucede con las alusiones al vestuario, las casas o los objetos de uso común. Entre estos temas secundarios destaca de forma especial el de la gastronomía, considerada en sus más diversas facetas, ya que, sin llegar a ocupar casi nunca una posición central (salvo en aquellos casos en que aparece en escena el personaje del cocinero o se describe un banquete), sin embargo tiene una amplia presencia a lo largo de toda la comedia griega, hasta el punto de que este género resulta de una importancia decisiva para conocer cuáles eran los hábitos gastronómicos de los atenienses de los siglos V a III a.C. Se da la circunstancia, además, de que entre la comedia fragmentaria muchos de los textos conservados se asocian de una u otra manera con estos temas, lo que se explica bien porque eran fundamentales en la que es probablemente su fuente principal. Un porcentaje muy elevado de estos fragmentos proceden de las citas que Ateneo de Náucratis, un greco-egipcio que vivió en Roma hacia finales del siglo II d.C., introdujo en su obra, *Deipnosophistai*, en la que, siguiendo el modelo del *Banquete* de Platón –la representación de un grupo de personas que se reúnen para beber (en el caso de Ateneo, también para comer) mientras hablan de un tema–, hacía girar toda la conversación en torno al propio banquete. Cada uno de los comensales demuestra ser un erudito y enriquece su exposición con citas de los géneros más variados, de manera que la obra es una verdadera mina para conocer todo lo relativo a la gastronomía griega y su entorno, desde las diversas clases de alimentos a sus formas de preparación, los vinos, la decoración de la sala o los juegos de sobremesa.

Los datos de carácter gastronómico están presentes ya en las primeras manifestaciones de la comedia griega, la comedia doria, y no la abandonarán nunca a lo largo de sus diversas etapas. Los primeros ejemplos dignos de consideración proceden de Epicarmo de Siracusa, autor que vivió a caballo entre los siglos VI y V a.C. Particularmente interesante es su obra *Las bodas de Hebe* o *Musas*, donde se describe un banquete nup-

(21) Cf. A. L. Post, «Catana the Cheese-grater in Aristophanes' *Wasps*», *AJPh* 53, 1932, 265-266; Olson, «Politics and Poetry», 138-142.

cial con ocasión del matrimonio de esta diosa, hija de Hera y Zeus, con Heracles. Llama la atención el hecho de que todos los versos conservados de esta obra, unos sesenta (frr. 39-64 K.-A.), tienen un carácter marcadamente gastronómico. Por otra parte, contra lo que sería esperable, dado el carácter divino de los comensales, en los fragmentos conservados no hay ninguna mención del néctar y la ambrosía, los alimentos tradicionales de los dioses, sino que su lugar lo ocupa una variedad ilimitada de pescados y mariscos. Aunque pueda resultar chocante, sin embargo el autor sigue una tendencia que, salvo en Homero, se encuentra muy bien reflejada en el conjunto de la literatura griega, el amor de los griegos por todos los animales marinos, que en algunos casos alcanzan la consideración de artículos de lujo, dignos, por tanto, de los ilustres invitados al banquete. Otro ejemplo de la presencia del elemento gastronómico en Epicarmo lo encontramos en *Sirenas*, donde retoma el episodio de la *Odisea* de una forma burlesca: el canto con el que tientan al héroe no es ya una melodía misteriosa, sino un listado de delicias culinarias con las que hacen sufrir lo indecible al pobre Ulises, hambriento después de vagar durante tanto tiempo por el Mediterráneo (fr. 122 K.-A.).

Los testimonios gastronómicos son también muy abundantes en la comedia ática y la convierten, sin ninguna duda, en la mejor fuente para conocer la alimentación de la Atenas de los siglos V a III a.C. (22) A partir de los datos que ponen a nuestra disposición las obras y fragmentos conservados podemos llegar a trazar un cuadro general de la dieta media de la población ateniense, caracterizada por un papel destacado de los cereales, las verduras y las legumbres, así como de las plantas aromáticas y las especias, que servían para variar los sabores, con poca presencia de la carne, salvo cuando había algún sacrificio, y un amor desmedido por el pescado, que podía alcanzar precios astronómicos, lo que da pie a numerosos chistes y burlas. En ocasiones encontramos citados algunos platos, como la φακῆς y el ἔτνοῆ, purés de legumbres que constituían la base de la comida diaria de muchos atenienses, o el κάλυδος (o κάλυδος), de origen lidio, que era reflejo del lujo oriental. También son frecuentes las alusiones a diversos tipos de salsas, entre las que destaca con mucho el μυττωτός (o μυσσωτός), bien conocido ya por los yambógrafos del siglo VI a.C. (23), que se preparaba majando en un mortero diversos ingredientes y se empleaba como acompañamiento del pescado, principalmente del atún (24). Aristófanes ofrece una buena descripción de esta salsa en *Paz* 236-254, donde aparece la Guerra caracterizada como un cocinero dispuesto a machacar en un mortero no los ingredientes esperados, sino las propias ciudades implicadas en el conflicto, identificadas con éstos: Prasia representa el puerro, Mégara el ajo, Sicilia el queso

(22) Entre los estudios dedicados a la relación entre comedia y gastronomía podemos destacar los siguientes: P. Thiery, «Le Palais d'Aristophane ou les Saveurs de la Polis», en: P. Thiery - M. Menu (eds.), *Aristophane: La langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994*, Bari 1997, 131-177; E. Degani, «L'elemento gastronomico nella commedia greca postaristofanea», en: J. A. López Férez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid 1998, 215-225; J. Wilkins, «Comic Cuisine: Food and Eating in the Comic Polis», en: Dobrov (ed.), *The City as Comedy*, 250-268, y *The Boastful Chef: The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000; M. J. García Soler, «La gastronomía como recurso cómico en la literatura griega», en: M. J. García Soler (ed.), *El humor (y los humores) en el mundo antiguo*, Amsterdam 2009, 135-159.

(23) Hippon. fr. 36.2 Degani. Anan. fr. 5.8 West.

(24) Cf. Ar. *Ach.* 165-174, *Eq.* 771; Eup. fr. 191 K.-A.; Poll. 6.70; *Suda* μ 1492.

y el Ática la miel. Su aparición como componentes de esta salsa sirve para provocar la risa del público y al mismo tiempo también para aumentar el dramatismo, al reflejar de una forma tan gráfica el alcance de la destrucción que trae consigo la guerra: las ciudades son literalmente machacadas. Son igualmente frecuentes las alusiones a los objetos de uso diario, con un abundante vocabulario de los útiles empleados para preparar, servir y consumir los alimentos (hornos, cuchillos, cazuelas, trípodes, ralladores de queso, etc.).

Sería demasiado pobre limitar sólo a los componentes de la dieta la visión del mundo de la gastronomía en la comedia, porque en realidad este género ofrece una información riquísima, reflejando prácticamente todos los aspectos que tienen que ver con la comida y la bebida, desde la visita al mercado para hacer la compra a la preparación de los alimentos, con descripciones y recomendaciones de los cocineros e incluso algunas recetas. En ocasiones, los autores aluden incluso a costumbres gastronómicas distintas dependiendo del lugar de procedencia: a los tesalios les gustan los grandes trozos de carne, a los jonios los platos especiados y a los atenienses les van lo que podríamos llamar, recurriendo a un anacronismo, los «menús de degustación», con pequeñas cantidades de platos variados (cf. Lync. fr. 1 K.-A.; Diph. fr. 17 K.-A.; Men. fr. 351 K.-A.).

Una situación que da mucho juego cómico es la de las escenas de mercado, de las que contamos con algunos ejemplos. La más larga que se ha conservado –y por ello también la más ilustrativa– aparece en un larguísimo pasaje de *Acarnienses* de Aristófanes (719-958): Diceópolis, tras haber pactado la tregua personal con los espartanos, aprovechando la situación de paz, decide montar su propio mercado, donde un megarenses y un beocio, procedentes de regiones hasta hace poco enemigas, se presentan para vender sus productos. Como su ciudad ha quedado completamente empobrecida a causa de la guerra, el primero sólo puede llevar a sus hijas para venderlas disfrazadas de cerditos, lo que no impide que Diceópolis le pregunte si lleva trigo, sal y cebollas, productos característicos de Mégara en tiempos mejores. El caso del beocio es diferente, porque él sí tiene una variada mercancía, que enumera mezclando productos comestibles con otros que no lo son: ‘Ὅσ’ ἐστὶν ἀγαθὰ Βοιωτοῖς ἀπλῶς, / ὀρίγανον, γλαχῶ, ψιάθως, θρυαλλίδας, / νάσσας, κολοιώς, ἀτταγᾶς, φαλαρίδας, / τροχίλως, κολύμβως [...] Καὶ μὰν φέρω χᾶνας, λαγῶς, ἀλώπεκας, / σκάλοπας, ἐχίνως, αἰελῶρως, πικτίδας, / ἰκτίδας, ἐνύδριας, ἐγχέλιας Κωπαΐδας, «Sencillemente, todo lo bueno que hay en Beocia: orégano, poleo, esteras, mechas, patos, grajillas, francolines, fochas, chorlitos, somormujos... [...] Llevo también gansos, liebres, zorros, topos, erizos, gatos, armiños, martas, nutrias, anguilas del Copais» (873-880). De paso, Aristófanes aprovecha para hacer chistes con el carácter poco despierto del beocio, que, a cambio de sus ricos productos, quiere algo que haya en Atenas y no se encuentre en su región y acaba llevándose a casa a un sicofanta bien empaquetado con paja, como si fuera un objeto precioso que se pudiera romper (900-906).

También en la Comedia Media podemos encontrar otras escenas de mercado, entre las que destacan particularmente las que tienen que ver con la venta del pescado, que despertaba grandes pasiones, por lo que se convierte en un recurso que dará mucho juego como elemento cómico (25). En ocasiones la atención se centra en la figura del pes-

(25) Cf. M. J. García Soler, «El pescado en la comedia griega», en: A. López Eire (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua. Actas del I Congreso Internacional*, Salamanca

cadero, que aparece acompañada de toda una larga serie de adjetivos como «malvado», «maldito», «infame», «ladrón» o «criminal». Además su actitud hace que resulte tan temible como la Gorgona, capaz de volver de piedra a los incautos compradores sólo con una mirada (26). Así lo ve un personaje de Antífanos (fr. 164 K.-A.), que describe su paso por el mercado como una visita a Medusa, porque primero se queda de piedra ante la mirada del vendedor y luego helado al ver los precios, y otro de Dífilo (fr. 32 K.-A.) también se queja de éstos, aunque su pasión por el pescado hace que, a pesar de todo, se muestre dispuesto a pagar por un congrio tanto como Príamo por el cuerpo de Héctor.

Otro tipo de escena de carácter gastronómico que aparece con frecuencia en la comedia es la de banquete, de la que tenemos ejemplos en los finales de varias obras de Aristófanes. En la Comedia Media y Nueva tendrán un desarrollo todavía mayor, apareciendo con cierta frecuencia descripciones interminables de banquetes pantagruélicos, donde el efecto cómico se consigue precisamente a través de la acumulación. En ellos los autores citan cualquier alimento que un griego pudiera imaginar, sin ninguna limitación. A diferencia del uso que en Aristófanes tienen los banquetes como cierre festivo de la comedia, en los autores posteriores sirven más bien como elemento caracterizador, bien del personaje encargado de prepararlo, un cocinero que quiere hacer gala de sus habilidades gastronómicas, o del que lo encarga, que más bien pretende dejar patente la riqueza de la que dispone; éste es el caso del padre de la novia que ofrece el banquete descrito en el fr. 42.30-71 K.-A. de Anaxándrides, donde detalla el menú servido comparándolo con el del ateniense Ifícrates en su boda con la hija del rey tracio Cotis.

Uno de los aspectos al que los comediógrafos prestan más atención, probablemente en conexión con los propios orígenes del género, que tiene estrechos vínculos con el dios Dioniso, es el relativo al vino, presente en las obras desde todos los puntos de vista imaginables, como bebida que se consume y también con diversos usos metafóricos, que tanto gustan a la comedia. En ella abundan los personajes que no dudan en mostrar su amor por el vino, de los que Aristófanes muestra claros ejemplos: campesinos como Trigeo y Estrepsiades, que lo identifican con la paz y con las delicias de la vida del campo (*Pax* 308, 520, 576, y *Nu.* 50), esclavos como Demóstenes, que espera encontrar en él inspiración para sus planes (*Eq.* 91-96), o las bulliciosas mujeres de *Lisístrata*, *Asambleístas* y *Tesmoforiantes*, a las que les gusta no menos que hacer el amor. La comedia es, sin duda, un filón de primer orden por la abundante información que ofrece sobre sus características, su forma de consumo y sus principales lugares de procedencia. En cuanto al primer aspecto, a través de estos autores sabemos que los antiguos apreciaban en particular los vinos tintos aromáticos, densos, y sobre todo, envejecidos durante muchos años.

También nos informan ampliamente sobre cómo se tomaba y las preferencias de los consumidores. Por diversos autores (no sólo comediógrafos) sabemos que los griegos consumían el vino mezclado con agua, como ilustran las alusiones al simposio, el marco más aristocrático para el consumo del vino, pero también los comentarios sobre

1997, 279-285.

(26) S. D. Olson, *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford 2007, 273.

las tabernas y la propensión de sus dueños a servirlo «bautizado» incluso antes de mezclarlo de forma oficial en el momento de su venta (27). Las indicaciones de las variantes en las proporciones de vino y agua son abundantísimas en la comedia, con predominio de aquellas en las que la cantidad de agua es mayor, aunque las preferencias se inclinan por la mezcla al 50%, que en general se consideraba fuerte. Hay que señalar, por otra parte, que no faltan tampoco los testimonios del amor por el vino puro de muchos personajes y una tendencia a un consumo poco mesurado, que queda bien reflejada en el amplio vocabulario de la borrachera, estudiado por P. Thiery (28), quien pone de relieve también la actitud bastante benévola con que son vistos estos excesos.

Un tercer aspecto que se pueden encontrar en la comedia es el relacionado con las zonas de procedencia, hasta el punto de que, uniendo los testimonios de los diversos autores, puede incluso establecerse una verdadera geografía de los vinos griegos, de los peores, como el de Corinto, que un personaje de Alexis (fr. 292 K.-A.) no duda en calificar de βασανισμός, «tormento», o el de la isla de Peparetos, que según Hermipo (fr. 77 K.-A.) debe reservarse para los enemigos, y también de los mejores, procedentes sobre todo de las islas del Egeo. Llama la atención que, a pesar de que en muchos casos la trama se desarrolla en la ciudad de Atenas y seguramente la población bebía vinos locales, sin embargo éstos están prácticamente ausentes de la comedia y no podemos encontrar ninguno citado de forma explícita en los fragmentos conservados, razón por la que se ha supuesto que con mucha probabilidad eran corrientes, de baja calidad y destinados a un consumo popular.

En cambio son muy abundantes los comentarios, en general muy elogiosos, sobre los vinos producidos en el ámbito del Egeo, en particular los de las islas de Lesbos, Quíos y Tasos. La opinión unánime sobre el primero queda claramente expresada por un personaje del comediógrafo Alexis que propone una exención de impuestos para los lesbios, para que se animen a exportarlo (fr. 278 K.-A.). Por su parte, Clearco (fr. 5 K.-A.) lo compara con el de Marón, aquel vino espléndido con el que Ulises emborrachó al Cíclope, salvando gracias a él la vida. Tampoco hay dudas sobre la altísima categoría del vino de Tasos, considerado unánimemente un artículo de lujo, desde Aristófanes (fr. 364 K.-A.), que lo presenta como la pasión de una vieja borracha y lo cita en varias de sus comedias. Así, por ejemplo, en *Lisístrata* un odre de vino de esta isla es la víctima sacrificial con la que las mujeres sellan el solemne juramento con el que esperan conseguir el retorno de la paz (195-239). Su característica más destacada es el aroma, tan intenso que, según una de las *Asambleístas* de Aristófanes (1118-1119), es preferible a cualquier perfume, porque dura en la cabeza durante mucho más tiempo. En cuanto al tercero de los vinos, el procedente de la isla de Quíos, quizá era el más apreciado de la Antigüedad; en opinión del propio dios Dioniso, convertido en un personaje de comedia por Hermipo (fr. 77 K.-A.), es el único capaz de superar al de Tasos, afirmación que apoya dedicándole los epítetos ἄμυμων, «irreprochable», de resonancias épicas, y ἄλυπος, «libre de daño». Por su parte, Aristófanes (fr. 225 K.-A.) lo considera una be-

(27) Ar. *Th.* 347-348, Pl. 436. Theopomp. Com. fr. 66 K.-A. Cf. J. N. Davidson, *Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*, London 1997, 56-61.

(28) «Le Palais d'Aristophane», 173.

bida propia de las mesas siracusanas, que representaban para la mentalidad griega el paradigma del lujo gastronómico, no en menor grado que los sibaritas (29).

Un último aspecto relacionado con la gastronomía es el que tiene que ver no con los alimentos consumidos sino con personajes que de una forma u otra están vinculados con ella, como el glotón y sobre todo el parásito y el cocinero, que alcanzaron la condición de tipos cómicos en la Comedia Nueva. En el caso del glotón no podemos hablar de una categoría con unos rasgos específicos, sino que se trataría más bien de la caracterización de personajes, ficticios y, en algunos casos, también reales, que se presentan como objeto de burla. Aquí entrarían, por ejemplo, los amantes del pescado, capaces de cualquier cosa por obtener un hermoso ejemplar, y también Heracles, que frecuentemente es caracterizado por su enorme apetito, su πολυφαγία, tanto en la comedia como en el drama satírico, donde pronto se convierte en un lugar común (30). Aristófanes (V. 59-60) criticaba el motivo de @Ηρακλή τὸ δειπνον ἔξαπατώμενο («Heracles burlado en sus esperanzas de banquete») como un lugar común tradicional para la risa fácil, usado regularmente en la escena cómica, aunque el propio comediógrafo no se privó de recurrir también a la figura del héroe en su vertiente de glotón en varias de sus comedias (31). También es muy probable que ésta fuera la caracterización principal del personaje del atleta, ya que la preparación deportiva comportaba el consumo de grandes cantidades de comida (32), sobre todo en el caso de los deportes de combate, con el objeto de conseguir una ventaja sobre los adversarios aumentando la masa muscular. Sobre la presencia de la figura del atleta en la comedia contamos sólo con testimonios muy fragmentarios, aunque conservamos suficientes títulos, sobre todo en el siglo IV a.C., con nombres de deportistas de diversas especialidades –Πένταθλο (*El pentatleta*), de Eubulo y Jenarco; Παγκρατιάστη (*El luchador de pancracio*), de Alexis, Filemón y Teófilo; Πυκτῆ (*El púgil*), de Timocles y Timoteo–, como para poder suponer que tuvo cierto éxito (33).

El parásito, en cambio, sí que llegó a alcanzar categoría de tipo cómico, en la Comedia Media y sobre todo en la Nueva. En origen tenía unas funciones de carácter religioso, asociado a los sacrificios, pero el término pronto pasó a referirse al individuo que se cuele en los banquetes para comer de gorra, ofreciendo a cambio su habilidad para hacer reír y su adulación descarada hacia el dueño de la casa (34). Alexis fue el primero

(29) S. Collin-Bouffier, «La cuisine des Grecs d'Occident, symbole d'une vie de *tryphé*?», *Pallas* 52, 2000, 195-208.

(30) Cf. N. Χουρμουζιάδη, *Σατυρικά*, Αθήνα 1974, 115-164; D. F. Sutton, «Athletics in Greek Satyr Play», *RSC* 23, 1975, 203-209, y *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan 1980, 148-149; L. Paganelli, «Il dramma satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena», *Dioniso* 59.2, 1989, 263-267; J. L. López Cruces, «P.Oxy. 2454 (*TrGF adesp.* 653). Cuestiones de datación, género y autoría», *Myrtia* 19, 2004, 13.

(31) V. 567, *Pax* 739-743, *Lys.* 928, *Ra.* 62-65, 549-576, *Av.* 567, 1583-1590, 1601-1603, fr. 284 K.-A. Cf. Th. Pappas, «Le personnage d'Héraclès chez Aristophane: comportement scénique d'un héros secondaire bouffon et satyrique», *Dioniso* 61.2, 1991, 257-268.

(32) *Achae.* fr. 4.2 Snell. *Gal.* 6.879 Kühn. *Ath.* 412d-413c. *Philostr. Gym.* 44.

(33) L. Bruzzese, «Lo *Schwerathlet*, Eracle e il parassita nella commedia greca», *Nikephoros* 17, 2004, 139-170.

(34) La figura del parásito ha dado lugar a una bibliografía amplísima entre la que podemos destacar: H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie: ihre Stellung in der antike Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York 1990, 309-316; L. Bruit Zaidman, «Ritual Eating in Archaic Gree-

que utilizó la palabra «parásito» como título de una de sus comedias (frr. 183-185 K.-A.), para designar a un personaje de estas características, pero antes de él Epicarmo (fr. 32.1-6 K.-A.) muestra ya a uno de ellos que en primera persona describe su modo de vida.

Por lo que se refiere al cocinero, hasta el siglo IV es un personaje con muy poco relieve literario, ya que en muchas ocasiones es el propio dueño de la casa el encargado de cocinar o, en su caso, de dirigir el trabajo culinario de los esclavos, como se ve en la época homérica y todavía en varias obras de Aristófanes. En origen el μάγειρος era un individuo especializado en dar muerte a los animales en los sacrificios y cocinar después la parte no destinada a los dioses, que se distribuía entre los asistentes al ritual. La afición al lujo y las nuevas demandas de refinamiento en Sicilia y la Magna Grecia favorecieron la aparición de especialistas en la segunda de estas actividades, que en Atenas alcanzaron una fama enorme. Por ello no extraña que los primeros atisbos de un cocinero cómico se encuentren en Epicarmo de Siracusa, aunque no llegará a tener entidad propia hasta mucho después, como en el caso del parásito, en la Comedia Media y sobre todo en la Nueva (35). Como tipo cómico interviene en muchas escenas preparando comidas para bodas y banquetes, caracterizado como un embaucador, un pedante de lenguaje sentencioso y, sobre todo, un perfecto sinvergüenza. Usando una incesante palabrería intenta convencer a sus interlocutores de sus grandes habilidades culinarias, insistiendo en su esmerada preparación, que incluye los saberes más dispares que se puedan imaginar. No son sólo sus exageraciones lo que produce un efecto cómico, sino sobre todo su modo de expresarse, en largas tiradas de versos, con frecuencia usando un estilo rebuscado y con un importante componente retórico, que tiene su origen en la épica e incluso en la tragedia. Con todos estos recursos los comediógrafos consiguen dotar al cocinero de una personalidad bien definida, mostrándolo como un ser pretencioso y ridículo, perfecto para provocar la risa del público.

Este será siempre, sin duda, el fin del trabajo de los comediógrafos, que para ello no dudan en echar mano de todos los medios a su alcance. Esto explica la amplia utilización de los elementos de la vida diaria, pública y privada, en sus obras. Todo es válido para hacer reír, desde la crítica a los políticos y el funcionamiento de las instituciones de la ciudad a los glotones amantes del pescado o los cocineros charlatanes y ladrones que buscan el modo de burlar al que los ha contratado. El autor cómico coloca a los espectadores ante un espejo con la intención, en buena medida, de que se rían de sí mismos, lo que confiere a este género una importancia fundamental para conocer la vida cotidiana y las preocupaciones de los habitantes de la Atenas de los siglos V a III a.C., que podemos vislumbrar en medio de los chistes y las burlas. La enorme vivacidad de los cuadros que los comediógrafos ponen ante nuestros ojos contribuye a hacer a los antiguos más próximos a nosotros y a que podamos conocerlos mejor, no sólo por las obras que nos han dejado, sino también por cómo vivían.

ce: Parasites and *Paredroi*», en: J. Wilkins - D. Harvey - M. Dobson (eds.), *Food in Antiquity*, Exeter 1995, 196-203; Davidson, *Courtesans and Fishcakes*, 270-272; Wilkins, *The Boastful Chef*, 71-86.

(35) También la bibliografía dedicada al tipo del cocinero es muy abundante; entre los trabajos publicados, destacan los siguientes: A. Giannini, «La figura del cuoco nella commedia greca», *ACME* 13, 1960, 135-216; H. Dohm, *Mageiros*, München 1964; G. Berthiaume, *Les rôles du mágeiros. Étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne*, Leiden 1982; Nesselrath, *Mittlere Komödie*, 297-309; Wilkins, *The Boastful Chef*, 369-414; M. J. García Soler, «El cocinero cómico: maestro de los fogones y de la palabra», *CFC (egi)* 18, 2008, 145-158.