

## DE PLAGIOS, TRAICIONES Y VESTIMENTAS AJENAS. RIVALIDAD POÉTICA Y CONTAMINACIONES JURÍDICAS EN *MARICANTE* DE ÉUPOLIS

*Emiliano J. Buis*

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

[ejbuis@yahoo.com](mailto:ejbuis@yahoo.com)

**Resumen:** A partir de un estudio de los *agónes* cuasi-judiciales entre los demagogos-sicofantas y sus adversarios, el propósito de este trabajo es aportar nuevas reflexiones en torno de la polémica intertextualidad de *Maricante* de Éupolis y *Caballeros* de Aristófanes. Las acusaciones de traición y plagio, a la luz de la disputa entre novedad y repetición, muestran que la comediografía antigua utilizaba metafóricamente sus tramas para reflejar en muchos casos los altercados poéticos y las tensiones metacómicas.

**Palabras clave:** Éupolis, *Maricante*, plagio, traición, Aristófanes

**Abstract:** On the basis of a study dealing with quasi-judicial *agónes* between demagogues-sycophants and their adversaries, the purpose of this paper is to provide new reflections on the problematic intertextuality between Eupolis' *Marikas* and Aristophanes' *Knights* in the late fifth century BCE. Accusations of treason and plagiarism, examined through the lens of the dispute between novelty and repetition, indicate that Old Comedy used its plots metaphorically in order to mirror poetic altercations and metacomic tensions.

**Keywords:** Eupolis, *Marikas*, plagiarism, treason, Aristophanes

## Introducción<sup>1</sup>

La comedia *Maricante* fue representada en las Leneas del 421 a.C., si seguimos el testimonio de un escolio aristofánico que indica que la obra fue llevada a escena dos años después de *Nubes*.<sup>2</sup> Si bien todavía hoy sabemos muy poco de su autor (de quien no se ha preservado ninguna obra completa), para ese entonces parece que Éupolis ya se encontraba disputando con el gran Aristófanes el sitio de mejor comediógrafo de la *arkhaía* luego del éxito que hasta ese entonces había tenido el predecesor de ambos, el ya viejo Cratino.<sup>3</sup>

A fines de la década del 420 a.C. los puntos en común entre los dos jóvenes dramaturgos debían de ser cuantiosos para los

---

<sup>1</sup> El desarrollo del texto forma parte de los primeros estudios parciales llevados a cabo en el marco del Proyecto de Investigación UBACyT 20020150100127BA «*Cuerpos poéticos. Discursos y representaciones de la corporalidad en el mundo griego antiguo*» (2016-2018), dirigido por la Dra. Elsa Rodríguez Cidre y codirigido por mí en la Universidad de Buenos Aires, y del Proyecto PICT 2014-0615 “*Expresiones literarias del imaginario familiar en la Atenas clásica: integración y marginalidad en los vínculos de parentesco*”, dirigido por la Dra. Viviana Elba Gastaldi, con sede en la Universidad Nacional del Sur.

<sup>2</sup> Sch. ad Ar. *Nu.* 533.

<sup>3</sup> El interés por los textos de Éupolis (446-411 a.C.) puede remontarse hasta principios del s. XIX. Sus fragmentos fueron recopilados por Meineke (1839), y se retomaron en el Tomo V de los *Poetae comici graeci* de Kassel & Austin (1986), que sigue siendo una referencia ineludible y cuyo orden, a pesar de haber sido puesto en duda en numerosas oportunidades, reproducimos en este trabajo (lo identificamos con sus siglas, K.-A.). El reciente libro de Storey (2003) ha puesto al día los estudios sobre el autor y ofrece una traducción inglesa de los fragmentos preservados. La tríada de los grandes autores de comedia antigua aparece ya en un testimonio de Horacio: “*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae*” (*Sat.* 1.4.1); cf. también Pers. 1. 123-124; Quint. 10.1.66; Vell. Pat. 1.16.3; Ael. Arist. 3.51; Platonios 1.2, *inter alia*.

atenienses que disfrutaban de los festivales teatrales, sobre todo en lo que hacía al carácter profundamente político de las obras que anualmente presentaban en los concursos.<sup>4</sup> Esta dimensión política de la puesta en escena se torna evidente en *Maricante*, ya que allí la trama se centraba en la figura de Hipérbolo,<sup>5</sup> el gran demagogo de la época que, como sucesor de Cleón, resultó uno de los destinatarios principales de la violencia verbal instalada en la comediografía contemporánea.<sup>6</sup> Siendo un prototipo de lo que se ha llamado la “comedia del demagogo”<sup>7</sup>, la pieza de Éupolis a la que nos referimos parece haber girado su argumento alrededor de una crítica feroz a la actuación del político.

Las lecturas tradicionales de la obra, bastante escasas, se han focalizado mayormente en los vínculos intertextuales de sus fragmentos con el corpus aristofánico, reduciendo su interpretación a una serie de sentidos dependientes casi con exclusividad de pasajes aristofánicos (de *Caballeros* o *Nubes*) en los que aparecen alusiones expresas a *Maricante* como ejemplo de un caso de contaminación literaria. Se haya tratado, como surgiría de esas fuentes, de un plagio (de Éupolis a Aristófanes o viceversa, como algunos han intentado explicar) o bien de

---

<sup>4</sup> Respecto del rol político de los textos de Éupolis, ver los trabajos de Chiavarino (1995) y Storey (1994). Storey (1993, p. 375) sostiene que “as a ‘typical’ writer of Old Comedy, Eupolis thus acquires the familiar characteristics of that genre. First, Old Comedy is political”.

<sup>5</sup> Cf. Quint. 1.10.8.

<sup>6</sup> Al respecto, puede consultarse Cuniberti (2000).

<sup>7</sup> Sommerstein (1997). Cf. también Storey (1993, pp. 382-383).

una instancia de cooperación literaria entre ambos dramaturgos, lo cierto es que esta dimensión referida al contexto de producción de las obras ha condicionado de manera casi unánime el modo en que la crítica se ha ocupado del texto eupolídeo.

Con el propósito de examinar este problema a partir de una recuperación de los propios versos que conservamos de *Maricante*, en este trabajo se procurará indagar en los modos de construcción de la elocuencia judicial a partir de algunos fragmentos de la comedia misma. Sobre la base de trabajos previos que hemos encarado sobre el autor,<sup>8</sup> se intentará mostrar aquí de qué manera el empleo de referencias jurídicas (basadas en la litigiosidad demagógica) constituye para Éupolis una estrategia eficaz de humor que lo aproxima al telón de fondo presente en otros ejemplos del género.

En el marco de este proyecto mayor que pretende estudiar la poética del derecho en los comediógrafos atenienses, nos interesará aquí prestar especial atención al breve fragmento 193 K.-A., en el que se presenta al protagonista Maricante (un *alter ego* cómico del demagogo Hipérbolo) en el momento en que acusa de modo directo a un ciudadano de colaborar con la traición de Nicias. La exégesis de dicha referencia, así como de otros pasajes de la pieza, se encarará a partir del juego con la imitación y la falta de originalidad que, como ha sido destacado, han constituido los ejes de lectura tradicionales para entender las complejas relaciones interpersonales en la escena

---

<sup>8</sup> Nos hemos ocupado de ciertos fragmentos de *Démoi* y de *Póleis* en Buis (2010) y (2012a), respectivamente.

teatral ateniense de la época. Con ello se pretende aportar nuevas líneas de comprensión que, sobre la base de las conocidas disputas poéticas entre dramaturgos a fines del s. V a.C., recuperen la importancia del elemento jurídico en la comediografía.

### 1. Entre Éupolis y Aristófanes: pugnas literarias en torno de *Maricante*

La crítica ha explorado la relación intertextual entre Aristófanes y Éupolis respecto de *Maricante* hasta el cansancio, con base en un pasaje de la versión revisada de *Nubes* (vv. 551-562) en el que el primero acusó a Éupolis de haber plagiado parte de la trama de sus *Caballeros*, representada en el 423 a.C. Se trata de unos versos que muestran, de modo genérico, cómo Hipérbolo fue objeto frecuente de escarnio por parte de los distintos comediógrafos:

οὔτοι δ', ὡς ἅπαξ παρέδωκεν λαβὴν Ὑπέροβλος,  
τοῦτον δαίλαιον κολετρῶσ' ἀεὶ καὶ τὴν μητέρα.  
Εὐπολις μὲν τὸν Μαρικᾶν πρῶτιστον παρείλκυσεν  
ἐκστρέψας τοὺς ἡμετέρους Ἰππέας κακὸς κακῶς,  
προσθεὶς αὐτῷ γραῦν μεθύσην τοῦ κόρδακος οὐνεχ', ἦν  
Φρύνιχος πάλαι πεποίηχ', ἦν τὸ κῆτος ἦσθιεν.  
εἶθ' Ἑρμιππος αὖθις ἐποίησεν εἰς Ὑπέροβλον,  
ἄλλοι τ' ἤδη πάντες ἐρείδουσιν εἰς Ὑπέροβλον,  
τὰς εἰκὸς τῶν ἐγγέλεων τὰς ἐμὰς μιμούμενοι.  
ὅστις οὖν τούτοισι γελαῖ, τοῖς ἐμοῖς μὴ χαιρέτω·

ἦν δ' ἔμοι καὶ τοῖσιν ἔμοις εὐφραίνησθ' εὐρήμασιν,  
ἔς τὰς ὥρας τὰς ἑτέρας εὖ φρονεῖν δοκῆσεται.<sup>9</sup>

Y éstos, dado que una vez Hipérbolo se dejó tomar de punto, pisotean siempre a este desgraciado y a su madre. Éupolis primero arrastró a su *Maricante* tergiversando de modo malvado –siendo él malvado– nuestros *Caballeros* al añadirle una vieja borracha a causa del córdax, que Frínico creó hace tiempo, a la que el monstruo marino se comía. Después Hermipo compuso algo contra Hipérbolo, y ahora todos los demás lo atacan a Hipérbolo imitando mis imágenes de las anguilas. Por cierto, cualquiera que se ría de esto, que no disfrute de mis cosas. Si acaso lo pasan bien conmigo y con mis hallazgos, ustedes van a parecer ser más sensatos en los demás momentos.

Mostrando un caso de decepción poética fundado en el hurto de bienes literarios y en un reciclaje que implica un engaño a la audiencia<sup>10</sup>, el pasaje deja entrever la polémica entre la originalidad y la repetición que implica la copia. Según Aristófanes, Éupolis “tergiversó” su obra previa añadiendo detalles que fueron a su vez tomados de otros autores. Esto ha despertado una serie de reflexiones focalizadas en la importancia que las acusaciones de plagio han tenido en la interacción de los poetas cómicos de la época.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> La edición de *Nubes* corresponde a Dover (1968).

<sup>10</sup> Telò (2016, pp. 133-134).

<sup>11</sup> Acerca de un estudio genérico del plagio, con referencias bibliográficas a los estudios más amplios sobre la temática, ver Sonnino (1998, pp. 19-25).

Frente a la acusación por parte de Aristófanes, en el escolio a *Nubes* 554a se nos sugiere en cambio una interpretación antitética, que constituye el texto del fr. 89 K.-A. de Éupolis correspondiente a su obra *Báptai*.

Εὐπολις ἐν τοῖς Βάπταις τὸναντίον φησὶν, ὅτι συνεποίησεν Ἀριστοφάνει τοὺς Ἰππεῖς. λέγει δὲ τὴν τελευταίαν παράβασιν. φησὶ δέ· «τὸ κακείνοστ τοὺς Ἰππέας συνεποίησα τῷ φαλακρῷ † † κἀδωρησάμην».

Éupolis en *Báptai* dice lo contrario, es decir, que colaboró con Aristófanes en sus *Caballeros* y alude a la segunda parábasis. Dice (Éupolis): “... los *Caballeros* los hice junto con el calvo (...) y se los regalé”.

Se trata de manifestaciones de una rivalidad, caracterizada por la competencia y emulación<sup>12</sup>, que algunos críticos y comentaristas tienden a relativizar identificándola como un juego literario. Juego al que, además, parecen haberse sumado otros comediógrafos como Cratino, quien según un escolio al v. 531a de *Caballeros*, en su obra *Petaca* hablaba mal de Aristófanes porque *decía las cosas de Éupolis* (ἐν ἧ κακῶς λέγει τὸν Ἀριστοφάνην ὡς τὰ Εὐπολίδος λέγοντα, fr. 213 K.-A.).<sup>13</sup> Al analizar estas referencias que vinculan a los poetas

---

<sup>12</sup> Este supuesto enfrentamiento entre Aristófanes y Éupolis ha sido estudiado a fondo desde las contribuciones de Pohlenz (1912) y Ugolini (1923) hasta el reciente libro de Kyriakidi (2007). Remitimos a este último texto para profundizar las distintas posiciones teóricas.

<sup>13</sup> La edición de este texto de Cratino corresponde a Storey (2011a, pp. 374-375). El pasaje es ambiguo, en la medida en que no queda claro si la crítica que sugiere el escolio se refiere a un plagio de obras eupolideas por parte de Aristófanes o bien a una

entre sí, se ha sostenido que constituyen una suerte de intercambio ritual y formalizado de insultos, que por lo tanto no deben ser tomados en su contenido al pie de la letra.<sup>14</sup>

¿Corresponde leer en estas tensiones manifestaciones de enemistad? Algunos han sugerido una marcada pugna entre los dramaturgos, que no dudaban en robarse ideas o plagiarse en la descarnada lucha por ganarse el favor popular en los festivales teatrales.<sup>15</sup> Otros, en cambio, optan por identificar la existencia de un espacio concreto y productivo de colaboración.<sup>16</sup> En nuestra lectura, es posible concebir esta particular praxis de intertextualidad en términos de un *agón* -esto es, de un espacio de oposición pero a la vez de colaboración- que, de manera interesante, cobra sentido cuando se lo compara con los enfrentamientos judiciales, litigios que las propias obras incluyen como material predominante en que abrevan sus respectivos argumentos.

---

participación activa de Éupolis en la composición de las comedias aristofánicas; cf. Totaro (1999, p. 200).

<sup>14</sup> Heath (1990, p. 152).

<sup>15</sup> Sommerstein (1980), por ejemplo, sostiene que el v. 1225 de *Caballeros* es una copia textual explícita de un pasaje de *Heílotas* de Éupolis; esto originó un conflicto real entre ambos autores que los pasajes de *Báptai* o *Caballeros* perpetúan. En una línea similar de análisis, Sidwell (1993, pp. 378-379) dice que en *Caballeros* ya Aristófanes había trabajado de modo satírico con material de obras previas de Éupolis. De acuerdo con esta interpretación, la obra *Maricante* entonces se convierte en una venganza de la que se infiere una verdadera “war between the poets”.

<sup>16</sup> Halliwell (1989). Storey (1993, p. 387) menciona incluso que esta colaboración autoral era un fenómeno de público conocimiento en Atenas. A favor de esta lectura se advierten los verbos con preverbio *syn-* que indican una labor conjunta (συν-επιόησα).

Independientemente de la veracidad del testimonio aristofánico de *Nubes* o de las declaraciones de Éupolis, lo cierto es que la crítica no ha dudado en plantear líneas de interpretación fundadas en la comparación directa de lo poco que sabemos de *Maricante* con el conocido texto de *Caballeros*.

Desde un punto de vista literario, es factible reconocer un caso concreto de *contaminatio*<sup>17</sup>, en tanto en ambos textos se superponen características comunes tanto en cuestiones de forma cuanto de fondo. Se han apreciado similitudes en el nivel de los personajes y en el argumento.<sup>18</sup> Por lo pronto, con relación a la conversión del demagogo popular en personaje, el modo en que Éupolis representa a Hipérbolo a través de su caracterización como un esclavo persa -el “Maricante” del título- puede ser comparado con la presencia en *Caballeros* de un Cleón disfrazado del protagonista Paflagonio. Caracterizados por la generación de disturbio en el ámbito público<sup>19</sup>, estos nuevos políticos resultan sobre la escena depositarios de la invectiva humorística.<sup>20</sup>

En cuanto a la trama, si bien se ha propuesto reconstruir el argumento de la comedia eupolídea como ambientado en

---

<sup>17</sup> Seguimos aquí a Perusino (1981).

<sup>18</sup> Storey (2003, pp. 202-204) releva objetivamente los abundantes puntos de contacto entre ambas piezas, identificando al menos trece elementos comunes.

<sup>19</sup> Edmunds (1987, pp. 2-3).

<sup>20</sup> Al respecto, puede consultarse Cuniberti (2000). No analizaremos aquí las complejas relaciones entre Cleón e Hipérbolo, para las que remitimos a los estudios de Baldwin (1971) y Brun (1987). Sobre las características de estas figuras políticas que surgen en el contexto de la Atenas de fines del s. V a.C., véase Connor (1971).

Persia<sup>21</sup>, los paralelismos tampoco han sido descartados. Se ha asumido la posibilidad de que en ambas obras haya existido un par cómico; si en *Caballeros* el Paflagonio pretendía ser el gran servidor de Dêmos y en ello se oponía al Morcillero, en *Maricante* se asumió que el protagonista seguramente pretendía también ganarse los favores de su amo (¿el Gran Rey?) frente a los otros cortesanos del palacio. A pesar de la impronta oriental reconocible en los versos de Éupolis, los escasos testimonios que poseemos de la pieza parecen en cambio orientar la trama hacia un contexto particularmente ateniense.<sup>22</sup>

De hecho, la identificación de ciertos elementos de tenor judicial (acusaciones y defensas) orientarán nuestra lectura de *Maricante* hacia una perspectiva centrada en un contexto ático de producción y representación que permiten entender, en mi perspectiva, los interesantes cruces que se producen con *Caballeros*. En un juego entre originalidad y reiteración, entre el respeto y la traición, hallamos claves que -desde lo poético y lo jurídico- permiten profundizar las estrategias de contaminación entre ambas obras.

---

<sup>21</sup> Ello a partir del supuesto origen del sustantivo μαρκιᾶς, de unas alusiones explícitas a los persas (fr. 192, v. 43) y de una parodia del v. 65 de los *Persas* de Esquilo (fr. 207), en el que se describe a Maricante como un saqueador de ciudades, περσέπτολις.

<sup>22</sup> En todo caso, en una lógica instalada en la política ateniense, mostrar a Hipérbolo como un persa habría contribuido a presentarlo como un enemigo de la *pólis*; cf. Sommerstein (1997) y Storey (2003, p. 214).

## 2. Textos e intertextos

Los pasajes que poseemos de *Maricante* son muy escasos: se trata de menos de treinta fragmentos (del 192 al 217 K.-A.) y de ellos solamente dos contienen más de tres versos.<sup>23</sup> El fr. 192 K.-A., el más completo, fue preservado en parte gracias a un Papiro de Oxirrinco (2741) que reproduce quince fragmentos menores de un comentario sobre la comedia que data del s. II d.C. Es precisamente en este pasaje que vemos uno de los ejemplos más claros de la inscripción de la participación política como tema privilegiado (vv. 147-150, 151-155):

εγ.[ κ]έρδους ἔνεκα σὺ νῦν· ἐγὼ γὰρ ..[  
εἰς ἐκκλησίαν ἕως οὗ οἱ συνα .[  
ταί μοι, σὺ τὸ συνέδριον σκεύαζε πρὸς τ[ὸν  
δεσπότην ὁ Ὑπέρολος.

Y vos acá a causa de tu beneficio; pues yo (...) a una  
asamblea en la que los (...) para mí; vos preparará la reunión  
oficial. Hipérbolo a su amo.

---

<sup>23</sup> Nos basamos, al reproducir los versos de *Maricante*, en la edición de Storey (2011b, pp. 148-177), que reproduce el orden de los textos griegos -y la numeración de los fragmentos- de Kassel & Austin (1986).

ἤ μὴν ἐγὼ σε σκέψομαι γὰρ ἐν .[  
ἤ μὴν ἐγὼ σε ὄψομαι ἀξιῶντα[.]..[.] [  
δ' ἂν ἦσθα δεδεμένος ἐν τῷ ξύλῳ.[  
τῶν γνωρίμων τινὰ καλ[  
ἑαυτὸν λέγει τοῦ Ὑπερβολοῦ κε[

Pues ciertamente yo te voy a examinar (...) Pues ciertamente yo voy a ver lo que vos te merecés (...) deberías haber sido apresado en la picota. (...) Alguien de entre los respetables se llama a sí mismo (...) de Hipérbolo...

Una serie de elementos condensados, de fuerte tenor político, pueden ser leídos en estas pocas líneas. La reproducción de los asuntos públicos atenienses en escena encuentra un primer anclaje en la denominación del personaje, que en el testimonio reproducido es directamente identificado como Hipérbolo en dos ocasiones (vv. 150, 155) y no, como sería esperable en la obra, bajo el nombre de Maricante. También advertimos en el pasaje una clara representación del espacio público de la Asamblea (ἐκκλησίαν) y de los encuentros formales (συνέδριον).<sup>24</sup>

El texto genera una clara disputa entre una primera persona y una segunda persona (quizás Maricante y su amo, como sugiere el comentario y la alusión al δεσπότην), ambas enfatizadas en la presencia de pronombres expresos, que implica una diferencia en términos de moralidad (los “respetables”, τῶν γνωρίμων) y una interpretación de los

---

<sup>24</sup> Difícil aquí no ver una relación con la Asamblea que se reúne en *Caballeros* (v. 746).

actos atravesada por el discurso. De acuerdo con el comentario, se trata de ser respetable y no de llamarse tal (ἐαυτὸν λέγει). La contraposición entre el ser y el parecer, entre la realidad y el discurso, parece ser uno de los elementos que se observan en los versos citados.

La dimensión ética acarrea, para el comentarista, la mención del castigo físico merecido (ἀξιοῦντα).<sup>25</sup> No es la primera referencia a la punición en la obra, dado que un personaje - quizás la propia madre de Hipérbolo, prevista tal vez como personaje-<sup>26</sup> pedía por favor en una primera persona explícita que no se lo castigara (fr. 203 K.-A.): ἀλλ' οὖν ἔγωγέ σοι λέγω Μαρικᾶντα μὴ κολάζειν.<sup>27</sup>

Sería factible decodificar el fragmento en términos jurídicos, en la medida en que el verbo *examinar* puede estar haciendo alusión a la σκέψις o indagación ante el tribunal por el magistrado. Es lo que el comentarista sugiere cuando presenta una paráfrasis en la que la acción implica verificar si es merecedor del castigo. Si es el caso, el verbo en futuro parece condecir con la posibilidad de una tramitación ante la corte, lo que encontraría ecos unas líneas más adelante. En efecto, el apartado 5 (col. ii) del fr. 192 K.-A. nos remite en primera

---

<sup>25</sup> En este sentido, la alusión a la tortura es clara. Optamos por traducir τὸ ξύλον en el comentario como la picota, madera que servía como instrumento de suplicio para sancionar faltas de comportamiento, de gran aparición en la comedia (cf. *Eq.* 367, 394, 705, 1049).

<sup>26</sup> Nos hemos ocupado de este personaje y su función humorística en Buis (2011).

<sup>27</sup> En *Eq.* 850-851 también se trata de un castigo que puede vincularse con estas alusiones de *Maricante*; cf. Silva (2012, p. 387).

persona a la posibilidad de una acusación por traición, a la eventual existencia de una instancia judicial (con el verbo técnico καλέω) y a la presencia de quienes frecuenten el ágora (vv. 192-194)<sup>28</sup>:

ὅστις προδοσίας τι  
 κληθήσομαι εἰς δική  
 ἀγορῶν τῶν κατα

Yo que seré llamado a comparecer por traición ante un  
 trib(unal?)  
 (...) los que pasan tiempo (?) en el ágora...

Es en este marco que, creemos, se explica el fr. 193 K.-A. Se trata de ocho versos en trímetros yámbicos, en los que algunos de los aspectos relevados se retoman. Por lo pronto, se advierte en el texto que allí Maricante acusa de modo directo a un ciudadano (no identificado) de colaborar con el delito de traición cometido por Nicías:

[Μα.] πόσου χρόνου γὰρ συγγεγένησαι Νικία;  
 [Β.] οὐδ' εἶδον, εἰ μὴ 'ναγχος ἔστωτ' ἐν ἀγορᾷ.  
 [Μα.] ἀνῆρ ὁμολογεῖ Νικίαν ἑορακέναι.  
 καίτοι τί μαθῶν ἂν εἶδεν, εἰ μὴ προδίδου;  
 [Χο. Πενήτων] ἠκούσατ', ὦ ξυνήλικες,  
 ἐπ' αὐτοφώρῳ Νικίαν εἰλεμμένον;  
 [Χο. Πλουσίων] ὑμεῖς γάρ, ὦ φρενοβλαβεῖς,  
 λάβοιτ' ἂν ἄνδρ' ἄριστον ἐν κακῷ τινι;

<sup>28</sup> Acerca de estas particularidades del discurso judicial en el pasaje, ver Pellegrino (2010, p. 113).

Maricante: -¿Pues hace cuánto tiempo que te encontraste con Nicias?; B: -No lo vi, salvo hace poco cuando él estaba en el ágora; Maricante: -Este hombre está reconociendo que ha visto a Nicias. ¿Y para qué lo ha visto, sino para cometer traición?; Coro de Pobres: -¿Escucharon, coetáneos, que Nicias fue encontrado con las manos en la masa?; Coro de Ricos: -¿Y ustedes, cabezas huecas, ¿cómo podrían encontrar en algún delito a este varón excelso?

El pasaje muestra entonces un breve diálogo entre el protagonista de la obra y un personaje cuyo nombre desconocemos<sup>29</sup>, en torno de la figura de Nicias, a quien se menciona tres veces de manera expresa. Luego, según el comentario, las líneas 5-6 corresponden a las palabras de uno de los semicoros (el de ancianos pobres), mientras que las líneas 7-8 al otro. La estructura es útil para provocar un *agón* interesante, especialmente si tenemos en cuenta que, en el año 421 a.C., Nicias es percibido como el gran enemigo de los demagogos y la oposición aquí (entre un supuesto aliado a su causa e Hipérbolo) resulta clara.<sup>30</sup>

Criticar a Nicias implica en este contexto, necesariamente, colocarse en un lado del debate claramente perjudicial para el planteo cómico, y es esto precisamente lo que parece explotar el pasaje: la manipulación discursiva de Maricante y sus

---

<sup>29</sup> A partir de la comparación con *Caballeros*, Sonnino (2006, p. 49) proponía que se trataba de un personaje representado con características negativas, “un νεανίας avviato alla política” semejante al Morcillero aristofánico en su rol de rival del demagogo.

<sup>30</sup> Recordemos que, contrariamente a lo que ocurre con los sicofantas y delatores, según Tucídides (7.86.5) la conducta de Nicias fue dirigida hacia la virtud (εἰς ἀρετήν).

acusaciones infundadas.<sup>31</sup> Se ha sugerido que las palabras del demagogo apuntan a un juego determinado en el verbo προδιδόναι (“dar de antemano”, como gesto de generosidad - algo frecuentemente reconocido a Nicias- y “traicionar”).<sup>32</sup> Si esto es así, la acusación por traición (*pródosis*) constituye de modo exacto el reverso de los cargos judiciales presentados en su propia contra (si tenemos en cuenta que el demagogo suele ser objeto de reiteradas denuncias cómicas), como habíamos notado en los vv. 192-193 del fragmento anterior. Tal como ocurre en reiteradas ocasiones con Paflagonio y el Morcillero en *Caballeros*, puede pensarse que en *Maricante*, en términos retóricos, la mejor defensa es el ataque.<sup>33</sup>

El propio Plutarco aclara mejor la naturaleza del enfrentamiento cuando en *Nicias* 4.5 enmarca el contexto de los contendientes y presenta el pasaje analizado:

ὁ δ' ὑπ' Εὐπόλιδος κωμωδούμενος ἐν τῷ Μαρικᾷ παράγων τινὰ τῶν ἀπραγμόνων καὶ πενήτων λέγει.

Y el personaje que es ridiculizado por Éupolis en su *Maricante*, al arrastrar a un hombre poco interesado en los asuntos públicos y pobre, dice (...).<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Storey (2003, p. 208). Es parte de la “arrogante *nis* acusatoria típica del sicofante” (Pellegrino, 2010, p. 112).

<sup>32</sup> Tammaro (1973-1974).

<sup>33</sup> En este caso, resulta evidente que en el ataque forense se evidencia una “farsesca azione legale”, como la califica Pellegrino (2010, p. 115).

<sup>34</sup> La edición del texto corresponde a Perrin (1916).

Si bien el nombre del protagonista no se hace expreso, queda claro desde las palabras de Plutarco que Hipérbolo-Maricante es el individuo hacia quien están orientadas las burlas del comediógrafo (κωμωδούμενος).<sup>35</sup> Del otro lado del *agón* hallamos una figura que está caracterizada por la pobreza y por la falta de espíritu litigioso (*apragmosýne*).

En el fr. 193 K.-A., el contenido de las palabras del primer semicoro deja entrever que, en la intervención de Maricante, se encuentra la base de una denuncia judicial. Al haber visto a Nicias en el ágora<sup>36</sup>, inmediatamente el interlocutor del demagogo (que a la luz de Plutarco definimos como *aprágmon*) es envuelto en una acusación de complicidad en un caso de traición<sup>37</sup>: la expresión ἐπ' αὐτοφώρῳ adquiere un sentido claramente legal para indicar la captura de quienes son descubiertos *in fraganti* cometiendo delitos.<sup>38</sup>

Como institución, el descubrimiento del supuesto responsable en el mismo momento de la realización del acto ilícito constituye un mecanismo adecuado para persuadir al

---

<sup>35</sup> Otro fragmento de la misma obra puede ser citado para fortalecer esta interpretación. Se trata del pasaje en el que un personaje se queja de que la ciudad tiene como generales (*strategoi*) a individuos que no hubiesen sido antes siquiera elegidos como inspectores de vino (fr. 219 K.-A.). Un análisis de este texto puede verse en Olson (2007, pp. 199-200).

<sup>36</sup> El ágora, que se menciona en ambos fragmentos analizados, constituye el espacio de la interacción comercial y discursiva por excelencia y su rol político no puede ser dejado de lado; cf. Millett (1998).

<sup>37</sup> Acerca de las fuentes disponibles en torno del supuesto complot de Nicias, cf. Queyrel Bottineau (2010, pp. 252-253; 437, n. 755).

<sup>38</sup> La misma expresión aparece en *Pluto*, v. 455.

jurado de la culpabilidad, en la medida en la que el testigo que declara haber presenciado “en vivo” el crimen constituye la evidencia más cabal de su efectiva ocurrencia. En el pasaje, esta lógica se ve alterada, por cuanto es solamente el hecho de haberlo visto en un espacio público lo que acarrea -para unos coreutas coetáneos del público, algo que recuerda el coro de jueces de *Avispas*- el supuesto hallazgo de la traición. El semicoro de hombres ricos, por su parte, consigue una rápida defensa que, cómicamente, también explota la posibilidad de una persuasión fundada en un *lógos* poco pertinente y sumamente falaz: en lugar de demostrar los defectos de una demanda que fuerza los cargos, simplemente se recurre a una presentación moral del acusado que procura desestabilizar toda imputación: Nicias es un hombre *áristos* y, por lo tanto, incapaz de actuar de modo injusto.

Esta escenificación de un *agón* con tintes legales ha motivado algunas lecturas favorables a la reconstrucción de un verdadero juicio en escena.<sup>39</sup> No hace falta llevar a tal punto las semejanzas entre la retórica judicial y los modos en que se comportan los coros a favor de una u otra de las partes. Digamos, sin embargo, que el Maricante se comporta de modo específico como un denunciante profesional, capaz de engañar a su oponente llevándolo de una inocente pregunta a un alegado reconocimiento de culpabilidad (ὁμολογεῖ). De la segunda persona del interrogante se da paso a la tercera persona que permite mostrar ante el público/jurado a un hombre (*anér*) que confiesa la criminalidad de sus hechos. La

---

<sup>39</sup> Storey (2003, p. 210).

pregunta retórica del v. 4 del fragmento genera una pretensión lógica: haber visto a Nicias, aunque fuere en un espacio público, debe querer decir haber colaborado en el complot y la traición.

La explicación del episodio en Plutarco, la caracterización explícita de la conducta de Nicias como delictiva y la manipulación retórica del coro permiten leer los ocho versos supérstites en clave judicial. No es difícil ver, en esta lectura de *Maricante*, que -siguiendo los principios del género- la presentación del demagogo y su presa se funda en la lógica subyacente a la actividad delatora de los sicofantas.<sup>40</sup>

Recordemos que el sicofanta resulta un personaje privilegiado del escarnio cómico, producto de la democratización del ejercicio del litigio, y un ejemplo aristofánico, creo, puede ser pertinente para advertir de forma comparativa la riqueza del delator como personaje cómico en Éupolis. Una de las particularidades que lo identifica, que parece advertirse en *Maricante*, es precisamente una autoconstrucción discursiva que se focaliza en su respetabilidad y carácter justo. Esto ocurre también en *Pluto* de Aristófanes cuando se representa un contrapunto discursivo entre un sicofanta y un llamado “Hombre Justo”.<sup>41</sup> En cuanto este último se presenta ante Carión, el esclavo de Crémilo, y le dice que quiere hacer una dedicatoria al dios Pluto porque,

---

<sup>40</sup> Christ (1998, p. 108).

<sup>41</sup> La figura del sicofanta aparece en escena sobre el escenario aristofánico en tres oportunidades: *Acb.* 818-828, 908-958; *Av.* 1440-1469 y *Plu.* 850-958. Aquí nos centramos en el último caso.

gracias a su visión recuperada, ha mejorado su situación (828-849), aparece en el v. 850 el delator para explicar sus penurias en el nuevo sistema. El sicofanta se presenta a sí mismo<sup>42</sup> como el “encargado de los asuntos de la ciudad y de todos los asuntos privados” (τῶν τῆς πόλεώς εἰμ’ ἐπιμελητῆς πραγμάτων / καὶ τῶν ἰδίων πάντων, 907-908).<sup>43</sup> Luego recordará en los vv. 914-915 que su función, a diferencia de la del dios, es “colaborar con las leyes establecidas y no dejarse

---

<sup>42</sup> La identificación final del personaje como συκοφάντης se demora más de veinte versos desde su ingreso; el público seguramente debía ya imaginar su oficio por la descripción de sus diversas acciones. Christ (1998, p. 62) advierte la complicidad con el público: “The postponement of this labelling allows Aristophanes’ audience to play detective and, moreover, to accept the label imposed, since it has witnessed the behavior that justifies this”. Frente al Hombre Justo, paradójicamente, el sicofanta se considerará a sí mismo también un individuo honrado, llamándose χρηστός y φιλόπολις en los vv. 900-901. Acerca del valor de este término en la comedia, cf. Casevitz (1997). No obstante, será identificado por el Hombre Justo y por Carión como πονηρός en reiteradas oportunidades (vv. 862, 869, 920, 939); cf. Saetta Cottone (2005, p. 88).

<sup>43</sup> Corresponde recordar aquí que la entrada de delatores en escena constituía ya un recurso frecuente en la comediografía aristofánica, en la que descubrimos a menudo ejemplos grotescos de estas figuras estereotipadas que contestaban ante el público los fundamentos del plan llevado a cabo por el héroe cómico (cf. *Acb.* 818-29, 908-58; *Av.* 1410-69, *Pl.* 850-958). Un análisis de todas estas escenas puede hallarse en Pellegrino (2010). Sobre el tema, ver el contrapunto de Osborne (1990) –quien reproduce la visión negativa de esta figura– y Harvey (1990) –que considera al sicofanta como un rol esencial para la continuidad del régimen democrático en Atenas–, contribuciones ambas que por lo demás también incluyen un detallado estado de la cuestión. Es obvia la exageración con la que se construyen habitualmente estos papeles, y sin embargo no podemos dejar de mencionar que cuando la comedia traslada a la esfera dramática la presencia de estas figuras debía de tratarse, en mi opinión, de la explotación de una perspectiva compartida y aceptada entre los espectadores. Es decir, cada vez que un sicofanta habla en la comedia, sus palabras deben ser leídas a la luz de la enciclopedia cotidiana del espectador, que seguramente vería en estos personajes amenazantes el riesgo concreto de una democratización radical de las instituciones judiciales.

estar si alguien se equivoca” (τὸ μὲν οὖν βοηθεῖν τοῖς νόμοις τοῖς κειμένοις / καὶ μὴ ‘πιτρέπειν, ἐάν τις ἐξαμαρτάνῃ). Y, por supuesto, se victimiza rápidamente cuando es “denunciado” por los otros personajes: pregunta quién lo acusa empleando el verbo κατηγορέω en el v. 917 (κατηγορεῖ δὲ τίς) y se queja de modo directo de que es *ultrajado* (esto es, víctima de *hýbris*) por parte del Hombre Justo y de Carión cuando lo despojan de sus vestimentas (vv. 898-900):

ταῦτ' οὖν ἀνασχέτ' ἐστίν, ὦ Ζεῦ καὶ θεοί,  
τούτους ὑβρίζειν εἰς ἔμ'· οἴμ', ὡς ἄχθομαι,  
ὅτι χρηστὸς ὦν καὶ φιλόπολις πάσχω κακῶς.

¿Se puede tolerar, oh Zeus y dioses, que éstos cometan *hýbris* contra mí? ¡Ay de mí! ¡Cómo me pesa que, siendo útil y amante de la ciudad, tenga que sufrir tan mal!

La presentación en *Maricante* del delator, que pretende mostrarse como justo e inocente y es incapaz de advertir las consecuencias negativas de su accionar, parece entonces encontrar eco en la descripción que Aristófanes hace de este personaje frente a un antagonista que, siendo *díkaios*, terminará denostado por la acción litigiosa del sicofanta.

Estas mismas particularidades se evidencian también en otra comedia fragmentaria del propio Éupolis, que es preciso traer a colación para comprender de modo más completo la presentación del protagonista en *Maricante*. Se trata de un pasaje de *Démoi*, quizás la obra más conocida de la comedia

antigua si excluimos las piezas del propio Aristófanes.<sup>44</sup> En su representación, la obra parece haber incluido una serie de escenas en las que cuatro antiguos políticos regresados a Atenas desde el Hades (Milcíades, Arístides, Solón y Pericles) se enfrentaban a ciertos visitantes que pretendían oponerse a sus pensamientos.<sup>45</sup>

En ese contexto, los vv. 23-34 del fr. 99 (K.-A.) ofrecen la descripción de las actividades propias de un demagogo. Advertimos allí a un personaje que sugiere que alguien se considera digno de dirigirse abiertamente al pueblo (... *κἀξιὼ δημηγορεῖν*, v. 23), alusión que resulta significativa si tenemos en cuenta la fuerte insistencia de los fragmentos en los verbos que indican la acción de hablar de manera pública. La referencia siguiente a uno de los clubes atenienses (*τῆς ἐταιρίας*), en los que los demagogos estaban acostumbrados a participar con sus amigos (*τοὺς φίλους*, reiterado en dos ocasiones en el pasaje), contribuye a generar una imagen social de la actividad política. Esta imagen se ve contrapuesta a la de aquellos que se presentan como hombres prostituidos, alejados del mundo de lo político y poco respetables (*τῶν ἀπραγμόνων γε πόρων κούχῃ τῶν σεμνῶν*, v. 26).

---

<sup>44</sup> Para Sommerstein (1980, p. 53, n. 34) *Démoi* es la única comedia antigua no aristofánica de la que se hicieron copias para circular después del año 300. Las dificultades para definir con cierta precisión el momento de su composición son considerables: la nueva edición de Telò (2007) opta por colocar la obra en el 410 a.C.

<sup>45</sup> Acerca del rol de estos personajes, ver Telò (2006).

A pesar de la brevedad de la referencia, resulta posible reconocer en los versos eupolídeos una antítesis entre los individuos que se ejercitan en la *polypragmosýne*, por un lado, y aquellos *aprágmones* que, por el otro, resultan rebajados según el testimonio al comercio de sexo.

El episodio del encuentro entre Arístides y un sicofanta, que ocupa los vv. 79-120 del mismo fragmento, responde a los parámetros del *agón* descrito en *Pluto*. En la contienda se torna visible una oposición firme entre la pasión desbocada por las disputas litigiosas promovidas por el sicofanta y la justicia cívica tradicional invocada por un político de la vieja escuela, como era el caso de Arístides. Este último se encarga de poner distancia de su interlocutor al presentarse en una primera persona como un “hombre justo” (δίκαιός εἰμ’ ἀνὴρ, v. 80) -igual que el personaje de *Pluto*-<sup>46</sup> y al referirse explícitamente a los valores inherentes de la justicia.<sup>47</sup>

Mediante una estrategia retórica consistente en generar una parodia de las propias expresiones del personaje, se termina creando -aquí también- un ágil intercambio de ideas entre el protagonista y su adversario. Sin perder tiempo, Éupolis coloca en boca del sicofanta una reivindicación de su inocencia en lo que, aparentemente, estaba asociado en la obra a una acusación referida a una profanación sagrada: Ἰνυὺν αὐτίχ’ ἀγνός εἰμ’ ἐγώ (“Ahora yo soy inocente”, v. 79). Se nos sugiere que le

---

<sup>46</sup> Storey (1993, p. 393).

<sup>47</sup> Es útil recordar en este sentido que ya los testimonios antiguos indican que Arístides había adquirido el sobrenombre de “Justo” antes de ser vencido por Temístocles y finalmente condenado al ostracismo.

sacó dinero a un extranjero durante la realización de los cultos místéricos, y por ello terminará siendo atado de manos sobre el propio escenario. El léxico de la oratoria de defensa, en estos instantes, se vuelve recurrente: el sicofanta, indignado, convoca enseguida a testigos (μ]αρτύρομαι, v. 103) y se queja porque fue denunciado y atado sin ser trasladado previamente ante un magistrado: τί δ' ο[ὐ]κ ἀγωνι[ο]ύμ[ε]θα; / κα]λέσας με συνδεῖς κἀδικε[ῖ]ς (vv. 103-104). Siguiendo de cerca otra estrategia habitual en los asuntos forenses, que consiste en procurar liberarse de la responsabilidad atribuyendo el acto en cuestión a la intervención de un tercero, Arístides va a afirmar entonces que no ha sido él quien lo ha atado sino el extranjero al que el propio sicofanta había engañado durante la celebración religiosa: ἀλλ' ο[ὐ]κ ἐγὼ / ξυνήδησά σ', ἀλλ' ὁ ξένος ὁ τὸν κυκεῶ πιώ[ν] (vv. 104-105).<sup>48</sup>

La insistencia sobre la noción de justicia (δίκη) en todos estos versos es llamativa, especialmente en el momento en el que el delator considera que su captura no ha sido justa (v. 106) porque fue agredido en su honor: † ὕβριζε, ταῦτα δ' ἔτ' ὀφλήσεις ἐμοί (v. 108); Arístides, por su parte, aprovecha la ocasión para dirigirse de nuevo a la ciudad y, muy cómicamente, autoproclamarse “justo” otra vez: ἐγὼ δὲ πάσῃ προαγορεύω τῇ πόλ[ει] / εἶναι δικαίους, ὡς ὅς ἂν δίκαιος ᾦ (vv. 118-119).

---

<sup>48</sup> Se trata de una expresión de altísima frecuencia en la tragedia, la comedia y la oratoria. Nos hemos ocupado de estudiar en Aristófanes la parodia de este recurso de eximirse de culpa por un tercero (en general, la propia ley o la justicia) en Buis (2012b).

Volviendo al fragmento 193 de *Maricante*, entonces, es posible concluir que la presentación del demagogo-sicofanta como denunciante de un caso de traición en defensa de la ciudad -¡conducta paradójica tratándose de un personaje persa (y por lo tanto sospechado) en la obra!-,<sup>49</sup> la caracterización explícita de la conducta de Nicias y sus cómplices como delictiva y la manipulación retórica del coro permiten leer los ocho versos supérstites en clave de una retórica judicial que es habitual en la comedia. Así, sobre la base de un análisis filológico del pasaje, es posible postular una interpretación literaria de *Maricante* que -siguiendo los principios del género- se funda en la lógica subyacente a la actividad delatora de los sicofantas y que, como veremos, adquiere pleno sentido en su comparación final con *Caballeros*. En efecto, en ambas obras (y ambos comediógrafos) se genera un *agón* cuasi-judicial en el que cada personaje (y autor) se ataca y defiende tomando estrategias de la contraparte y proclamándose “justo” frente a la traición de su adversario. En la pieza aristofánica advertiremos algunos ejes conceptuales que, a la luz de los problemas vistos de plagio/intertextualidad entre Aristófanes y Éupolis, permitirán apoyar nuestra lectura en las particularidades de la rivalidad literaria y en los problemas de la “contaminación” de ideas que devienen argumentos jurídicos.

---

<sup>49</sup> Queyrel Bottineau (2010, pp. 257-258).

### 3. *Caballeros* y el problema de la imitación jurídica: ¿clave de lectura de *Maricante*?

Es sabido que Aristófanes distingue frecuentemente en sus obras la importancia que adquiere una propuesta novedosa en contraste con una imitación irreflexiva de tendencias avejentadas. La imitación dramática constituye habitualmente una estrategia reprendida por Aristófanes. Bastaría citar, por ejemplo, el pasaje de *Nubes* donde se considera que aportar siempre “nuevas ideas” (*kainàs idéas*) es hacer algo propio de “sabios” (ἀλλ’ αἰεὶ καινὰς ἰδέας ἐσφέρων σοφίζομαι, v. 547), o aquel de *Avispas* en el que se testimonia que los autores que buscan incluir algo novedoso (*kainón*) en sus obras deben ser amados y cuidados, y sus pensamientos merecen ser salvados (...ἀλλὰ τὸ λοιπὸν τῶν ποιητῶν / ὧ δαιμόνιοι τοὺς ζητοῦντας / καινόν τι λέγειν κάξευρίσκειν / στέργετε μᾶλλον καὶ θεραπεύετε, / καὶ τὰ νοήματα σῶζεσθ’ αὐτῶν..., vv. 1052-1055). El sentido de *kainós* apunta a lo largo de la comediografía aristofánica a la originalidad de su producción poética.<sup>50</sup>

No cabe duda, sin embargo, de que entre los griegos la noción de *mimesis* era extremadamente compleja en sus

---

<sup>50</sup> Sobre el tema, ver Fernández (2006). En un texto reciente, Wright (2012, pp. 70-102) ha sostenido que la “novedad” no es un concepto claro, sino que responde a un juego cómico que encuentra en sus pretensiones de originalidad un elemento lúdico. Los comediógrafos se encargan de “problematizar” el carácter de esta *kainótes* ante el auditorio.

alcances<sup>51</sup>, y en el caso de la comedia antigua se refiere muchas veces a la comparación del propio Aristófanes con sus rivales dramáticos. En *Caballeros*, por ejemplo, la “imitación” adquiere un claro sentido negativo en varios niveles. Hay que recordar aquí, como ya hemos dicho, que la pieza escenificaba una crítica encarnizada contra la figura del demagogo Cleón<sup>52</sup>, representado como el esclavo de Dêmos, Paflagonio (vv. 232-233).<sup>53</sup> La gran temática de la comedia se centra en el enfrentamiento entre este Paflagonio y un Morcillero que es convocado para vencerlo. En la disputa que se da entre ambos por la conquista de Dêmos, se advierte una serie de acusaciones y denuncias jurídicas que, como hemos examinado en otra oportunidad, pueden ser leídas desde la lógica de una imitación o *mimesis* judicial.<sup>54</sup>

Comparado con la exagerada y original litigiosidad de Paflagonio, habíamos sostenido en esa ocasión que el

---

<sup>51</sup> Se trata, pues, de un concepto complejo, dinámico y variable en Atenas, difícilmente traducible por nuestra actual palabra “imitación” (cf. Halliwell, 2002, pp. 222-223). Es posible identificar al menos tres posibles acepciones de la palabra *mimesis* que reconoce Kennedy (1980, pp. 116-117) 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 los más habituales (Sörbom, 2002, p. 19).

<sup>52</sup> Sobre este conflicto, ver el trabajo de Carawan (1990).

<sup>53</sup> 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, 890-892, 1225-1228). Ver, al respecto, Henderson (2003, p. 65). El vestido suele ser clave pues, como se verá, sugerirá metafóricamente el problema del plagio literario.

<sup>54</sup> Buis (2005), cuyos argumentos principales retomaremos de modo parcial en este apartado.

morcillero Agorácrito se presenta como jurídicamente débil y un imitador de su adversario. En efecto, lo copia sistemáticamente, tanto en los términos que aquel usa en escena como en el tenor de sus famosos discursos públicos. En la escena, por ejemplo, en que Paflagonio reconoce ser un ladrón (v. 296: ὁμολογῶ κλέπτειν), la respuesta de Agorácrito, en lugar de introducir una querrela (como hace su contrincante en otros pasajes de la obra), 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. 297-298).<sup>55</sup>

En la única gran ocasión, durante la obra, en que expone ante Dêmos las malas acciones de Paflagonio (πλεῖστα πανοῦργα δεδρακώς, v. 823), mencionando no sólo sus actos ilegales respecto de los magistrados salientes, sino también su uso fraudulento de los fondos públicos (vv. 824-7), el Morcillero tampoco introduce demandas. Por el contrario, es el político quien en el verso siguiente lo acusa de robo con un léxico judicial, y menciona incluso, para mayores datos, el monto correspondiente: ... ἀλλά σε κλέπτονθ' / αἰρήσω γ'ὼ τρεῖς μυριάδας (“sino que probaré [en juicio] que robaste treinta mil”, vv. 828-829).

En forma idéntica, cuando Paflagonio reconoce *motu proprio* haberse quedado con el dinero de las arcas públicas, el

---

<sup>55</sup> Acerca del delito de hurto en Atenas, 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.

Morcillero de nuevo se queda callado y propone imitarlo: *καὶ γὰρ τοῦτό σε δράσω* (“Y yo también haré eso mismo”, vv. 774-775). Una idea idéntica de la imitación se reitera cuando el vendedor asume expresamente que utiliza las mismas estrategias que su oponente: “Utilizo tus métodos como (uno usa) pantuflas (ajenas)” (*τοιῖσιν τρόποις τοῖς σοῖσιν ὡσπερ βλαυτίοισι χρῶμαι*, v. 887).

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. Se torna explícita en el momento en que el político se dirige al comerciante para hacer notar su ‘plagio’ en el v. 299: *ἀλλότρια τοίνυν σοφίζει* (“Te hacés el sabio con cosas ajenas”).<sup>56</sup> No debe sorprendernos que el verbo que aparece en esa acusación de *mimesis* sea, por cierto, el mismo que el propio Aristófanes tenía reservado para aquellos que resultan sabios por sus ideas novedosas en el verso ya examinado de *Nubes* (*σοφίζομαι*, v. 547). Tampoco que el término *ἀλλότρια* aparezca de forma repetida en varios pasajes referidos a la copia de composiciones poéticas de otros.<sup>57</sup> La oposición entre ambos versos 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. A pesar de que entonces

---

<sup>56</sup> Sommerstein (1981, p. 39), de quien reproducimos el texto griego en todas las citas de *Caballeros*, traduce directamente: “*That’s plagiarism!*”.

<sup>57</sup> Cf. *V.* 1022. Ver algunas de estas alusiones referidas a Frínico en Totaro (1999, p. 200).

Aristófanes comparta algunos valores con Agorácrito en su lucha contra el demagogo<sup>58</sup>, pareciera que, al menos en cuanto a su “originalidad”, Paflagonio queda asimilado al propio poeta en su contraposición con rivales poéticos como Éupolis. Pero la paradoja que la obra pone en escena parece tener que ver con la ambigüedad de lo novedoso, que es destacable en el ámbito literario y no necesariamente en el plano de la política demagógica: eso explica que, frente al oráculo cómico de Paflagonio en la escena inicial, en el que se dice que el Morcillero le va a terminar ganando (vv. 128-143), Aristófanes esté en cambio destinado al éxito y a la victoria tras el fracaso de los comediógrafos que lo precedieron (vv. 541-550).

Cleón es, sin duda, éticamente reprochable, pero el Morcillero -siendo igualmente corrupto y ladrón- presenta además, en su comicidad, un alto grado de inexperiencia y un desconocimiento absoluto de los resortes judiciales. Mientras que Paflagonio, al menos, actúa a través de querellas que le pertenecen y que le son *propias* (y en esto es interesante que en su presentación inicial se hable de ἀὐταῖσι βουλαῖς, v. 3, y de ἀὐταῖς διαβολαῖς, v. 7), el Morcillero sólo actúa a la sombra de los otros. Este enfrentamiento, en el que se contraponen jurídicamente la sabiduría de quien resulta un contendiente original y la falsa pericia del imitador, funciona para explicar en cierta medida la compleja intertextualidad cómica entre *Caballeros* y *Maricante*.

---

<sup>58</sup> Como propone Biles (2011, pp. 99-100; 122-133).

### **A modo de conclusión: copiando vestidos, imitando alegatos, plagiando obras**

Parece cierto que la abundancia de menciones al plagio ajeno de ideas propias es un lugar común de la comedia política ateniense y que hablar de las debilidades poéticas de los rivales dramáticos opera como una convención del género.<sup>59</sup> A pesar de ello, es fácil ver que los autores de la *arkhaía komoidía* han sabido explotar ese recurso desde interesantes lugares de creatividad.<sup>60</sup> El propio Éupolis, sobre quien ha girado este trabajo, era plenamente consciente de la tensión literaria que se entablaba con Aristófanes; de no haber sido así sería imposible explicar el fr. 201 (K.-A.) en el que se ofrece un guiño explícito al cruce intertextual examinado en estas páginas, un rechazo implícito a las acusaciones de plagio: “Pues nosotros dos, señores, no hacemos de ‘Caballeros’” (ὡ γάρ, ἄνδρες, οὐθ’ ἱππεύομεν).<sup>61</sup>

Los pasajes de *Maricante*, si bien escasos, insisten en las demandas por traición. La denuncia de un acto de *pródosis* supone por cierto un procedimiento de revelación que no está muy alejado del plagio. Cuando en el fr. 89 K.-A. de *Báptai* Éupolis sostenía que le había regalado la obra (κἀδωρησάμην)

---

<sup>59</sup> La tesis central del libro de Kyriakidi (2007, p. 196) es que estas acusaciones están lejos de constituir plagio pues no serían reflejo de una realidad histórica, sino que forman parte de las burlas propias de la *arkhaía komoidía*.

<sup>60</sup> Silva (2012, p. 388).

<sup>61</sup> Sonnino (1998, p. 27).

a Aristófanes, la presentación unipersonal de *Caballeros* bajo la producción de éste último puede leerse precisamente en clave de un engaño o traición que es preciso dejar al descubierto a partir de la denuncia.

La traición/plagio es un tópico, entonces, que en las obras estudiadas se repite constantemente en la medida en que los personajes se muestran de un modo (Maricante/Paflagonio) pero son otros (Hipérbolo/Cleón) y, siendo ellos malos, pretenden hacer creer que sus antagonistas son peores de lo que en realidad son. Contraponer a los demagogos (personajes injustos por excelencia), en ambos casos, con otros personajes “justos” que se ven denostados por la retórica pro-*pólis* de los políticos (escenificando *agónes* cuasi-judiciales) y a la vez colocar a los demagogos en el lugar de blancos de la crítica cómica constituyen un dispositivo al que recurren tanto Éupolis como Aristófanes. La supuesta “novedad” de la acción de los demagogos termina constituyendo la imitación de prácticas constantes, instaladas, que los comediógrafos describen, una y otra vez, como perjudiciales para la ciudad.

En un plano más amplio, la práctica pseudo-tribunalicia en que ambas obras parecen presentar los argumentos que oponen al demagogo y a su adversario repercute en los procedimientos que explican la animosidad literaria de ambos poetas. El cruce entre disputa forense y altercado artístico se percibe en varias ocasiones y desde diferentes perspectivas. No debe llamar la atención entonces que, cuando el texto de *Nubes* con que iniciamos este trabajo describía el aparente hurto de las ideas aristofánicas por parte de Éupolis, se decía que éste “arrastró (παρείλκυσε) a su Maricante tergiversando

(ἐκστρέψας) de modo malvado –siendo él malvado– nuestros *Caballeros*”.

Dos comentarios surgen de este testimonio. Por un lado, para describir la puesta en escena de una trama ajena se usa el verbo ἔλκω, que bien puede querer también indicar “arrastrar hacia la justicia” y que aparece en el propio Aristófanes en contextos de violencia ligados con el plano judicial.<sup>62</sup> La polémica escenificación de un drama ante los espectadores encuentra un léxico similar al de la comparecencia ante una corte.

Por el otro, corresponde destacar el participio ἐκστρέψας, que suele referirse a un cambio de imagen externa adecuado para pensar los nuevos usos de viejas vestimentas.<sup>63</sup> La asimilación del plagio a un vestido usado (que cambia las apariencias pero reproduce las mismas ideas) aparece en otros pasajes cómicos y resulta ilustrativa. Apelando a esta misma polémica, en el fr. 58 K.-A. de Aristófanes, correspondiente a su obra *Anagiro*, se sostiene en una métrica eupolídea que alguien (seguramente Éupolis) está “componiendo tres vestidos a partir de mi manto fino” (ἐκ δὲ τῆς ἐμῆς χλανίδος τρεῖς ἀπληγίδας ποιῶν). En el ejemplo, la riqueza del vestido nuevo y original se pierde en cuanto es utilizado para confeccionar otras vestimentas de mucha menor calidad.

---

<sup>62</sup> Por ejemplo, en *Ec.* 1055-1056.

<sup>63</sup> Sonnino (1998, p. 30). La edición de los fragmentos aristofánicos corresponde a Henderson (2007, pp. 138-139).

Este modo de comprender el plagio como un reciclaje de ropas puede también hallar un paralelismo, en el plano de la imitación jurídica de *Caballeros*, en la alusión al préstamo de pantuflas para referirse a la copia de los métodos judiciales empleados por Paflagonio (v. 887). Justo antes de este pasaje, hay también una interesante mención, por parte de Dêmos, de un asunto del Pireo que involucró al político Temístocles; a pesar de que el personaje ve en esa idea algo sabio (σοφόν), sostiene que “en mi opinión no aparece como un descubrimiento mejor que esta túnica” (ἔμοιγε μέντοι / οὐ μείζον εἶναι φαίνεται ἑξεύρημα τοῦ χιτῶνος, vv. 885-886). Una vez más, surgen los elementos ya previstos: el “descubrimiento” de la falsedad, la distancia entre lo que es y su apariencia (con el verbo φαίνομαι) y, por cierto, la diferenciación entre los mantos propios y otros tejidos posteriores de menor nivel, que traduce la comparación entre poetas novedosos y plagiadores. Todo ello también aquí con un fuerte alcance jurídico-político al referirse a las denuncias que pueblan la obra.

Con la metáfora del hurto de ropajes, se muestran los peligros de quien recurre a lo ajeno para vestirse y mostrarse de modo falso. La imitación, por cierto, abre las puertas a los litigios, puesto que cuando no hay originalidad el teatro está abierto a las querellas judiciales. Es lo que el propio Aristófanes dice casi al final de su obra con estas palabras (*Eq.* 1316-1318):

εὐφημεῖν χροὴ καὶ στόμα κλήειν καὶ μαρτυριῶν ἀπέχεσθαι,  
καὶ τὰ δικαστήρια συγκλήειν οἷς ἡ πόλις ἦδε γέγηθεν,  
ἐπὶ καιναῖσιν δ' εὐτυχίαισιν παιωνίζειν τὸ θέατρον.

Es necesario hacer silencio, cerrar la boca y abstenerse de las declaraciones de testigos, así como cerrar los tribunales, con los que esta ciudad se alegra, y que el teatro entone un peán por los nuevos descubrimientos.

Si el público reconoce la novedad (*kaináisin*) de las propuestas no habrá necesidad de testigos o de cortes de justicia. Pero en la medida en que los comediógrafos insisten en una mimesis injustificada y en pretender ser sabios a partir de las contribuciones ajenas, el espacio de las denuncias públicas resulta necesario. Desde el punto de vista cómico, parece entonces cierto que no interesa tanto el plagio (que eventualmente podrá ser sancionado por el público a la hora de elegir la mejor obra) como la acusación de plagio,<sup>64</sup> que nunca se cierra y que habilita la posibilidad de un diálogo intertextual perpetuo.

Si lo que interesa es la disputa por la originalidad, la representación del *agón* ofrece un contrapunto visual y dramatizado que refleja ante el público, en paralelo, el enfrentamiento metacómico.<sup>65</sup> Es el caso del juego poético que instalan *Maricante* y *Caballeros*, en el que la contraposición

---

<sup>64</sup> Sonnino (1998, p. 47).

<sup>65</sup> Tomamos esta expresión de Sidwell (2009, pp. 29-30), quien la define como “the deliberate reuse of material from rival comedy, as a way of locating what must now be seen as a political battle between Aristophanes and Eupolis”.

autoral emerge de las apelaciones a la justicia y a la traición que las obras representan en los intercambios cuasi-judiciales entre demagogos culpables (pero que se muestran inocentes) y hombres justos que son víctimas de acusaciones infundadas. Aristófanes y Éupolis disfrazan respectivamente a sus adversarios, Cleón e Hipérbolo, con los vestidos demagógicos de Paflagonio y Maricante. Si en la comedia forma y fondo responden siempre a un complejo de interdependencias, en que las tramas y los personajes se contaminan y en que se copian estrategias y metáforas, es cuestión de elegir en cada caso los nuevos vestidos adecuados que ofrece la justicia para ser originales en el tradicional enfrentamiento poético.

## **Referencias Bibliográficas**

### **Ediciones y comentarios**

Dover, K. J. (1968) (ed.) *Aristophanes. Clouds*. Oxford: Clarendon Press.

Henderson, J. (2007) (ed.). *Aristophanes. Fragments*. Cambridge (MA)/London: Harvard University Press.

Kassel, R. & C. Austin (1986) (eds.). *Poetae Comici Graeci*, vol. V. Berlin/New York: de Gruyter.

Meineke, A. (1839) (ed.). *Fragmenta Comitorum Graecorum*. Berlin: G. Reimer.

Neil, R. A. (1966) (ed.). *The Knights of Aristophanes*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

Olson, S. D. (2007) (ed.). *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*. Oxford: University Press.

Perrin, B. (1916) (ed.). *Plutarch. Plutarch's Lives*. Cambridge (MA)/ London: Harvard University Press.

Sommerstein, A. H. (1981) (ed.). *The Comedies of Aristophanes, vol. 2. Knights*. Warminster: Aris & Phillips.

Storey, I. (2011a) (ed.). *Fragments of Old Comedy*. Vol. I "Alcaeus to Diocles". Cambridge (MA)/London.

Storey, I. (2011b) (ed.). *Fragments of Old Comedy*. Vol. II "Diopieithes to Pherecrates". Cambridge (MA)/London.

Telò, M. (2007) (ed.) *Eupolidis Demi* (Testi con commento filologico, 14). Firenze: Felice Le Monnier.

### **Bibliografía secundaria**

Baldwin, B. (1971). "Notes en Hyperbolus". *Acta Classica* 14: 151-156.

Biles, Z. P. (2011). *Aristophanes and the Poetics of Competition*. Cambridge: University Press.

Brun, P. (1987). "Hyperbolos, la création d'une 'légende noire'". *DHA* 13 (1): 183-198.

Buis, E. J. (2005). "Cómo plagiar la litigiosidad del enemigo, y no reír en el intento: la estrategia desvergonzada de la *mimesis* jurídica como clave de lectura en *Caballeros*". *Eirene* 41: 140-160.

Buis, E. J. (2010). "La persuasión en sus labios (fr. 102 K.-A.). Argumentación política y dispositivos retóricos en los fragmentos cómicos de Éupolis". Vitale, M. A. y M. C. Schamun (comps.). *Actas del I Coloquio Nacional de Retórica "Retórica y Política" y de las I Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Retórica y Universidad de Buenos Aires: 1060-1068.

Buis, E. J. (2011). "Los partos monstruosos de Doco: maternidad, usura y demagogia en los testimonios cómicos de

- Aristófanes y sus rivales”. Domínguez, N.; E. Caballero de Del Sastre; A. L. Martín; J. Palacios; E. Rodríguez Cidre & M. Suárez (comps.). *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 125-148.
- Buis, E. J. (2012a). “Enemigos íntimos: el imaginario simbólico del matrimonio y las metáforas eróticas de la política internacional en la comedia antigua”. Rodríguez Cidre, E.; E. J. Buis & A. Atienza (eds.). *El oikos violentado: genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA (Colección Saberes), pp. 191-228.
- Buis, E. J. (2012b). “El cuerpo, la ley y la autoridad cómica: ficciones somáticas del *nómos* en Ar. *Ec.* 1055-1056”. Atienza, A.; D. Barrancos; E. J. Buis *et al.* (eds.). *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 165-184.
- Carawan, E. (1990). “The Five Talents Cleon Coughed Up”. *CQ* 40: 137-147.
- Casevitz, M. (1997). “Autour de XPHΣΤΟΣ chez Aristophane”. Thiery, P. & M. Menu (eds.). *Aristophane; la langue, la scène, la cité* (Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994). Bari: Levante, 1997, pp. 445-455.
- Chiavarino, B. (1995). “Eupoli, commediografo politico”. *Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica* 4: 9-21.
- Christ, M. R. (1998). *The Litigious Athenian*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Cohen, D. (1983). *Theft in Athenian Law*. München: C. H. Beck.
- Connor, W. R. (1971). *The New Politicians of Fifth-Century Athens*. Princeton: University Press.

- Cuniberti, G. (2000). *Iperbolo, ateniese infame*. Napoli: Il Mulino.
- Edmunds, L. (1987). *Cleon, Knights, and Aristophanes' Politics*. Lanham / New York / London: University Press of America.
- Fernández, C. N. (2006). "El día viejo y nuevo' (*Nubes*, v. 1134) o las novedosas ideas del conservador Aristófanes". *Nova Tellus* 24 (1): 63-89.
- Halliwell, S. (1989). "Authorial Collaboration in the Athenian Comic Theatre". *GRBS* 30 (4): 515-528.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: University Press.
- Harvey, F. D. (1990). "The sykophant and sykophancy: vexatious redefinition?". Cartledge, P.; P. Millett & S. Todd (eds.). *Nomos. Essays in Athenian law, politics and society*. Cambridge: University Press, pp. 103-121.
- Heath, M. (1990). "Aristophanes and his Rivals". *G&R* 37: 143-158.
- Henderson, J. (2003). "When an Identity Was Expected: The Slaves in Aristophanes' *Knights*". Bakewell, G. W. & J. P. Sickinger (eds.). *Gestures. Essays in Ancient History, Literature, and Philosophy Presented to Alan L. Boegehold*. Oxford: Oxbow Books, pp. 63-73.
- Kennedy, G. A. (1980). *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Kyriakidi, N. (2007). *Aristophanes und Eupolis. Zur Geschichte einer dichterischen Rivalität*. New York/Berlin: Walter de Gruyter.
- Millett, P. (1998). "Encounters in the Agora". Cartledge, P.; P. Millett & S. von Reden (eds.). *Kosmos. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*. Cambridge: University Press, pp. 203-228.

- Osborne, R. (1990). "Vexatious litigation in classical Athens: sycophancy and the sycophant". Cartledge, P.; P. Millett & S. Todd (eds.). *Nomos. Essays in Athenian law, politics and society*. Cambridge: University Press, pp. 83-102.
- Pellegrino, M. (2010). *La maschera comica del Sicofante*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Perusino, F. (1981). "Aristofane e il *Maricante* de Eupoli. Un caso di *contaminatio* nella commedia attica del V secolo". *RFIC* 109: 407-413.
- Pohlenz, M. (1912). "Aristophanes und Eupolis". *Hermes* 47: 314-317.
- Queyrel Bottineau, A. (2010). Prodosia. *La notion et l'acte de trahison dans l'Athènes du V<sup>e</sup> siècle*. Bordeaux/Paris: Ausonius/De Boccard.
- Saetta Cottone, R. (2005). *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λοιδορία comica*. Roma: Carocci.
- Sidwell, K. (1993). "Authorial Collaboration? Aristophanes' *Knights* and Eupolis". *GRBS* 34 (4): 365-389.
- Sidwell, K. (2009). *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*. Cambridge: University Press.
- Silva, M. F. (2012). "O plágio: um mal da comédia grega do séc. V a.C.?". Martínez, J. (ed.). *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 379-388.
- Sommerstein, A. H. (1980). "Notes on Aristophanes' *Knights*". *CQ* N.S. 30: 46-56.
- Sommerstein, A. H. (1997). "Platón, Éupolis y la «comedia de demagogo»". López Eire, A. (ed.). *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua* (Actas del I Congreso Internacional). Salamanca: Logo, pp. 183-195.

- Sonnino, M. (1998). "L'accusa di plagio nella commedia attica antica". Gigliucci, R. (ed.). *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*. Roma: Bulzoni, pp. 19-51.
- Sonnino, M. (2006). "L'identificazione del rivale del demagogo nel *Maricante* di Eupoli: P. Oxy. 2741 (= Eup. fr. 192 K.-A.) rr. 100-5". *ZPE* 156: 39-51.
- Sörbom, G. (2002). "The Classical Concept of Mimesis". Smith, P. & C. Wilde (eds.). *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 19-28.
- Storey, I. C. (1993). "Notus est omnibus Eupolis?". Sommerstein, A. H.; S. Halliwell; J. Henderson & B. Zimmermann (eds.). *Tragedy, Comedy and the Polis* (Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990). Bari: Levante, pp. 373-396.
- Storey, I. C. (1994). "The Politics of 'Angry Eupolis'". *AHB* 8: 107-120.
- Storey, I. C. (2003). *Eupolis. Poet of Old Comedy*. Oxford: University Press.
- Tammaro, V. (1973-1974). "Note ad Eupoli". *MCr* 8-9: 180-190.
- Telò, M. (2006). "Milziade, Aristide e il sicofante: personaggi 'tragici' nei *Demi* di Eupoli". Medda, E.; M. S. Mirto & M. P. Pattoni (eds.). *Kômôidotragôidia: intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.* Pisa: Scuola Normale Superiore, pp. 263-306.
- Telò, M. (2016). *Aristophanes and the Cloak of Comedy. Affect, Aesthetics, and the Canon*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Totaro, P. (1999). "Aristofane, Eupoli e la seconda parabasi dei «Cavalieri»". *Le seconde parabasi di Aristofane*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, pp. 197-207.
- Ugolini, G. (1923). "La polemica tra Aristofane e Eupoli". *SIFC* 3: 151-158.
- Wright, M. (2012). *The Comedian as Critic: Greek Old Comedy and Poetics*. London: Bristol Classical Press.