

ARISTÓFANES

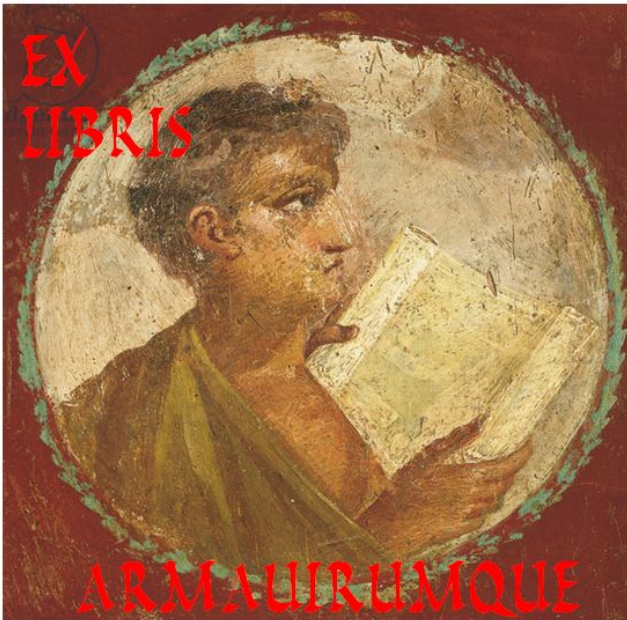


Luis Gil Fernández


GREDOS

LUIS GIL FERNÁNDEZ

ARISTÓFANES




G R E D O S

© LUIS GIL FERNÁNDEZ, 1996.

© EDITORIAL GREDOS, S. A.
Sánchez Pacheco, 81, Madrid.

Diseño de cubierta: Manuel Janeiro.

Depósito Legal: M. 42130-1996.

ISBN 84-249-1836-3.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cónдор, S. A., Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 1996.

EL AUTOR AL LECTOR

Este libro fue concebido en principio como una introducción general a la traducción de las comedias de Aristófanes de la Biblioteca Clásica Gredos. Sus dimensiones, empero, crecieron tanto que fue preciso reducirlas al tamaño de la aparecida en el volumen 204 de la citada colección, que contiene las dos primeras piezas de este autor. Al ir cada obra precedida, de acuerdo con las normas de la BCG, de un estudio preliminar, en dicha introducción general al teatro aristo-fánico no se tocaron los problemas singulares, de forma, contenido y escenificación, planteados por cada una de las comedias conservadas. Como, pese a esta carencia, la importancia de los temas tratados en ella era indudable, la Editorial Gredos ha estimado oportuno darla a la luz en este libro, cuyos fallos y posibles méritos explica esta breve noticia de su génesis. El autor agradece vivamente a Isabel Calonge el interés que desde un primer momento puso en esta 'obrecilla' y la asistencia que, cual Iliitiya intelectual, ha prestado a su alumbramiento.

Madrid, 10 de diciembre de 1994

I

LA VIDA Y LA ÉPOCA DE ARISTÓFANES

De la vida¹ de Aristófanes es muy poco lo que se sabe con certeza. Las dos biografías anónimas², el artículo de la *Suda*³, la compilación de Tomás Magister⁴; la breve noticia del tratado *Sobre la comedia*⁵, el escolio a la *Apología* de Platón (19 C), los escolios y las didascalias de sus comedias proceden, en última instancia, de la filología alejandrina y no reposan en otras fuentes que en la propia producción dramática del poeta. Bien es verdad que el *corpus* conservado de sus comedias era en la época helénica mucho más amplio que en la actualidad, pero no parece probable que los datos en él contenidos dieran cabida a mayor información biográfica que la deparada por las parábasis de *Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas* y *Paz*.

Hijo de Filipo, del demo Cidateneo, de la tribu Pandiónide, nació hacia mediados de la década del 450-440 a. C., ya que en la primera comedia que repre-

¹ Toda la documentación existente puede consultarse en G. Kaibel, *Comicorum Graecorum Fragmenta*. Volvminis I fascicvlvs prior. Doriensivm comoedia mimi phlyaces. Editio altera ex editione anni MDCCCXIX Ivcsis ope expressa, MCMLVIII Berolini apvd Weidmannos (=Kaibel); R. Cantarella, *Aristophanis Comoediae quae exstant*. Recognovit, adnotatione critica instruxit, Italice reddidit ... Aristofane - *Le Comedie*. Edizione critica e traduzione a cura di ... Volume primo. *Prolegomeni*, Mediolani MCMXLVIII (=Cantarella); W. J. W. Koster, *Prolegomena de Comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*, Fasc. IA continens *Prolegomena de Comoedia*, Bouma's Boekhuis B. V., Groningen, 1975 (=Koster); R. Kassel et C. Austin, *Poetae Comici Graeci (PCG)*. Ediderunt ..., vol. III, 2, *Aristophanes Testimonia et Fragmenta*. Walter de Gruyter, Berolini et Novi Eboraci MCMLXXXIV (=Kassel-Austin).

² *Vida A* (226 Cantarella, XXVIII Koster, 1 Kassel-Austin), *Vida B* (225 Cantarella, XXIX Koster, 2a Kassel-Austin).

³ I, 358, 12-20 Adler (228 Cantarella, XXXb Koster, 2b Kassel-Austin).

⁴ *Vita Thomana* (230 Cantarella, XXXIII Koster).

⁵ Anonym. *De comoedia*, 11 (II Kaibel, VI Cantarella, III Koster, 4 Kassel-Austin).

sentó con su propio nombre, *Los caballeros*, corresponde a las Leneas del 424 y se excusa en *Las nubes* (v. 530) de no haberse atrevido a concursar antes personalmente debido a su juventud⁶. El hecho de que en el 421 estuviera calvo⁷, como también se deduce de un fragmento de Éupolis que después comentaremos, tampoco ayuda demasiado a fijar la fecha de su nacimiento, pues de sobra conocida es la precocidad con que suele manifestarse en ciertos casos la calvicie. La aserción (*Acarnienses*, vv. 652-54) de que los espartanos reclaman Egina, no por la posesión de la isla en sí, sino para arrebatarles a los atenienses su poeta, se prestó desde la Antigüedad a especulaciones sin mayor fundamento que esas palabras dichas en tono festivo; por ejemplo, la de que vivió en dicha isla la mayor parte del tiempo, la de que su padre había nacido en ella, o la de que tuvo allí posesiones o se instaló como cleruco⁸. Constando, como consta, que Aristófanes era del demo de Cidateneo⁹ es imposible que su padre no fuera ateniense, habida cuenta de que Egina, esa «legaña del Pireo», al decir de Pericles, fue ocupada por los atenienses por iniciativa suya en el 447, siendo la población autóctona expulsada y asentados en su lugar colonos atenienses en el 431. Es posible que al poeta o a su padre le pudiera corresponder una ‘cleruquía’ egineta, pero esta concesión no implica la residencia *in situ*, ya que muchos clerucos se hacían cultivar por terceros los lotes de tierra que les habían correspondido. La obra aristofánica presupone, por su conocimiento minucioso de la vida ciudadana, una residencia continuada en Atenas, aunque la nostalgia de la vida campesina que rezuman sus piezas parece apuntar a que pasara parte de su niñez en el campo. También es infundada la hipótesis de su nacimiento en Egipto¹⁰, que deriva de la mención del Nilo en *Las nubes* (v. 272). El motivo de que otros le tuvieran por rodío¹¹ se desconoce.

Que Aristófanes era del demo de Cidateneo consta por sólidas razones, como son la alusión en sus primeras obras a personajes de esta misma localidad y su enemistad con Cleón, natural de dicho demo. Sterling Dow¹² ha hecho notar cómo figuran, entre los nombres de los miembros de un *thiasos* de Heracles enumerados en una inscripción cidatenea de finales del siglo v¹³, algunos, como los sacerdotes Simón y Anfíteo, que aparecen en *Los caballeros* y en *Los acar-*

⁶ Schol. (Arethas) Plat., *Apol.*, 19 C Greene, pág. 421 (227 Cantarella, XXXI Koster, 3 Kassel-Austin).

⁷ Cf. *Paz*, 767-774 y los testimonios 47-50 Kassel-Austin.

⁸ Cf. los escolios a *Acarnienses*, 553 y 554 (10 Kassel-Austin) y *Vit. Arist.* cod. Barb. (XXX c Koster, 11 Kassel-Austin).

⁹ Cf. IG II, 1740, donde su nombre aparece en la línea 24 entre los de Cidateneo (en una lista de prítanes de la tribu Pandiónide).

¹⁰ De Náucratis según el testimonio de Heliodoro citado por Ateneo VI, pág. 229 E (12 Kassel-Austin).

¹¹ De Lindos o Kamiros, cf. testimonio 11 Kassel-Austin.

¹² «Some Athenians in Aristophanes», *AJArch*, 73 (1969), pág. 234 sigs.

¹³ IG II, 2343.

nienses. El primer tiasota, Filónides, parece asimismo ser el didáscalo a quien Aristófanes encomendó la representación de alguna de sus comedias, como *Las ranas*.

Por *Los acarnienses*, *Los caballeros* y *Las avispas* consta la enemistad del cómico con Cleón. Arrancarí­a ésta de la representación de *Los babilonios* (426 a. C.), pieza perdida, que provocó que el demagogo le inundara de injurias en el Consejo (cf. *Acarnienses*, 380) por haber hablado mal de la ciudad en presencia de extranjeros (*ibid.*, 50), pero ni de estos datos, ni de las nuevas arremetidas de *Las avispas* contra el político se puede deducir el tipo de litigio que sostuviera con él. Los diversos procesos por «injusticia contra los ciudadanos» y de «extranjería» que mencionan los escolios y las *Vidas*¹⁴ carecen de una sólida base en la praxis jurídica ateniense, quedando en lo incierto el tipo de acción legal que emprendiera Cleón contra Aristófanes en el *bouleuterion*.

Tampoco tiene mayor fundamento su supuesta amistad con Éupolis y su posterior enfriamiento, que se ha querido deducir de los fragmentos 78 y 54 K, 89 K-A y 62 K-A (*PCG* V, 328 y 329) de este comediógrafo. Dice el primero: *κακείνους τοὺς Ἰππέας ξυνεποίησα τῷ φαλακρῷ <τοῦτω κ>ἀδωρησάμην*. Corresponde a los *Baptai* (416-415 a. C.) y se ha interpretado literalmente como una alusión a una cooperación personal en *Los caballeros*, cuando lo más probable es que se trate de una de las tantas acusaciones de plagio que solían prodigarse los poetas cómicos. Como en el fragmento 54, perteneciente al *Autólykos* (420 a. C.), Éupolis ataca *La paz* de Aristófanes, se ha pretendido situar el rompimiento mutuo ca. 422 a. C. De las relaciones entre ambos autores, en resumidas cuentas, no puede asegurarse nada con certeza.

Igualmente carecen de fiabilidad las noticias sobre los tres hijos de Aristófanes. El mejor atestiguado de ellos es Áraros¹⁵, a quien confiaría la representación de sus dos últimas obras, el *Κώκαλος* y el *Αἰολοσίκων*, el segundo parece ser que se llamaba Filippo¹⁶, y ya los antiguos discutían sobre el nombre del tercero, Filetero¹⁷, según unos, y Nicóstrato¹⁸, para otros.

Se desconoce la fecha de la muerte del poeta. Posiblemente tuvo lugar poco después de la representación del *Pluto* (388 a. C.).

La vida de Aristófanes coincide, pues, con el momento del máximo esplendor económico, político y cultural de Atenas, con la derrota ante Esparta de ésta y el derrocamiento de la democracia, la implantación del régimen de los Treinta tiranos, la restauración posterior de las libertades y la recuperación, en un tono me-

¹⁴ Cf. *Vidas* A y B y los escolios a *Acarnienses*, 378, y *Avispas*, 1284 (testimonios 1, líneas 19-21 y 24-26 Kassel-Austin).

¹⁵ Cf. la *Suda*, s.v. Ἀραρῶς I 336, 21-24 Adler (243 Cantarella).

¹⁶ Cf. la *Suda*, s.v. Φιλέταιρος IV 720, 19-23 Adler.

¹⁷ Cf. *ibid.*

¹⁸ *Vita Thomana*, 4.

nor, de la vida privada y pública en todas sus manifestaciones. En su niñez recibió la educación tradicional de los muchachos atenienses cantada por el Argumento Justo en *Las nubes* y conoció, así como en su adolescencia y primera juventud, el auge del imperialismo ateniense bajo el liderazgo de Pericles y el establecimiento, con los sucesores de éste, de la democracia radical. Durante los años de juventud y madurez vivió los duros años de la guerra del Peloponeso y tuvo la desgracia de contemplar la derrota de Atenas y ser testigo del derrocamiento de los ideales de la democracia periclea, tal como lo refleja su última obra conservada, el *Pluto*.

Fue contemporáneo menor de dos testigos de excepción de este período, Sócrates y Tucídides, y contemporáneo también, aunque de una generación anterior, de Jenofonte y Platón. Desde el punto de vista cultural asistió al desarrollo de la retórica y de la sofística, cuyos presupuestos pugnaban con el tipo de educación que recibió en la niñez, aunque no por eso dejaron de influirle sus enseñanzas. Desde el punto de vista de la actividad teatral en la que vivió inmerso, conoció la obra de Sófocles y pudo observar, con cierta inquietud, cómo iba ganando progresivamente el favor del público el teatro de Eurípides. Dentro de su especialidad rivalizó con Cratino y Éupolis, tuvo la fortuna de saborear las mieles del éxito y apurar las hieles del fracaso, para asistir hacia el final de su vida a la desaparición de la tragedia como género literario y a la muerte también, por ausencia de los condicionamientos socioculturales que la hicieron posible, de la Comedia Antigua en la que fue maestro insuperable. Todo ello hay que tenerlo muy presente a la hora de estudiar su teatro.

II

CARACTERÍSTICAS DE LA COMEDIA ARISTOFÁNICA

Desde el 480 a. C., en que Quiónides ganó el primer agón estatal cómico, a las Dionisias del 427, en que se representaron *Los comensales* (Δαιταλῆς) de Aristófanes, transcurrieron cincuenta y nueve años en los que la comedia se fue desarrollando como género dramático, con unas exigencias artísticas y una estructuración formal que la distanciaban definitivamente de lo que fueron sus anárquicos inicios en el *komos* dionisiaco¹. Contribuyeron a darle su definitiva configuración, tal como nos es conocida por las piezas de Aristófanes, una serie de predecesores y contemporáneos mayores suyos, como Quiónides, Magnes, Éupolis y Platón, cuyas obras, salvo insignificantes fragmentos, se han perdido. No obstante, por los títulos conocidos de toda esta importante producción teatral, podemos hacernos una idea de lo que pudo ser su temática. Hubo comedias paródicas de tragedias (lo que es un indicio de cómo la estructura formal de ésta influyó en la organización de la comedia); de tema mitológico, a veces con una referencia a la actualidad, como el *Dionisalejandro* de Cratino; de tipos de la vida cotidiana, una modalidad que continuaba precedentes sicilianos y cultivaron autores como Crates, Ferécrates y Frínico; y por último, un tipo de comedias 'políticas' en el amplio sentido griego del término: es decir, aquellas que tenían como marco la vida entera de la *polis* y servían de cauce a la crítica política, social, cultural y literaria. Y a este tipo corresponden precisamente, salvo *Las tesmoforiantes*, todas las piezas conservadas de Aristófanes.

¹ Sobre los orígenes de la comedia, cf. F. McDonald Cornford, *The origin of Attic comedy*, Cambridge Univ. Press, 1934; F. R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972, y Kenneth J. Reckford, «From ritual to comedy», apéndice (págs. 443-498) de su obra *Aristophanes' old-and-new comedy. Volume 1: six essays in perspective*, Univ. of North Carolina Press, 1987. De los elementos 'carnavalescos' y 'utópicos' en la comedia se ocupan W. Rösler y B. Zimmerman, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari, 1991.

Pero quizá convenga precisar más sobre la manera en que la comedia se enfrentaba a la vida de la *polis* y el prisma peculiar desde el que contemplaba sus manifestaciones. Frente a la exaltación de las glorias patrias que en tantas partes de la tragedia se percibe, la comedia adopta una actitud crítica y, hasta diríamos, denigratoria de la realidad político-social contemporánea. Si la tragedia dirige su mirada hacia el pasado, en lo que tiene de grandioso o sobrecogedor, la comedia lo pone en la actualidad inmediata para avizorar sus defectos y sus miserias y exponerlos a la opinión pública con un desenfado sin parangón histórico posible. La facultad del 'todo decir', la *parrhesía* del cómico, se estimaba una manifestación de la igualdad ante la ley (*isonomía*) de los ciudadanos y los intentos de coartarlo, como el decreto de Moríquides del 440 a. C.², quedaron condenados al fracaso. De ahí que la llamada comedia antigua reúna unas características singulares que la separan netamente de lo que en la actualidad se entiende por comedia.

«Drama —decía Gilbert Norwood³— es el retrato de una dificultad o de un problema presentado y resuelto por la intervención de seres (humanos o no) cuyas palabras y actos despliegan ante un auditorio los actores que los encarnan. Comedia es el tipo de drama que emplea una acción bastante cercana a la vida real y una expresión ligera, agradable, a menudo ridícula. Aliada de la comedia, y frecuentemente confundida con ella, es la farsa, que puede definirse como una comedia exagerada: su problema es inverosímil y absurdo, su acción ridícula y unilateral, su forma de ser ridícula por completo». Y añade: «Algunas de sus obras mejores incluidas bajo el título convencional de Comedia griega deberían llamarse estrictamente farsas».

Pero si por 'farsa' se entiende, con el Diccionario de la Real Academia, «una pieza cómica, breve por lo común, y sin más objeto que hacer reír», o bien una «obra dramática, desarreglada, chabacana y grotesca», vemos cuán corta se queda esta noción para abarcar la rica realidad de la Comedia Antigua, al menos en su modalidad aristofánica. Las piezas de Aristófanes, en efecto, tienen la misma o mayor extensión que las tragedias; transmiten, con la risa, un mensaje de enorme seriedad; junto a lo grotesco y chabacano reúnen las efusiones del mayor lirismo; y lejos de ser 'desarregladas' tienen una estructura formal complicadísima. Más atinada es la descripción fenomenológica de Klaus Dietrich Koch⁴, cuando define la Comedia antigua como una unidad artística resultante de la fusión de distintos componentes: culto divino, ópera cómica, juego escénico y *Kabarett*, en el sentido germánico, de sátira político-social del momento. De parte integrante de un culto religioso puede calificarse por la ocasión —festividad de Dioniso— en

² Sobre los intentos de reprimir los excesos de lenguaje en la comedia, cf. M. Radin, «Freedom of speech in ancient Athens», *AJPh*, 48 (1927), 215-230, y L. Gil, *Censura en el mundo antiguo*, 2.ª ed., Madrid, 1985, págs. 51-53.

³ *Greek comedy*, London, 1931, pág. 2.

⁴ *Kritische Idee und komisches Thema*, Bremen, 1965, pág. 5.

que se celebraban las representaciones cómicas, por la presencia en éstas del sacerdote de Dioniso, por el falo portado por los actores, por sus obscenidades y desenfreno. De ópera cómica, por existir en ella coro y actores, partes dialogadas y cantadas, danza y música; y de juego escénico, por constar de una acción, con actores principales y secundarios.

No obstante, esta definición, aunque se ajusta a la fenomenología de los hechos, resulta insatisfactoria para el filólogo, porque no tiene en cuenta las analogías y las diferencias estructurales de la comedia antigua con la tragedia, como manifestaciones que ambas son del drama ático. Por ejemplo, ese carácter ritual mencionado es compartido por ambos géneros teatrales, aunque es más evidente por todo lo enumerado arriba en la comedia que en la tragedia. Tampoco deja en claro una característica fundamental del drama ático, que, de no ser señalada de antemano, pasa inadvertida al hombre actual, acostumbrado al teatro moderno y al cinematógrafo, e incluso a los críticos, imbuidos inconscientemente, como Norwood, de prejuicios aristotélicos. Aristóteles⁵, influido por el tipo de representaciones teatrales de su época (las de la Comedia Media), definió el drama como imitación de una acción llevada a cabo por personajes elevados (la tragedia) o de inferior categoría (la comedia), lo que implica dar por válidos los presupuestos de un teatro 'realista', cuando la diferencia esencial entre el drama antiguo y el moderno estriba precisamente en el carácter no-realista del primero. El teatro realista implica, aun dentro de la originalidad, verosimilitud en la temática. Las situaciones dramáticas imitan en él las situaciones de la vida real, los personajes son individuos bien caracterizados psicológicamente por su manera de expresarse y de reaccionar en escena. Las piezas se estructuran de un modo coherente, de tal manera que las partes se subordinan al todo y el desenlace es una consecuencia lógica del planteamiento del problema y de las sucesivas acciones. Los actores se identifican con sus personajes y por todos los medios posibles (luminotecnia, escenografía) se crea una ilusión escénica que le hace al espectador olvidarse de sí mismo y acercarse, como a una vivencia real, a lo representado en el escenario. El drama antiguo, comedia y tragedia, no comparte estas características, como se deduce del propio condicionamiento material de las representaciones teatrales, realizadas en pleno día, apenas con tramoya y con uso de máscaras, trágicas o cómicas, que lejos de aproximar al espectador a lo representado imponían de por sí ese distanciamiento que quería Bertolt Brecht para su teatro 'épico'. Con todo, el grado de realismo, entendido como una categoría teatral, es mayor en la tragedia que en la comedia, aunque ésta, y no es un simple juego de palabras, sea más 'real'.

Como veremos mejor después, la temática misma y la intención dramática del poeta trágico exigían un mayor rigor en la construcción de las piezas, tanto en su planteamiento como en su nudo y desenlace. Los actores, so pena de no producir

⁵ *Poet.*, 1448a 28, 1449a 31 ss., 1449b 24 ss.

el efecto psicológico esperado de su trabajo, debían identificarse de alguna manera con sus personajes para hacer verosímiles y comprensibles para el público su situación y su conflicto trágico. Pensemos en el *Edipo rey* de Sófocles. Sólo una debida interpretación del personaje a cargo de un actor que sepa estar a la altura de las circunstancias garantiza el éxito de la pieza. Desde el punto de vista de la estructura teatral y de la representación, pues, la tragedia es un género más realista que la comedia. Y sin embargo, la comedia es más 'real', por las circunstancias de tiempo (el presente y no el pasado legendario) y de lugar (Atenas) en que sitúa la acción; por la naturaleza de sus personajes (contemporáneos), la índole de las situaciones (las de la realidad) y las circunstancias y acontecimientos (procesiones, sacrificios, asambleas) en que les coloca. Pero esta realidad que refleja la comedia es de una índole *sui generis*.

La comedia se mueve en un plano de realidad que trasciende las condiciones de ésta, por combinarse en él lo real y lo fantástico, de manera parecida a como acontece con el llamado 'realismo mágico' de la moderna novelística hispanoamericana. El mundo de la comedia en este sentido es 'sobre-real', como dice Karl Reinhardt⁶, o más bien, 'natural' y 'preternatural' al propio tiempo, para emplear un viejo término escolástico. Los hombres de carne y hueso tratan de tú a tú a los dioses del Olimpo y a los del Hades, que, a su vez, coexisten con elementos tomados de la fábula, como son los animales parlantes, y con personificaciones de toda índole, algunas de ellas fruto de la fantasía del poeta. Se prestaba a la elaboración de este universo mágico, por un lado, la mentalidad del ateniense medio, que creía vivir en un mundo poblado de agentes sobrenaturales que intervenían favorable o desfavorablemente en su vida, y las condiciones no-realistas del género, que permitían operar con las más absurdas inverosimilitudes, dando absoluta libertad a los vuelos más atrevidos de la fantasía.

La comedia difiere de la tragedia en la temática. El poeta trágico busca sus argumentos en la leyenda heroica, cuyos datos estaban fijados desde antiguo por la tradición y no podían alterarse arbitrariamente. El poeta cómico ha de inventarse los suyos, en sus antecedentes, en su desarrollo y desenlace.

Si el primero, al tratar una determinada fase de una saga, tiene la ventaja de encontrarse con un conocimiento previo por parte de su auditorio de los momentos precedentes y posteriores, lo que le permite economizar recursos y concentrarse en el tema, se enfrenta, en cambio, al reto de darle forma de una manera convincente y 'verosímil', a juicio de su público, es decir, sin salirse del marco

⁶ «Aristophanes und Athen», en H.-J. Newiger, *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 54-74. Sobre el 'realismo' aristofánico en función de la comicidad, cf. Helmut Schareika, *Der Realismus der aristophanischen Komödie. Exemplarische Analysen zur Funktion des Komischen in den Werken des Aristophanes*, Frankfurt am Main - Bern - Las Vegas, 1978. Sobre el tema, cf. J. S. Lasso de la Vega, «Realidad, idealidad y política en las comedias de Aristófanes», *CFC*, 4 (1972), 9-89.

general del argumento que escenifica, y sin transgredir sus presupuestos. La comedia, libre de estas sujeciones a un relativo 'realismo', no está obligada a dar coherencia psicológica a sus personajes, ni coherencia lógica a la acción. En su trama, más que la subordinación de las partes al todo, cuenta cada escena de por sí, como también quería que ocurriera Bertolt Brecht en el 'teatro épico'. Y esta facultad para romper con las exigencias del planteamiento inicial y desarrollo posterior de un tema se manifiesta en un elemento que la comedia comparte con la tragedia. Nos referimos a lo que Aristóteles denominó *peripéteia* y que consiste en la inversión de la situación inicial de la pieza, como puede ser, según ejemplifica maravillosamente el *Edipo rey*, el tránsito de la felicidad al infortunio, o el de la ignorancia al conocimiento. En la comedia este tránsito se efectúa siempre en un sentido optimista, aunque sea necesario, como acontece en *Los caballeros*, incurrir en contradicción con el planteamiento inicial o echar mano, como en *La paz* o en *Las aves*, de las soluciones más inverosímiles.

Difiere la comedia de la tragedia, asimismo, en la intención dramática. La misión del poeta trágico era la de hacer comprensible a sus conciudadanos los mitos tradicionales, cuyos problemas habían recibido antaño un planteamiento y una solución que estaba en pugna con el grado alcanzado de evolución intelectual y ética. Su finalidad era la de provocar la reflexión sobre las fuerzas oscuras que mueven los destinos de los hombres y conseguir, mediante el tratamiento estético de hechos que en la realidad producirían repulsión y espanto, la descarga de emociones subconscientes que ponen en peligro el equilibrio y la tranquilidad del ánimo. Dicho en los términos de Aristóteles, era el de la tragedia un efecto 'catártico', purgante o purificador del temor y de la compasión que anidan en el hondón del alma, por el procedimiento homeopático de escenificar situaciones y destinos humanos que desencadenaban en el público ambas pasiones. En cambio, la intención del poeta cómico era la más modesta de hacer una crítica de la actualidad, de una manera intuitiva e inmediata, mediante la contraposición de la realidad existente a una utopía disparatada cuyo contraste con las condiciones de ésta destaca sus defectos e injusticias. En el fondo de esta crítica subyace la noción, más o menos consciente, de que las estructuras sociales, las desigualdades de fortuna, las guerras y tantas otras calamidades que afligen a los hombres no obedecen a leyes naturales, sino que son producto de la acción humana y pueden, por tanto, corregirse en la voluntad de hallarles un remedio.

Lo cómico, efectivamente, tiene una vertiente social y otra psicológica. La Comedia Antigua se desarrolló en un ambiente festivo donde reinaba una especial permisividad. El público acudía a las representaciones con la esperanza de regocijarse con ciertos temas y se daba un amplio margen de tolerancia a licencias y excesos de lenguaje que fuera del recinto teatral no se hubieran consentido⁷.

⁷ El grado de participación del público en lo representado era mucho mayor en la comedia que en la tragedia, como ha puesto de relieve Pascal Thierry, «Il ruolo del pubblico nella commedia di Aris-

Los únicos límites impuestos eran precisamente los que definen lo cómico como un fenómeno social: por un lado, el acuerdo del autor con el público en gustos y prejuicios, y por otro, la ocultación parcial del trasfondo de seriedad subyacente a su concepción del mundo. Por otra parte, en lo cómico se da una especie de reacción compensatoria a un complejo de inferioridad, mediante la autoafirmación de la realidad propia. Para subsistir en condiciones adversas, el esclavo necesita alguna vez burlarse de sus amos; el hombre, de los dioses; el mediocre, de la superioridad intelectual; el simple ciudadano, de los políticos que lo gobiernan. Y con la risa se descargan tensiones que, de otro modo, llegarían a hacerse insoportables. En las situaciones cómicas hay una cierta dosis de crueldad en la que se evidencia la venganza que el cómico se toma frente a una realidad que no es como él quisiera que fuera. Cabe, pues, hablar de una catarsis cómica de ciertas pasiones, paralela a la trágica, y presumir que Aristóteles se ocupara de ella en su tratado perdido sobre la comedia.

Qué pasiones eran éstas y cómo concebía el filósofo el mecanismo de su remoción mediante la risa, es un interrogante que ha sometido a prueba la sagacidad y el ingenio de los filólogos⁸, sin que se haya podido llegar a ninguna conclusión firme. Seguimos estando lejos de poder reconstruir su pensamiento, pero para comprender cuáles fueron sus antecedentes es aconsejable acudir a algunas ideas de su maestro Platón, para quien la comedia exigía una determinada disposición del alma o tesitura emocional (διάθεσις ψυχῆς, *Filebo*, 48 A-49 E), consistente en una mezcla ambigua de dolor y de placer (μείξις λύπης τε καὶ ἡδονῆς), cuya raíz era el φθόνος, es decir, la envidia; sentimiento de por sí doloroso, pero que se resarce con el placer que encuentra en los males de los demás.

Trasladada del plano psicológico individual al social, la observación platónica implica que el φθόνος del poeta es de algún modo compartido por su público, pues sólo así, desde las mismas filias y fobias, se pueden poner en marcha los mecanismos colectivos de la comicidad.

Las diferencias de temática y de intención dramática consideradas tienen su reflejo en los procedimientos literarios de uno y otro género. Típico de la tragedia es

tofane», *Dioniso*, 57 (1987), 169-185. Si el coro, compuesto por ciudadanos y no por profesionales, era el representante en la escena de la comunidad cívica ateniense y expresaba, por tanto, sus sentimientos, el público venía a ser un «coro en segundo grado» y se podía contar con una actitud inicial suya favorable al tema cómico (así en *Caballeros*, *Paz* y *Pluto*), neutral (*Avispas*) u hostil (*Acarnienses*). Si la composición del coro era anormal (animales, divinidades) y consecuentemente no representaba a la comunidad, la participación del público en la acción quedaba excluida y su papel se reducía al de simple testigo. Así ocurre en *Nubes*, *Aves* y *Ranas* y en las comedias que tienen un coro femenino (*Lisístrata*, *Tesmoforiantes*, *Asamblea*), lo que inversamente parece ser un indicio de que las mujeres no asistían a las representaciones cómicas.

⁸ Cf. los diferentes puntos de vista de M. L. Cooper, *An Aristotelian theory of comedy*, New York, 1927, págs. 64-67; A. Feldmann, «The quintessence of comedy», *CJ*, 43 (1948), 393-398, y Kenneth J. Rockford, «Desire with hope, Aristophanes and the comic catharsis», *Ramus*, 3 (1974), 41-64.

lo que se ha dado en llamar 'ironía trágica', consistente en la valoración estética del contraste entre el mayor conocimiento en que están los espectadores del destino de los personajes y el necesariamente limitado que tienen éstos de sí mismos en los distintos momentos del desarrollo de la trama dramática. La comedia, por el contrario, no es irónica, sino drástica. Lo específicamente suyo es el *aprosdoketon*, el juego constante de la sorpresa, de lo inesperado, que se logra mediante la dislocación, la exageración o la reducción al absurdo de la realidad que se pretende criticar.

Casi todas las comedias aristofánicas ofrecen el mismo esquema. Al comienzo presentan una situación de necesidad que suscita el descontento y origina una idea salvadora para ponerle remedio; sigue después la ejecución de la misma y, por último, se ejemplifican en una serie de casos particulares los efectos de su puesta en práctica. La claridad de este esquema es tal, que se ha impuesto a todos los análisis realizados desde hace siglo y medio en el teatro aristofánico, aunque, como es natural, varíe la terminología de los estudiosos. Marbetes tales como 'situación cómica'⁹, 'tema cómico'¹⁰, 'invención bufa'¹¹, 'idea cómica'¹², remiten a los diversos momentos del esquema anteriormente esbozado, pero no distinguen bien la noción subyacente a las distintas piezas del desarrollo literario de la misma y, por ello, no aciertan a separar la idea que les ha dado origen de su plasmación en un argumento cómico. De ahí que sea de gran utilidad la distinción efectuada por Klaus Dietrick Koch entre 'idea crítica' y 'tema cómico'¹³.

De las consideraciones anteriores se desprende que lo cómico entraña siempre un componente intelectual de observación y enjuiciamiento de la realidad, seguido de una toma de postura frente a la misma, condicionada por la propia ideología. Y esta toma de postura previa al acto literario, este substrato crítico de cada pieza, la 'idea crítica' en suma, no es un puro producto de la fantasía creadora, sino el resultado de un proceso discursivo, aunque determinado en su sesgo axiológico por las convicciones firmes del poeta. La 'idea crítica' es la noción que éste se ha formado sobre una situación de gravedad que afecta por igual a todo el cuerpo ciudadano. Se manifiesta en el comienzo de la pieza, evidenciándose en su final el sentido en que quisiera ponerle un remedio. Esta idea crítica, sin la cual el tema cómico sería imposible, es la de Aristófanes como ciudadano y no es excesivamente original. Su norma, tanto en los temas referentes a la educación como a la estética o a la política, no es otra que el sentido común y, por ello, no se destaca con suficiente nitidez por su misma vulgaridad. Aristófanes no es un pensador político, ni un teórico de la educación, ni un filósofo moral. Por tanto,

⁹ Cf. G. Kaibel, «Aristophanes», *RE*, 3 (1896); Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, München, 1960, págs. 245-247.

¹⁰ Cf. P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, 1904, págs. 170 sigs.

¹¹ *Id.*, *ibid.*, suyos son los términos 'invention bouffone' y 'thème comique'.

¹² Cf. G. Norwood, *op. cit.* (nota 3), págs. 299-301.

¹³ *Op. cit.* (nota 4), págs. 64-69.

no se pueden esperar de él ni arengas, ni sermones, ni silogismos. Más aún, la índole misma del género que cultiva le obliga a ocultar, como dijimos, el trasfondo de seriedad del mensaje que quiere transmitir al público. De ahí que a veces resulte ambiguo. Pero concluir de esa cierta ambigüedad que Aristófanes carecía de convicciones firmes, por ejemplo, en política, sería erróneo.

El 'tema cómico' no es la exposición directa de la idea crítica, tal como lo haría un panfleto, sino una transposición de la misma a lo fantástico y a lo cómico. No es una encarnación, sino una emanación de la idea. Koch prefiere emplear el término de 'tema cómico', en lugar del de 'idea cómica' propuesto por Mazon, por el doble sentido en que puede entenderse, como en música. Por un lado, en el de 'ocurrencia', 'inspiración'; por otro, en el de substrato o material de la totalidad de la pieza. En este respecto el 'tema cómico' es un fenómeno puramente dramático, que da sentido y constituye el principio de la acción de la comedia. Le confiere sentido, ante todo, por ser cómico y, luego, por desarrollar una ocurrencia referente a la idea crítica de la pieza. Esta ocurrencia se realiza en el plano de lo cómico-fantástico y proyecta en él de una manera simbólica la idea crítica. Entre Koch y Reinhardt hay ciertas coincidencias, ya que para éste el simbolismo político de la comedia se efectúa en un plano donde lo político y lo cotidiano se entremezclan con lo mítico y lo fantástico, lo cual le confiere, junto al de 'sobre-real', el carácter de 'sobre-política' a la comedia¹⁴. A diferencia de la 'idea crítica', que jamás hubiera hecho sobresalir a nuestro poeta del común de sus conciudadanos, el tema cómico de sus obras es una creación genial desde el punto de vista de la fantasía y de la comicidad.

Quien tiene la ocurrencia salvadora y ejecuta el tema cómico es el protagonista, que en una y otra de sus piezas aparece con unos rasgos bien definidos, cuya reiterada aparición ha sido reconocida desde hace tiempo. Reinhardt lo definía como un 'héroe popular' dotado de energía fabulosa y fabulosa sensibilidad; astuto y cobarde, paciente y vencedor, necio e inteligente, loco e inventivo; como un tipo que sabe salirse con la suya en cualquier ocasión, por muy difícil que sea. Koch señala cómo, de un lado, representa el bien, ya que el tema cómico no es sino la expresión de un deseo de mejora, y cómo su voluntad coincide con la idea crítica del comediógrafo. Pero quizá el más fino análisis de su figura lo ha realizado Cedric H. Whitman¹⁵, quien contradiciendo la opinión de Cornford¹⁶, que en él veía una variante del εἰρων, lo estima más bien un ἄλαζών, un impostor o fanfarrón. Así lo indica el inventario de sus cualidades más notables: la locuacidad, la mendacidad, la falta de escrúpulos, la capacidad de supervivencia y la alegría de vivir. Por todo ello, el héroe cómico viene a ser un tipo literario muy parecido al pícaro. Pero, frente al pícaro, marginado y fracasado, es un triunfador

¹⁴ *Art. cit.* (nota 6).

¹⁵ *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge-Massachusetts, 1971.

¹⁶ *Op. cit.* (nota 1), págs. 137 sigs.

nato, un triunfador sin límites, capaz de romper los vínculos que atan al individuo a una sociedad (Diceópolis, al hacer una paz por separado) y hasta de subvertir el orden teológico (Pistetero y Evélpides, cuando destronan a Zeus). Y aunque sólo parece atender a su interés personal, por coincidir este interés con el de la mayoría y por sentar un ejemplo de cómo comportarse, es asimismo un héroe salvador.

En este personaje confluyen, por un lado, antecedentes literarios (Ulises, Tersites, el Margites) que representan virtudes antiaristocráticas y antiheroicas, así como el triunfo del individualismo. Por otro, es una encarnación de lo grotesco como mixtura de formas representativas de planos diversos de lo real. En Pistetero, al convertirse en pájaro, concurren (al igual que en el centauro Quirón) lo humano, lo animal y lo divino, como si, rompiendo todo límite, se manifestara en él la identidad de las esferas que integran el universo.

Ahora bien: ¿cómo representar a semejantes títeres escénicos? Y al plantearnos este interrogante volvemos a tocar un punto ya tratado, a saber, el mayor grado de realismo de la tragedia con respecto a la comedia, dentro del carácter no realista del drama ático. El simple cotejo de la estructura del héroe cómico con la del héroe trágico así lo demuestra. Aristóteles¹⁷ vio muy bien que el carácter simbólico de este último le venía de ser un paradigma de humanidad, del hecho de que era el ὄμοιος, el semejante por excelencia a todos y cada uno de los hombres, precisamente por no ser, ni muy bueno, ni muy malo y padecer un destino inmerecido por culpa de un yerro cometido involuntariamente. En consonancia, el actor que representaba su papel, aparte de no ser mediocre intérprete, tenía que poner en juego todas sus dotes histriónicas, metiéndose dentro del personaje y experimentando como propias sus vivencias, al objeto de que, con su debida expresión, el público captase cuanto de propio había en ellas, de humano, de demasiado humano. Con el protagonista de la comedia y sus comparsas era imposible hacer otro tanto, máxime cuando cada actor debía representar sucesivamente varios papeles. Los actores, en efecto, más que 'representar' a sus personajes los 'presentaban' en escena, y de ahí que, alternativamente, pudieran hablar como tales o dirigirse al público en su propio nombre o en el del autor. Por su parte, el espectador no perdía en ningún momento el sentido de estar asistiendo a una farsa. No se concentraba, ni se embebía en la representación, ni se dejaba engañar por la 'ilusión escénica'¹⁸. Guardaba así el necesario distanciamiento ante la represen-

¹⁷ *Poet.*, 1453a 5.

¹⁸ Sobre la ruptura de la ilusión escénica, cf. V. Ehrenberg, *The people of Aristophanes*, Oxford, 1951, págs. 28-37; R. Crahay-M. Delcourt, «Les ruptures d'illusion dans les comédies grecques», *A.I.P.H.O.S.*, 12 (1952), Bruxelles, 49-59; P. Händel, *Formen und Darstellungsweisen in der Aristophanischen Komödie*, Heidelberg, 1963, págs. 203 sigs.; G. M. Sifakis, *Parabasis and animal choruses*, London, 1971, págs. 7-14; K. J. Dover, *Aristophanic comedy*, London, 1972, págs. 49-59; C. W. Dearden, *The stage of Aristophanes*, London, 1980, págs. 79-92; G. A. H. Chapman, «Some notes on dramatic illusion in Aristophanes», *AJPh*, 104 (1983), 1-23, y P. Thiery, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris, 1986, págs. 139-149.

tación, que más que tal era una 'narración por medio de la imitación', según decía Platón (*República*, III, 392 C 9, 394 D 2) que era el drama.

Como no podía menos de suceder, las diferencias que hemos venido considerando entre la comedia y la tragedia tienen su correlato en diferencias de estructura formal. La comedia comparte con la tragedia el empleo combinado de diálogo, canto coral y danza, pero la distribución de dichos elementos varía en uno y otro género. De acuerdo con su carácter reflexivo, la tragedia tiene una organización 'episódica'. A la acción, representada por los versos dialogados, sigue la reflexión representada por un canto coral, que viene a cerrar, a manera de comentario lírico, un episodio. En cambio, en la comedia las partes dialogadas y cantadas se entremezclan; a un canto correlativo de idéntica estructura métrica (antístrofa) le sigue el mismo número de versos dialogados. Es éste el tipo de composición llamada 'epirremática'.

La distinta manera de componerse una tragedia y una comedia está en relación también con la distinta función dramática del coro, testigo más bien pasivo de la acción en aquella y activamente comprometido, bien a favor, bien en contra de la ejecución del tema cómico, en ésta. Por lo demás, la comedia, que aprendió a organizarse sobre el modelo de su hermana mayor, tiene partes comunes con la tragedia (prólogo, párodo, éxodo, estásimos, escenas episódicas) y otras que le son propias (el agón epirremático y la parábasis), como con mayor detenimiento vamos a ver a continuación.

III

ESTRUCTURA FORMAL DE LA COMEDIA

La comedia aristofánica consta de las partes que se van a considerar según su ordenación en el todo de la pieza dramática¹.

1. PRÓLOGO

Para el prólogo vale la definición del prólogo trágico propuesta por Aristóteles² como la parte de la obra que precede a la entrada del coro en la orquesta. Sirve para poner al espectador en contacto con el héroe cómico y con el tema cómico. El propio protagonista hace en monólogo³, o en diálogo⁴ con un compañero la exposición del problema. En las piezas más antiguas⁵ el actor se dirige directamente al público rompiendo la ilusión escénica, lo que indica que Aristófanes pretendía diferenciar sus prólogos de los de la tragedia, tal como si quisiera de antemano poner sobre aviso a sus espectadores de que todo lo que iban a con-

¹ Sobre el tema, cf. Emilio Suárez de la Torre, «Forma y contenido de la comedia aristofánica», en *Nuevos estudios de literatura griega* (Cuadernos de la Fundación Pastor, 27), Madrid, 1981; L. Gil, «Forma y contenido de la comedia aristofánica», en *Estudios de forma y contenido sobre los géneros literarios griegos*, Univ. de Extremadura, Cáceres, 1982; Th. Gelzer, «Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes», *Entretiens Hardt* 38 (1991), 51-96; G. M. Sifakis, «The structure of Aristophanic comedy», *JHS*, 112 (1992), 123-142.

² *Poet.*, 1449a 4. Cf. S. Hess, *Studien zum Prolog in der attischen Komödie*, Diss. Heidelberg, 1953.

³ En *Acarnienses*, *Nubes* y *Asambleístas*.

⁴ *Caballeros*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Ranas*.

⁵ *Caballeros*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*.

templar era una pura farsa, estableciendo el debido distanciamiento entre el público y lo representado exigido por el carácter no-realista de su teatro. La distinción establecida por Paul Händel⁶ entre 'exposición particularizada', es decir, aquella a la que se añade una escena o un parlamento para dejar más claro el problema, y una 'exposición de conjunto', a través del diálogo entre el conocedor y el desconocedor del asunto, no añade gran cosa a la más simple de 'prólogos monológicos' y 'dialógicos' que se puede establecer con arreglo a un criterio formal más amplio. Las escenas del prólogo están en trímetros yámbicos. Termina con la salida de todos los actores⁷, aunque también pueden permanecer en la orquesta sin intervenir en la acción⁸ o responder cantando, todos o uno de ellos, a las preguntas del coro.

El prólogo en la comedia no sólo es más amplio, sino también más importante, desde el punto de vista dramático, que en la tragedia. En el caso de ésta, el argumento mítico y sus antecedentes eran conocidos del auditorio, en tanto que en la comedia era preciso informar debidamente al espectador. En las cinco piezas más antiguas se divide en dos partes: en la primera se expone la situación de la que arranca la pieza (el deseo de paz en *Acarnienses*, el temor a Cleón en *Caballeros*, el agobio de deudas en *Nubes*, etc.); en la segunda se desarrolla el tema cómico. Esta división no es tan clara en *Aves*. En *Lisístrata*, *Ranas* y *Asambleístas* se podría hablar mejor de una exposición general de la situación. El prólogo muestra cierta tendencia a ampliarse: en *Ranas* incluye una escena burlesca (vv. 164-315) y en *Asambleístas* influye en las escenas que siguen a la primera aparición del coro (vv. 311-477).

2. PÁRODO

La párodo comienza con la entrada del coro en la orquesta, bien de uno en uno, bien en grupos de coreuta⁹. En *Tesmoforiantes*, aunque su entrada se sitúa en el v. 280, no canta hasta el v. 312. De ahí que más precisa que la definición de Pólux¹⁰ («la entrada del coro se llama *párodos*») sea la de Aristóteles¹¹ («*párodos* es el primer parlamento entero del coro»). Su aparición suele tener lugar cuando ya el espectador tiene noticia de los presupuestos y de la finalidad de la pieza. Desde ese

⁶ *Formen und Darstellungsweisen in der Aristophanischen Komödie*, Heidelberg, 1963.

⁷ *Acarnienses*, *Lisístrata*.

⁸ *Avispas*, *Ranas*.

⁹ *Avispas*, *Asambleístas*.

¹⁰ IV 11.

¹¹ *Poet.*, 1452b 22.

mismo momento, como hemos advertido, el coro toma parte activa en la acción, y en las comedias más antiguas se pone decididamente a favor o en contra de los actores. Y de ahí derivan las escenas que conducen al agón. La mayoría de las veces comparece porque se le ha llamado¹². En *Acarnienses* y *Lisístrata*, por haberse enterado de los sucesos expuestos en el prólogo, y en *Avispas*, *Ranas* y *Tesmofo-riantes* su aparición se justifica por la costumbre. En *Asambleístas* viene a consecuencia de una cita previa. Debe subrayarse el carácter paratragédico de la párodo de *Avispas*: el coro de jueces canta (v. 276) y Filocléon les responde cantando.

Frente a la entrada solemne del coro en la tragedia, la comedia resalta, tanto en las palabras¹³ como en los metros, su apresuramiento para acudir al ataque o a la defensa de alguien. Salvo los dáctilos líricos del coro de *Las nubes*, el metro de la párodo cómica es siempre un tetrámetro cataléctico de ritmo trocaico, anapéstico o yámbico. Como ha puesto de relieve Franca Perusino, los tetrámetros trocaicos corresponden a los coros que desempeñan una función positiva de acuerdo con la ideología de la pieza. En cambio, los yámbicos (salvo en el *Pluto*) sirven para defender actitudes que quedan desmentidas y vencidas en el transcurso de ésta.

En lo que respecta a la función dramática del coro cabe hacer una triple división. El coro puede actuar como antagonista del héroe cómico (*Acarnienses*, *Avispas*, el coro de hombres de *Lisístrata*), o como aliado (*Caballeros*, *Paz*, coro de mujeres de *Lisístrata*, *Asambleístas*, *Pluto*), dado su carácter activo. Pero también puede servir de marco ambientador de la acción, visualizando los seres en cuyo ámbito se desarrolla ésta. El coro de *Las aves*, aparte de cumplir esta última función, desempeña también las otras dos: hasta el v. 431 se opone al plan de los protagonistas, haciéndose luego partidario suyo. Estrechamente ligado a la acción dramática, ésta sería impensable sin su presencia. Únicamente en el *Pluto* se podría prescindir de él.

3. AGÓN

El descubrimiento del agón como una de las partes fundamentales de la comedia es fruto de la moderna filología. En efecto, en todas las comedias de Aristófanes, excepto *Acarnienses*, *Paz* y *Tesmofo-riantes*, se encuentran unas escenas, formalmente caracterizadas, en las que se discute el pensamiento de la pieza (el tema cómico), o una parte fundamental del mismo, en un debate en el que el pro-

¹² *Caballeros*, *Nubes*, *Paz*, *Aves*, *Pluto*.

¹³ «Todo el mundo por aquí» (*Acarnienses*, 204), «Anda, guáanos», «Hala, démonos mucha prisa», «Apresurémonos» (*Lisístrata*, 254, 266, 288).

tagonista vence o convence progresivamente a su antagonista. Th. Zieliński¹⁴ les dio a estas escenas el nombre de agón y pudo determinar su estructura desarrollando unas observaciones previas. En efecto, Rossbach y Westphal¹⁵ habían señalado como una característica de la comedia el hecho de que a una estrofa coral seguía una larga tirada dialogada en tetrámetros anapésticos, a la que se añadía como conclusión un sistema anapéstico, correspondiendo a este grupo tricotómico (al que dieron el nombre de *sýntagma*) otro de análoga estructura (*antisýntagma*). Habían notado, asimismo, que el contenido de ambos grupos era una disputa violenta entre dos agonistas, en la que a veces se entrometía el corifeo. A partir de esta observación y de la de Theodor Berg sobre la simetría existente, como en todo el arte griego, en el ἄγων λόγων de las comedias aristofánicas, le fue posible a Zieliński captar la diferencia entre la composición episódica y la epirremática a la que nos hemos referido (pág. 22). Descubierta el principio y observadas las similitudes de estructura entre el agón o debate y la parábasis, ciñéndose a la terminología de los antiguos relativa a las partes de ésta, estableció el siguiente esquema del agón que hoy en día se admite unánimemente:

A	1 <i>Oda</i>	5 <i>Antoda</i>
B	2 <i>Katakeleusmós</i>	6 <i>Antikatakeleusmós</i>
C	3 <i>Epírrhema</i>	7 <i>Antepírrhema</i>
D	4 <i>Pnigos</i>	8 <i>Antipnigos</i>
E 9 <i>Sphragís</i>		

A: (1/5). Las partes corales (*oda* y *antoda*) son cantos que se refieren a la disputa y pueden ser interrumpidos por versos dialogados de los actores (tetrámetros mesódicos). El *katakeleusmós* y el *antikatakeleusmós* son exhortaciones del coro a ambos contendientes a comenzar la discusión (*katakeleusmós*) y a replicarla (*antikatakeleusmós*), y constan de dos versos de la misma naturaleza que el *epírrhema* y el *antepírrhema*.

B: (2/6). El *katakeleusmós* y su correlato, lógicamente, han de contener una frase completa. Para expresarla dos versos son suficientes. Más serían innecesarios. El dístico exhortatorio comienza en 14 casos de entre 19 con ἄλλᾶ. En dos ocasiones (*Caballeros*, 407 y *Tesmoforiantes*, 531) el dístico no tiene carácter exhortatorio. Sin paralelo en la tragedia, su aparición se justifica por la mayor participación del coro en la acción. Su necesidad se hace notar en las situaciones de los primeros episodios, en los primeros miembros de una cadena epirremática, pero no es necesario en aquellos tipos de agón en los que el coro, por propia decisión, no da paso a una nueva situación, no toma la iniciativa.

¹⁴ *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885.

¹⁵ *Griechische Metrik nach den einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten*, Leipzig, 1865.

C: (3/7). El *epírrhema* y el *antepírrhema* se componen de versos largos: tetrametros anapésticos o tetrametros yámbicos catalécticos. A este respecto, los agones pueden ser isorrítmicos o heterorrítmicos. En el primer caso *epírrhema* y *antepírrhema* aparecen en tetrametros yámbicos o en tetrametros anapésticos¹⁶. En los agones heterorrítmicos¹⁷ el *epírrhema* está compuesto en tetrametros anapésticos y el *antepírrhema* en tetrametros yámbicos, lo que tiene una explicación psicológica, según ha puesto de relieve Franca Perusino¹⁸. En el *epírrhema*, un actor expone una tesis o defiende su persona. Se trata siempre del personaje o de la tesis derrotada. En el *antepírrhema*, el antagonista que resulta vencedor hace lo propio. De ahí que el empleo del metro anapéstico, más solemne que el yámbico, por parte de quien va a ser derrotado obedezca a una razón irónica. Jamás un actor recita una de estas partes de corrido. Siempre es interrumpido por las objeciones de su contrincante o por las observaciones chocarreras de un tercer personaje: el llamado por W. Süß *bomolochos*¹⁹. El coro no interviene. En siete casos sobre diez el *epírrhema* empieza por *καὶ μὴν*, locución que sólo aparece una vez en el *antepírrhema*.

D: (4/8). El *pnigos* y el *antipnigos* son apéndices al *epírrhema* y *antepírrhema* en un *tempo* rápido, en versos del mismo género, aunque el tetrametro se abandone por el dímetro. Aquí los contrincantes hacen un último esfuerzo por imponer su criterio. Contrariamente a su naturaleza, el *pnigos* se reparte entre dos actores en *Ranas*, 971-991, o es interrumpido como en *Caballeros*, 824-835.

E: (9). La *sphragís* es un juicio sobre el debate emitido en tetrametros catalécticos (yámbicos, *Caballeros*, 457 ss., anapésticos, *Avispas*, 725 ss., *Aves*, 625 ss.). Sólo es posible cuando se ha llegado a una solución satisfactoria desde el punto de vista del coro. En *Las tesmoforiantes* la *sphragís* (vv. 571 ss.), en tetrametros yámbicos, es propiamente una exhortación a poner fin a la querella. Desde un punto de vista estructural, la *sphragís* (literalmente 'sello') sólo es posible al final de una cadena epirremática. Para expresar sus sentimientos el coro no tiene otro recurso que el verso dialogado. Una oda daría lugar a una nueva escena epirremática. El metro elegido está en función del usado en el *antepírrhema* y el número máximo de versos suele ser cuatro. La *sphragís* sólo se encuentra en *Avispas* (vv. 725-728), en el primer agón de *Caballeros* (vv. 457-459) y en *Aves* (vv. 627-628).

Agones completos sólo hay ocho. Algunas piezas, como *Caballeros*, *Nubes* y *Ranas*, tienen dos. Si en el agón principal, aunque no sea frecuente este caso, puede ser el coro una de las partes que discuten, en los agones secundarios que apa-

¹⁶ *Avispas*, *Aves*, *Lisístrata*.

¹⁷ El agón secundario de *Caballeros* y *Nubes*.

¹⁸ *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma, 1968.

¹⁹ «Zur Komposition der altattischen Komödie», *RhM*, 68 (1908), 12-38, reeditado en H. J. Newiger, *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt, 1975, 1-29.

recen después de la parábasis son siempre dos actores los que intervienen en el debate. Es en ellos donde aparece el fenómeno de heterorritmia mencionado.

4. PARÁBASIS

En un momento dado, normalmente hacia el centro de la pieza, cuando la orquesta está vacía de actores (salvo en *Tesmoforiantes*, donde quedan dos), el coro se dirige al público para ejecutar un interludio que interrumpe la acción y sirve para que el autor entre en debate personal con sus enemigos y exponga sus puntos de vista. El nombre deriva de la expresión παραβαίνειν εἰς τὸ θέατρον²⁰, mediante la cual se designaba el acto de encararse con el auditorio. La compleja estructura de la parábasis fue bien analizada por los metricólogos antiguos, como Hefestión²¹, Pólux²² y el Escoliasta a *Nubes*, 518. Sus tres primeras partes, *el kommaton*, la *parábasis* propiamente dicha y el *makrón* son astróficas; las otras cuatro, *strophé* (u *oidé*), *epírrhema*, *antístrophos* (o *antoidé*) y *antepírrhema* son estróficas y forman en conjunto una sизigia epirremática.

A: *kommation*. Es una breve exhortación al comenzar la parábasis²³, hecha probablemente por el corifeo. Sólo se encuentra en las piezas cuya parábasis cuenta con la parte sin responsión (es decir, los ‘anapestos’). Falta, por tanto, en las primeras parábasis de *Lisístrata* y *Ranas*. Contiene a menudo una despedida de los actores²⁴, con una invitación al coro al ἀποδύεσθαι (‘despojarse’) o a deponer τὰ σκεύη (‘los enseres’)²⁵. Normalmente es de ritmo anapéstico, aunque su estructura métrica puede variar. Se componen sólo de anapestos *Acarnienses*, 626 ss., *Caballeros*, 498 ss. A veces, como en *Nubes*, 510 ss., los anapestos sirven de introducción a versos coriámbricos, o a troqueos como en *Avispas*, 1009 ss. Los versos coriámbricos de *Nubes* se explican como introducción a los eupolideos de la parte sin responsión. El poeta, saliéndose de la norma, quiere dejar bien sentado que es él y no el coro quien habla, ya que las *Nubes* son inapropiadas para representarle. Lo mismo ocurre en el *Paidarion* de Platón el Cómico, donde asimismo aparecen eupolideos. En *Las aves* consta de dos sistemas de gliconios cerrados por un ferecráceo, siendo el último: ἄρχου τῶν ἀναπαισίων (‘comienza los anapestos’).

²⁰ Cf. *Acarnienses*, 629; *Caballeros*, 508; *Paz*, 735.

²¹ Περί ποιημάτων 8, pág. 72.

²² IV 112.

²³ *Acarnienses*, 627.

²⁴ *Caballeros*, 498; *Nubes*, 510; *Avispas*, 1009; *Paz*, 729.

²⁵ *Acarnienses*, 627; *Paz*, 729.

El nombre ('pedacito') alude a su brevedad y su función es la de servir de enlace entre la escena precedente y la parábasis propiamente dicha. El escoliasta a *Avispas*, 1009, lo llama con razón προκήρυγμα τῆς παραβάσεως ('anuncio previo de la parábasis') y de ahí que contenga a veces un llamamiento a la atención del público. El *kommation* falta en las últimas piezas.

B: *parábasis* propiamente dicha. Normalmente está compuesta en tetrametros anapésticos (los eupolideos de *Nubes*, 518 ss. son una excepción), por lo que se la denomina 'los anapestos'²⁶. Quizá la recitara el corifeo con acompañamiento musical, como infiere A. Pickard-Cambridge²⁷ del *kommation* de *Aves* y de una noticia de Hesiquio. Pero Paul Händel²⁸ pone en duda la licitud de esta generalización. La índole del coro de *Aves* aconsejaba que se acompañara de flauta el parlamento del corifeo, lo que no era necesario en coros de diferente naturaleza.

En las piezas más antiguas el contenido de la parábasis no tiene nada que ver con la línea argumental. El coro alaba al poeta y le defiende, o critica al auditorio por no haberle sabido entender en piezas anteriores. En *Las aves* (vv. 685-722), la parábasis trata exclusivamente de las aves, desapareciendo por completo la figura del poeta. En *Las tesmoforiantes* contiene una apología del sexo femenino, lo que indica su tendencia a asociarse progresivamente a la acción dramática.

C: *makrón*²⁹. Denominado también *pnigos*, por recitarse de un tirón, sin apenas tiempo para recuperar el aliento³⁰, consta siempre de un sistema anapéstico de extensión variable. Sirve para recalcar o resumir lo expuesto en la parábasis propiamente dicha. Estas tres partes astróficas faltan en *Lisístrata*, *Ranas* y *Asambleístas*. La parábasis de *Lisístrata* es prácticamente la continuación del agón, en *Ranas* no dice nada sobre los *mystai* y el coro es accesorio desde el punto de vista dramático. En *Asambleístas* hay un sustituto de parábasis ruinoso y en el *Pluto* no existe. La evolución seguida es, pues, clara: de una independencia relativa se pasa a la integración dramática de la parábasis y de ahí a su posterior eliminación.

D: *oda/antoda*. La segunda mitad de la parábasis consta de un par de cantos, seguidos cada uno de ellos por un parlamento recitado, llamados *melos* y *antístrophos* por Hefestión, *strophé* y *antístrophos* en algunos escolios de Aristófanes y *oidé* y *antoidé* en otros³¹, denominación ésta preferible, ya que cada uno de estos cantos puede contener varias estrofas. Tanto la *oda* como la *antoda* corren a cargo del coro. La *oda* la entonaba probablemente el primer hemicoro y la *antoda* el segundo. En Aristófanes ambos cantos contienen siempre invocaciones a los dioses

²⁶ *Acarnienses*, 627; *Caballeros*, 504; *Paz*, 729.

²⁷ *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, 1969 (2.ª ed.), pág. 158.

²⁸ *Op. cit.* (en nota 6).

²⁹ Así llamado en los escolios a *Acarnienses*, 659; *Nubes*, 518, y *Avispas*, 1051.

³⁰ Cf. el escolio a *Acarnienses*, 659.

³¹ Cf. escolios a *Nubes*, 518; *Aves*, 1058, y *Ranas*, 675.

o, tras un comienzo solemne como éste, burlas de individuos concretos³². U. von Wilamowitz³³ y Kranz³⁴ estimaron que el canto cultural era lo primero y que el elemento 'escóptico' se introdujo en las partes líricas por influjo del *epírrhema*. A. Körte³⁵, en cambio, basándose en el fragmento de *Los demos* de Éupolis descubierto en 1911, creía que lo originario era la burla sangrienta. La cuestión la ha zanjado definitivamente E. Fraenkel³⁶ mediante el estudio cronológico de las partes mélicas en las parábasis de Aristófanes que ha permitido seguir su evolución. En las piezas más antiguas (*Caballeros*, *Nubes*), tanto en el contenido como en las formas métricas, aparecen en los cantos de la parábasis elementos del himno clético. A partir de *La paz*, sin embargo, se hace visible el esfuerzo por dar a estas partes líricas nuevos elementos poéticos y musicales mediante evocaciones a piezas líricas (p. ej., de Píndaro) bien conocidas del público. El objetivo primordial de estas partes mélicas es el de cumplir con la piedad de los dioses. Una vez cumplido este deber, podían introducirse en ellas a título secundario elementos burlescos.

E: *epírrhema/antepírrhema*. Consta siempre del mismo número de versos (un múltiplo de cuatro, entre 16 y 20), por lo general tetrámetros trocaicos. Cabe dudar si los recitaba el coro en su totalidad o el corifeo. Si lo que se pretendía era la mayor participación de los coreutas e introducir variedad al propio tiempo, no es descaminado suponer que el *epírrhema* corriera a cargo del guía del primer hemicoro (o de la totalidad de éste) y el *antepírrhema* al del guía del segundo (o de su totalidad). Su contenido es muy variado: consejos políticos, quejas sobre la situación, alabanzas y vituperios.

Algunas piezas (*Nubes*, *Paz*, *Caballeros*) tienen una segunda parábasis que carece de alguna de las partes enumeradas. Éstas suelen ser las que no tienen responsión. En tal caso, la parábasis principal se reserva para las manifestaciones fundamentales del poeta. Algo típicamente suyo es el que el coro se dirija directamente a los espectadores al comienzo del *epírrhema* y que la antoda se incluya en el mismo círculo de consideraciones que el *epírrhema*. En las parábasis secundarias, como en la de *Los Caballeros*, aparece el elemento escóptico y no hay ligazón conceptual y temática entre la *oda*, el *epírrhema* y la *antoda*.

La decadencia de la parábasis, de la que ya anticipamos algo, se puede observar en la omisión de alguna de sus partes. Las siete enumeradas sólo se encuentran en *Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas* y *Aves*. En *Nubes* falta el *mákrón*, en *Paz*, *epírrhema* y *antepírrhema*, en *Lisístrata* y *Ranas*, las tres partes astróficas, en *Tesmoforiantes*, *oda*, *antoda* y *antepírrhema*. Ni *Asambleístas*, ni *Pluto* tienen parábasis, lo cual es un síntoma de transición hacia las formas de la Comedia Nueva.

³² Cf. *Caballeros*, 1264 ss., y *Paz*, 774 ss.

³³ *Aischylos Interpretationen*, Zürich, 1966 (2.ª ed.), pág. 3.

³⁴ S.v. «Parabasis», *RE*, XVIII, 3 (1949).

³⁵ «Fragmente einer Handschrift der *Demen* des Eupolis», *Hermes*, 47 (1912), 276-313.

³⁶ «Die Parabasenlieder», en *Beobachtungen zu Aristophanes*, Bern, 1962, págs. 191-215.

Se ha prestado a vivas discusiones la cuestión de si era el lugar que ocupaba primitivamente la parábasis la posición actual de ésta en el centro de la pieza, así como el dilucidar la relación de mutua dependencia (visible en su estructura formal, tan parecida) entre el agón y la parábasis. En lo que respecta al primer problema hay soluciones para todos los gustos. La escuela filológica alemana representada por L. Radermacher³⁷, U. von Wilamowitz³⁸ y Körte³⁹, considerando que la parábasis era la párodo originaria del coro, supone, en consecuencia, que su emplazamiento primitivo era el comienzo de la pieza; bien fuera seguida por el agón (Radermacher), bien fuera éste un aditamento posterior (Wilamowitz). Se basan en una supuesta sinonimia entre *parábasis* y *párodos*; en que los anapestos típicos de la parábasis son un ritmo de marcha como el de la párodo; y en el hecho de que, después de los anapestos, el coro eleva en la oda una plegaria a los dioses, lo que concuerda con un testimonio de Aristóteles (citado por Temistio, *Or.* XXXVI 316) referente a la tragedia, según el cual, lo primero que hacía el coro al entrar en la orquesta era entonar un canto a los dioses.

La teoría francesa, popularizada por P. Mazon⁴⁰ y O. Navarre⁴¹, estima que la parábasis vendría después del agón, siendo seguida por el éxodo o salida del coro, es decir, por el *komos* con el que acababa la pieza. Según este punto de vista, la parábasis ocuparía en principio, más o menos, el lugar central de la pieza, precisamente el que tiene asignado en las comedias de Aristófanes.

Para Zieliński⁴², en cambio, la parábasis originariamente fue la parte final de la pieza, cuyas divisiones eran la párodo, el agón y la parábasis que constituían el núcleo del *komos*. A esta opinión se suma Pickard-Cambridge⁴³, para quien la comedia terminaba, antes de que se le añadieran escenas yámbicas, en la parábasis. Al final de la representación, como en el teatro de Plauto o de Shakespeare, los actores podían quitarse las máscaras y dirigirse al público como ciudadanos, despojándose de su carácter dramático.

Pese a las considerables divergencias de opinión, todos estos autores comparten la idea de que el agón depende, en su estructura formal, de la parábasis, lo que era una *communis opinio* en 1921, cuando A. Körte⁴⁴ resumió en un excelente artículo las investigaciones realizadas hasta la fecha. La moderna investigación ha venido a modificar sensiblemente estas apreciaciones. En 1960 apareció el estu-

³⁷ «Aristophanes *Frösche*», *Sitzungsber. Akad. Wien.* CXCVIII-4, 1921; 2.ª ed. con adiciones de W. Kraus, 1954; 3.ª ed., 1967.

³⁸ *Aristophanes Lysistrate*, Berlin, 1927.

³⁹ S.v. «Komödie», *RE*, XI, 1 (1921), col. 1247. Mucho más cauto Kranz, «Parabasis», *RE*, XVIII, 3 (1949), cols. 1124-1126.

⁴⁰ *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, 1904.

⁴¹ *Le théâtre grec*, Paris, 1925.

⁴² Cf. nota 14.

⁴³ *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford, 1962 (2.ª ed.).

⁴⁴ S.v. «Komödie», en *RE*, XI, 1.

dio fundamental de Thomas Gelzer⁴⁵, donde se concibe el agón como la última parte de un esquema argumental denominado por él *diallagé* ('reconciliación'), consistente en una disputa, un acuerdo de arbitraje, un debate de los puntos de vista encontrados y una sentencia favorable a una de las partes. Este esquema, perfectamente visible en *Las avispas* por el contenido judicial del argumento, se reconoce también en *Caballeros*, *Nubes*, *Lisístrata*, *Ranas*, *Asambleístas* y *Pluto*, y constituye el meollo mismo de la acción dramática. Con ello se obtiene un importante criterio para establecer una jerarquización entre las diversas partes de la comedia y hacerse una idea clara de cuáles son las accesorias y cuáles las necesarias para que el esquema de la *diallagé* funcione.

Descontado el prólogo, necesario para la comprensión global de la pieza, se observa que la disputa con el coro surge desde el momento mismo de la aparición de éste en la orquesta (párodos). Por consiguiente es preciso concluir que la párodos formaba parte del esquema de la *diallagé* desde un primer momento y se puede pensar que el agón fuera una continuación de ésta. Con esta observación de Gelzer concuerda la de Paul Händel sobre la tendencia de la primera parte de la comedia, parábasis incluida, a componerse en forma epirremática, hasta el punto de poderse considerar el agón como la culminación de las escenas epirremáticas anteriores a la parábasis. Parábasis y agón, por lo demás, muestran grandes analogías formales, como se ha visto, pero se diferencian en contenido y función dramática. Mientras que el agón es una escena dramática, con diálogo y cantos corales, y constituye la parte fundamental de la *diallagé*, la parábasis es una pieza coral sin actores, fuera por completo de la acción, que consta de recitación, canto y danza. Las odas de la sizigia epirremática de la parábasis son de índole muy diferente de las del agón, al constar, según se ha dicho ya, de himnos, más o menos paródicos, en los que se invoca la presencia de los dioses y se hacen burlas o se emiten quejas de los ciudadanos. La parábasis representa, por consiguiente, una interrupción en la acción dramática y en la función activa del coro. En cambio, el agón epirremático tiene un cometido dramático claro, lo que hace muy inverosímil, en contra de la opinión de Körte, que derive de la parábasis. Gelzer, prudentemente, no se atrevió a sacar mayores conclusiones de su investigación.

Un paso adelante dio G. Sifakis⁴⁶ en una monografía consagrada al estudio de la parábasis, en la que, basándose en razones de estructura y de contenido, así como en el testimonio de los propios comediógrafos atenienses, apoyó con razones muy convincentes la tesis inversa a la sostenida hasta entonces y a la que Gelzer estuvo a punto de llegar en su estudio: a saber, la de que la parábasis en la comedia es una parte reciente y subsidiaria, en su estructura formal y en su finalidad, del agón. Ante todo hace este autor una precisión semántica. El término *parábasis*

⁴⁵ *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der Attischen Alten Komödie*, München, 1960 (Zetemata 23).

⁴⁶ *Parabasis and animal choruses. A contribution to the history of Attic comedy*, London, 1971.

no es sinónimo de párodo como creían Radermacher, Wilamowitz y Kranz. Los cómicos emplean el término παραβαίνειν en el sentido de salirse de contexto, de hacer una digresión sobre sí mismos. La sizigia epirremática de la parábasis es, por lo demás, análoga a la del agón. Pero también su primera parte muestra analogías formales y de contenido con éste. Dejando aparte el *kommation*, la parábasis propiamente dicha y el *pnigos* tienen gran similitud con el *epírrhema* y el *pnigos* del agón, tanto desde el punto de vista métrico como en su misma función. El metro es fundamentalmente anapéstico en uno y otro caso; la intención autoafirmativa del poeta frente a sus rivales en la parábasis propiamente dicha recuerda la función competitiva del *epírrhema* del agón; el *pnigos* en una y otra parte viene a ser como una reafirmación enfática de lo ya dicho. Según todas las verosimilitudes, pues, la parábasis se ha construido por analogía con el agón.

La parábasis, por otra parte, presupone la existencia de competiciones cómicas y sabemos por Aristóteles⁴⁷ que no se concedieron coros a los poetas cómicos⁴⁸ hasta una fecha tardía. El testimonio de los propios autores parece confirmar que tenían conciencia de que la obligación de autojustificarse en la parábasis era una moda reciente. Por tanto, la parábasis tampoco es, como creía Zieliński, la parte final de la comedia en la que los actores se despojaban de sus máscaras y de sus disfraces para dirigirse al público personalmente. La invitación al ἀποδύεσθαι que aparece en la parábasis no se refiere a desprenderse de esos accesorios, sino a dejar libre alguna parte del cuerpo (p. ej., un brazo), o incluso, según incitan a creer algunas representaciones de vasos, a quitarse un amplio *himation* que ocultaba su disfraz. El coro revelaría su propia naturaleza en la parábasis y de ahí que en la oda y en la antoda hiciera comentarios sobre ella. La moderna investigación, pues, al hacer del agón la parte nuclear de la comedia, le ha conferido una función mucho más importante de la que suponía Zieliński, su descubridor.

En los últimos años se ha producido una reacción contra los puntos de vista de Gelzer y Sifakis, que, sin invalidarlos ni oscurecer su mérito, ha venido a corregir cuanto pudiera haber en ellos de exageración teórica. Por un lado, se pone en tela de juicio el análisis de las comedias aristofánicas conforme a esquemas rígidos que parecen segmentarlas en compartimentos estancos, con olvido de la totalidad de la pieza que exige una organización coherente de las partes, una σύστασις πραγμάτων, para emplear el viejo término aristotélico. Por otro, se reivindica la libertad del poeta para disponer con arreglo a las exigencias del tema cómico las formas tradicionales de la comedia. Y estos nuevos enfoques se fundamentan con nuevos y exhaustivos análisis de las piezas aristofánicas, como las *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien* (2.^a ed., 1985), de Bernard Zimmermann.

⁴⁷ *Poet.*, 1449b 1-2.

⁴⁸ Cf. *Caballeros*, 507-509.

Hans-Joachim Newiger⁴⁹ critica la hipótesis de Gelzer de que el agón tiene su sede fija antes de la parábasis, porque la contradicen los hechos. En *Caballeros y Ranas* se encuentra después y en comedias antiguas como *Acarnienses*, *Paz* y *Tesmoforiantes* falta. En cambio, aparece en comedias posteriores a *Ranas*. Un agón completo tiene *Avispas*. En *Nubes* hay dos agones en recíproca relación detrás de la parábasis. Luego se impone concluir que el poeta tenía plena libertad para utilizar esta forma tradicional, tanto para prescindir de ella como para repetirla o colocarla en el lugar de la pieza que mejor le conviniera al desarrollo de la acción y a la caracterización de los personajes.

En cuanto a la parábasis, el propio Gelzer⁵⁰ había reconocido que en *Aves* y en *Lisístrata* Aristófanes había hecho diversas tentativas para incluirla dentro de la trama escénica. Pero eso mismo se evidencia en *Acarnienses*, como ha puesto de manifiesto A. M. Bowie⁵¹, y también en *Caballeros*, en cuya parábasis el coro habla y canta en consonancia con su papel escénico, aparte de tocar temas importantes para la idea clave de la pieza y para la conclusión de ésta. Y otro tanto cabe decir *mutatis mutandis* de todas las parábasis, como ha puesto de relieve Newiger (art. cit.). En las dos de *Nubes* se revela la verdadera naturaleza de estas deidades, que no son las únicas, como cree Sócrates, y que incluso llegan a anunciar (en la segunda) que Estrepsíades deberá arrepentirse de la educación sofística de su hijo. En *Avispas* la estrecha relación existente entre la párodo y los odios que se expresan en la parábasis queda subrayada por el metro (cf. Zimmermann, II, 212 sigs.). En *Ranas*, donde la parábasis se limita a la sizigia epirremática (vv. 674-737), el coro no sólo habla como coro de la fiesta, sino como coro de los 'mistas', lo que le hace todavía más sacro, como prueba el lenguaje de la párodo. Tanto la oda como el ataque a Cleón, como los *epirrhémata*, anticipan la decisión política que al final conducirá a la elección de Esquilo y no de Eurípides.

Especial relevancia tiene la crítica de Giuseppe Mastromarco⁵² a la teoría de Sifakis, para quien la parábasis, como hemos visto, es un «sophisticated device originated in the competitive spirit of the fifth-century dramatic festivals» (pág. 68). De la estructura antigua de la comedia formaría parte la sizigia epirremática, en tanto que la parte astrófica se añadiría en torno al 486, tras la institución de los agones dionisiacos. La semántica propia de la sizigia epirremática penetraría gradualmente en la parte astrófica sustituyendo el elogio del poeta por el autoelogio del coro (el cambio se efectuaría entre el 421 y el 414). Así, en los anapestos de *Acarnienses* a *Paz*, el corifeo celebra al poeta, en tanto que, desde *Aves*

⁴⁹ S.v. «Komödie», en *RE*, XI, 1.

⁵⁰ «Aristophanes», en G. A. Seek (ed.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 1979, págs. 258-306, especialmente págs. 290-293.

⁵¹ «The parabasis in Aristophanes: prolegomena, *Acharnians*», *CQ*, 32 (1982), 27-40.

⁵² «La parabasi aristofanea tra realtà e poesia», *Dioniso*, 57 (1987), 75-93.

hasta *Tesmoforiantes*, el coro habla como máscara y trata temas estrechamente relacionados con la trama de la comedia.

A ello opone Mastromarco dos objeciones de método: a) Nuestros datos son muy fragmentarios para poder extraer de ellos conclusiones generales. Si bien es verdad que los anapestos se refieren a los logros del poeta y presuponen un ambiente competitivo, no cabe inferir de ello que la parte astrófica de la parábasis nació después de la institución oficial de las competiciones cómicas (pudo ser anterior). b) Esa reconstrucción no explica la razón de que el elogio del poeta diera paso al elogio del coro, ni tampoco la desaparición de éste en el último Aristófanes.

Pero hay, además, hechos en las comedias de Aristófanes que pugnan con la hipótesis de Sifakis: 1) Los fragmentos parabáticos de 'Ολκάδες (muy verosímilmente representadas en las Leneas del 423) prueban que el coro habla como máscara. 2) El fr. 58 K.-A. del *Anagiro* (entre el 419 y el 412) muestra una polémica con un comediógrafo rival, lo que, según Sifakis, sería propio de la parábasis anterior al 421 a. C. 3) El fr. 346 K.-A. de *Tesmoforiantes* II (entre el 408 y el 406) aludiría con metáforas tomadas de la medicina a la actividad del poeta, algo que, según Sifakis, tendría que haber desaparecido antes del 414. 4) Los versos iniciales de los anapestos de la parábasis de *Acarnienses* (628-632) muestran, según W. Kranz («Parabasis», *RE*, XVIII, 3 [1949]), que antes del 425 el corifeo no hablaba en las parábasis en nombre del poeta. 5) Que el autoelogio del poeta más que la norma se consideraba como una transgresión de ésta, parecen indicarlo los versos iniciales de los anapestos de *Caballeros* (507-510) y *Paz* (734-738). 6) Como circunstancia excepcional presenta el autoelogio el fr. 92 K. del *Paidarion* de Platón el Cómico.

Y sobre estos precedentes, Thomas K. Hubbard, en un libro muy comentado recientemente (*The masks of comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis*, Ithaca-London, Cornell Univ. Press, 1991), llega a la esperada conclusión de que la parábasis, lejos de ser una incrustación dentro de la estructura de la comedia, forma parte de ella y es 'intertextual' en el sentido de que vincula la pieza en cuestión con la obra anterior del autor, trazando paralelismos entre el papel del héroe en ella y el del comediógrafo en la sociedad, de tal modo que no sólo Diceópolis, sino también el Morcillero, Bdelicleón y Trigeo vienen a ser 'máscaras' de Aristófanes.

Pero ninguna de estas brillantes objeciones logra invalidar el esquema de la Comedia Antigua tan laboriosamente descubierto por la investigación filológica. Se trata, quede bien claro, de un esquema ideal que, como los esquemas lingüísticos, admite un número variable de realizaciones concretas.

5. ESCENAS EPISÓDICAS

Elemento importante en la estructura de la comedia son las escenas episódicas, cuya relevancia fue J. P. Poppelreuter⁵³ el primero en destacar y cuyos aspectos formales estudió Süß⁵⁴. En la mayoría de los casos se sitúan después de la *diállagé* y tienen por finalidad la de describir los resultados a que ésta conduce⁵⁵. El protagonista se enfrenta a una serie de personajes secundarios y los despacha, bien a insultos, bien a palos. Estos personajes son de carácter típico, la lengua es el ático coloquial. La escatología, las obscenidades y la sal gorda tienen en ellas su lugar adecuado. Con respecto a su función dramática, ya aludida, se puede hacer una mayor precisión distinguiendo en ellas, con Koch⁵⁶, las de ‘ejemplificación’⁵⁷ de las consecuencias de la puesta en práctica de la ocurrencia cómica y las de ‘demostración’⁵⁸ o exhibición del éxito, una mera variante de las anteriores. En *Aves* (vv. 904-1057), sin embargo, se ejemplifica durante la ejecución del tema cómico, y en *Lisístrata* (vv. 706-979), lo que se ejemplifica es la ejecución de éste, no sus consecuencias. En *Pluto* (vv. 332-414) se anticipa la ejemplificación de las consecuencias, antes de acometerse la realización del tema cómico.

Junto a escenas, que pueden multiplicarse *ad libitum* sin añadir nada esencial a la acción, hay otras necesarias para ésta. Son aquellas en las que se lleva a efecto el tema cómico y se pueden denominar, con Koch, escenas de ‘ejecución’. Se las encuentra tanto en la primera como en la segunda parte de cada pieza, aunque preferentemente aparecen en aquélla. Mazon⁵⁹ distinguió en ellas las de ‘debate’, las de ‘batalla’ y las de ‘transición’. Las primeras están en estrecha relación con el agón, lo sustituyen o lo preludian. Las de transición son las que prosiguen o conducen a un agón. De ahí que puedan abarcarse con la más amplia denominación de ‘escenas agonales’ propuesta por Koch. Están compuestas en tetrametros y el coro toma parte activa en ellas. Como Händel⁶⁰ señala, tienden a adoptar la estructura epirremática que predomina hasta la parábasis.

⁵³ *De comoediae Atticae primordiis particulae duae*, Diss. Berlin, 1893.

⁵⁴ Cf. nota 19.

⁵⁵ P. ej., en *Acarnienses*, *Avispas*, *Paz* y *Aves*.

⁵⁶ *Kritische Idee und Komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der aristophanischen Komödie*, Bremen, 1965.

⁵⁷ P. ej., *Acarnienses*, 719-1068; *Paz*, 1039-1126, 1191-1304; *Aves*, 903-1057.

⁵⁸ P. ej., *Caballeros*, 1355 al final; *Nubes*, 1131-1205, 1452-1510; *Avispas*, 1122-1387; *Lisístrata*, 98-1013, 1112-1188, 1216-1246; *Asambleístas*, 730-1153; *Pluto*, 711-780, 802-822.

⁵⁹ Cf. nota 40.

⁶⁰ Cf. nota 6.

Es significativo, como ha puesto de relieve Bernard Zimmermann⁶¹, que las 'escenas de combate' falten después de la parábasis. La acción, que ejemplifica las nuevas condiciones impuestas a la realidad por la ejecución del tema cómico, se desarrolla sin la participación del coro. Los trímetros yámbicos se reservan exclusivamente a los actores y las escenas pueden dividirse mediante estásimos o cantos alternativos del coro y los actores (*amoibaia*). Los estásimos cantados con la escena desierta comentan e interpretan la acción. Los *amoibaia* crean tránsitos graduales y se cantan en dirección a la escena. Estas partes cantadas contienen un elogio del héroe cómico o una befa del antagonista. Su función es la de producir en el público cierta alegría maligna. Para el encomio está atestiguado el uso de ambas formas, la del estásimo y la del canto alternativo, para la befa se emplea el estásimo exclusivamente.

6. ÉXODO

La parte final de la comedia en la que el coro y los actores abandonan la orquesta (éxodo) concluye en fiesta, banquete o boda en todas las piezas conservadas de Aristófanes, salvo en *Las nubes*, que acaba con el incendio del 'pensadero' socrático, y en *Las tesmoforiantes*, donde el coro advierte: «ya es hora de que cada una se marche a casa». En el éxodo intervienen de nuevo los actores a cuyo cargo corría la *diállagé*: uno aparece derrotado y el otro como vencedor. El coro lo aclama y danza alocadamente precedido por él. Las formas del éxodo, algunas muy influidas por la tragedia, son muy libres y en ellas aparece la combinación de versos cantados y de tetrámetros para las partes dialogadas que es típica allí donde interviene el coro en la comedia. Entre las escenas típicas de la segunda parte y el éxodo hay un canto coral (estásimo) de separación. Antes de entonar el coro, las figuras secundarias desaparecen de escena. La separación se efectúa a veces mediante el relato de un mensajero. El éxodo, pues, desde el punto de vista de la estructura empalma de un modo directo con la *sphragis* del agón, donde el corifeo proclamaba a uno de los contendientes vencedor. Pero las exigencias estrictamente artísticas y literarias de la trama no explican el desenfreno final de las comedias de Aristófanes, ni el episodio sexual en el que, por regla general, concluyen. De ahí que en el éxodo se haya reconocido una pervivencia del primitivo *komos* dionisíaco y en la coyunda del protagonista con alguna figura simbólica una reliquia del *ἱερός γάμος* ('matrimonio sagrado') de las fiestas

⁶¹ «L'organizzazione interna delle commedie di Aristofane», *Dioniso*, 57 (1987), 49-64.

agrarias⁶², que perduran bajo distintas formas en algunos *drómena* de la Grecia actual⁶³.

7. LA DIVISIÓN EN ACTOS: ÚLTIMAS COMEDIAS

Entre la estructuración aquí considerada y la de la Comedia Nueva las diferencias saltan a la vista. Las piezas de Menandro se dividen en cinco actos, señalados en los papiros por la indicación $\chi\omicron\omicron\omicron\upsilon$, sin que quede rastro alguno de las palabras que el coro pudiera pronunciar. Esto parece indicar que los editores, en caso de haber existido, las consideraban irrelevantes para el desarrollo de la pieza. La intervención del coro podría, en cierto modo, parangonarse con la caída del telón en el teatro moderno. Los actores abandonarían la escena y los coreutas, normalmente jóvenes borrachos y como tales aludidos al final del primer acto por el último actor que tomaba la palabra (*Aspis*, 245-249; *Epitrepontes*, 169-171; *Perikeiromene*, 261-262; *Dýskolos*, 230-232 Sandbach), se limitaban a danzar en la escena o a entonar un canto en muy laxa relación con la trama de la pieza.

En las dos últimas piezas conservadas de Aristófanes, *Asambleístas* y *Pluto*, se ha alcanzado el estadio previo a esta evolución. Las intervenciones del coro son muy reducidas. Así entona algunas partes líricas (*Asambleístas*, 289-310, 478-503; *Pluto*, 296-301, 309-315) o el corifeo dialoga con los actores (*Asambleístas*, 1127, 1134; *Pluto*, 328-331, 631-632, 962-963). Pero en algunos momentos esa intervención era tan insignificante que no aparece consignada en los manuscritos y ha sido substituida por la simple indicación '(parte) del coro'. Con todo, esta indicación no aparece en ciertos lugares donde se esperaría un canto coral, ni todos los manuscritos la contienen, y hasta en un caso está colocada erróneamente (*Pluto*, 252).

Los problemas que esta situación plantea son de diversa índole⁶⁴. Por un lado, está el irresoluble, a falta de datos, de precisar cuál era la actuación del coro en ese interludio, por otro, el más soluble de encontrar criterios objetivos para establecer con seguridad la división en actos. Y aparte de esto queda el preguntarse

⁶² Cf. F. M. Cornford, *The origin of Attic comedy*, Cambridge, 1911; F. R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, 1972; Paulette Ghirou-Bistaigne, «*Komos et komoi, recherches sur les origines des genres scéniques*», en *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Belles Lettres, 1976; Jean-Claude Carrière, *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris, 1979.

⁶³ Cf. Theodoros Pappas, «Contributo a uno studio antropologico della commedia attica antica: Struttura e funzioni degli exodoi nelle commedie di Aristofane», *Dioniso*, 57 (1987), 191-202.

⁶⁴ Sobre todo esto, cf. W. Beare, «The meaning of $\chi\omicron\omicron\omicron\upsilon$ », *Hermathena*, 84 (1954), 93-103; E. W. Handley, « $\chi\omicron\omicron\omicron\upsilon$ in the *Plutus*», *CQ*, 3 (1953), 55-61; W. Beare, « $\chi\omicron\omicron\omicron\upsilon$ in the *Plutus*: a reply to Mr. Handley», *CQ*, 5 (1955), 49-52.

por los orígenes de esta organización del material escénico. ¿Es exclusiva de las últimas piezas de Aristófanes o se encuentra también en la producción anterior del cómico? Frente a las dudas manifestadas por W. Beare⁶⁵, R. L. Hunter⁶⁶ defendió con sólidos argumentos que el coro debía representar algo en *Asambleístas*, 729-730 (lugar donde normalmente se esperaría la parábasis), y asimismo en 876-877 para dar con su actuación margen suficiente a la celebración del banquete de los jóvenes, que exige algún tiempo según indican la impaciencia de la vieja (vv. 877 ss.) y de la joven (vv. 884 ss.). Demostró asimismo que en *Pluto*, 626-627, la indicación $\chi\omicron\omicron\omicron\upsilon$ debía llenarse con algo que tuviera cierta duración, ya que en ese espacio de tiempo se supone efectuada fuera de escena la curación del dios. Por otra parte, apuntó que en 770-771, pasaje en que Pluto comienza a hablar con el nexo copulativo $\kappa\alpha\acute{\iota}$, debe postularse una laguna, o la continuación de un soliloquio del dios, o la prosecución de una respuesta al coro, ya que del contexto no queda claro con quién está hablando Pluto en ese momento.

Prosiguiendo por este camino, Alan H. Sommerstein⁶⁷ se propuso averiguar si la división en cinco actos, propia de la comedia menandrea, se daba en las últimas obras de Aristófanes y hasta qué punto podía detectarse dicha estructuración en las comedias anteriores, donde no se plantea el problema de asignar contenido a las indicaciones de $\chi\omicron\omicron\omicron\upsilon$, al haberse conservado los cantos corales. Como criterios de segmentación establecía los siguientes (pág. 145): *a*) la párodo, la parábasis y la segunda parábasis son divisiones de actos, *b*) todo canto coral que cubra un lapso de tiempo delimita un acto, *c*) salvo en la párodo, las intervenciones de los actores no delimitan actos, y a final de acto normalmente no queda ningún actor en escena. Con estas premisas llegó a la conclusión de que *Pluto* constaba de cinco actos (I: vv. 1-252, seguido por la entrada del coro, 253-321, II: vv. 322-626, III: 627-801, IV: 802-1096, V: 1097-1209) y también *Asambleístas* (I: 11-284, II: 311-477, III: 504-876, IV: 877-1111, V: 1112-1183). En cuanto a las piezas anteriores, *Ranas*, *Tesmoforiantes*, *Avispas* y *Nubes* tendrían también cinco actos, *Paz* y *Caballeros* cuatro y *Acarnienses* seis.

Richard Hamilton⁶⁸ ha sometido recientemente a crítica los *act-dividers* postulados por Sommerstein con la intención de operar con divisiones claramente perceptibles, inequívocas y distintivas. La párodo y la parábasis, que están atestiguadas en todas las piezas pertenecientes al siglo v, reúnen las tres condiciones mencionadas. La entrada de veinticuatro coreutas se reconoce inmediatamente sin ambigüedad alguna, aunque la parte coral de la párodo no sea formalmente distintiva y a veces intervenga algún actor en ella. Las características de la parábasis, el apostrofar directamente al público, las consideraciones metateatrales, el

⁶⁵ Cf. la bibliografía citada en la nota 64.

⁶⁶ «The comic chorus in the fourth century», *ZPE*, 36 (1979), 23-38.

⁶⁷ «Act division in Old comedy», *BICS*, 31 (1984), 139-152.

⁶⁸ «Comic acts», *CQ*, 41 (1991), 346-355.

cambio de vestimenta, son también inmediatas, inequívocas y distintivas. En las cuatro piezas posteriores a *Acarnienses* (*Caballeros*, *Nubes*, *Avispas* y *Aves*) hay un canto coral que reúne algunas de las características de la parábasis y que puede, por tanto, servir de demarcación de acto. Las cosas ya no están tan claras en ese canto coral que cubre un lapso de tiempo postulado por Sommerstein. En su lugar, Hamilton prefiere guiarse por los estásimos, es decir, por los cantos corales organizados en estrofas y antístrofas, cuando están precedidos por la salida y seguidos por la entrada de un actor. Combinando párodo, parábasis, segunda parábasis y estásimos, Hamilton llega a resultados sorprendentemente parecidos a los de Sommerstein, con la única diferencia de sólo reconocer una pieza con menos de cinco actos (*Paz*) y otra con más (*Acarnienses*), mientras que Sommerstein postulaba una de cuatro actos (*Caballeros*), dos de seis (*Acarnienses*, *Lisístrata*) y una de siete (*Aves*). La evolución cronológica en el número de actos sería según Hamilton: 6 (*Acarnienses*), 5 (*Caballeros*), 5 (*Nubes*), 5 (*Avispas*), 4 (*Paz*), 5 (*Aves*), 5 (*Lisístrata*), 5 (*Tesmoforiantes*), 5 (*Ranas*) frente a la secuencia 6-4-5-5-5-7-6-5-5 que encontraba Sommerstein.

IV

LA COMICIDAD Y SUS MECANISMOS

La comedia aristofánica, a diferencia de la menandrea, es todo un museo de comicidad que abarca desde las formas más crudas a las más refinadas del humor. Y es precisamente en función de la comicidad como deben estudiarse sus valores literarios, así como la lengua y el estilo de sus partes dialogadas y corales. Ciertamente, no todo es pura farsa o mero regocijo en las piezas aristofánicas, como ya se ha advertido al distinguir la 'idea crítica' del 'tema cómico'. Aparte del mensaje global transmitido con la totalidad de la pieza y de los asertos de la parábasis, en los que la seriedad del poeta se transparenta, hay otros pasajes en los agones donde la intención de hacer reír parece brillar por su ausencia. Pero lo inverso es también cierto. La seriedad aparente puede resultar engañosa, lo que, si es obvio en la parodia, ya no lo es tanto en otras ocasiones. La aparente solemnidad, pongamos por caso, de algunas partes corales suscita la duda de si su contenido ha de tomarse como una genuina efusión poética o como la manifestación de un lirismo cómico *sui generis*. Si se quiere, pues, proceder con tiento en el estudio de Aristófanes, es necesario tener primero unas nociones claras sobre los recursos de su comicidad, para lo cual es preciso tocar primero el problema de lo cómico.

De una forma general, aunque sin excesiva precisión, se suele definir lo cómico¹ como el estímulo que provoca la risa, ese reflejo espontáneo producido por la contracción simultánea de quince músculos faciales acompañado por una alteración de la respiración. Fenómeno típicamente humano —el hombre es el único

¹ Hacer segmentaciones en ese *continuum* que va del humor al escarnio implicaría establecer juicios de valor de acuerdo a categorías éticas o sociales ajenas al fenómeno de lo cómico, tal como hace Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* (VIII 1128a-b), al distinguir entre bromas propias de esclavos y las del hombre libre; cf. L. Gil, «La comicidad en Aristófanes», *CFC*, n. s. (estudios griegos e indoeur.), 3 (1993), 23-39, en especial pág. 4.

animal que ríe—, la risa carece de una finalidad biológica aparente y su única función parece ser la de procurar alivio de tensiones². La risa es la respuesta psicosomática a un mensaje en el que los aspectos emocionales, intelectuales y sociales se imbrican de tal manera que se hace muy difícil establecer entre ellos una clara distinción. El aspecto emocional de la risa fue el primero en descubrirse, aunque al hombre moderno, influido de teorías freudianas, le pueda parecer extraño esto. Para Platón³, como hemos anticipado en parte, lo que provoca la risa en los demás es la presunción por parte de alguien de ser más rico, más bello o más virtuoso de lo que es en realidad. Y por ello, la gente se ríe hasta de los amigos, compadeciéndose de esa debilidad suya. Para Aristóteles⁴, lo ridículo es un defecto o una deformidad que no causa dolor ni daño, y de parecida opinión se muestra Quintiliano⁵ cuando sostenía que la risa surgía de defectos del cuerpo o del ánimo ligeramente reprobables. Con estos precedentes Hobbes en el *Leviatán* definió la risa como «a sudden glory», es decir, como un acceso repentino de autoestima provocado por el descubrimiento de la propia superioridad frente a las debilidades ajenas o a las propias ya superadas⁶.

En la misma línea de pensamiento, aunque con diferencias importantes de matiz, se ha visto en la risa una manifestación de autoafirmación individual, a costa de degradar lo que se opone al yo, o bien una manera de descargar represiones sociales e impulsos agresivos, como Freud⁷. Que en la comicidad hay ciertos componentes sadomasoquistas y que en ella se opera una venganza sobre una realidad discorde con los propios deseos⁸, es algo ya aludido anteriormente. Pero esta línea de pensamiento, atenta exclusivamente al aspecto psicológico de lo cómico, a la reacción subjetiva ante el estímulo, pierde de vista el referente objetivo del fenómeno, es decir, los aspectos intelectuales de aquello que despierta la reacción psicosomática de la risa. Y estos aspectos intelectuales fueron los que llamaron la atención de la filosofía inglesa y alemana en el siglo XVIII. Se vio entonces que la

² Su carácter de acto reflejo lo reconoció Aristóteles, al precisar que en la risa intervienen la percepción sensible y la inteligencia, pero no la voluntad (cf. *De part. anim.*, 10, 673a 8 ss.; *Hist. anim.*, VII 10, 587b 5; *De gen. anim.*, VI, 779a 26; *Probl.*, 35, 985a 10 ss.). Al Estagirita igualmente se remonta la observación de que el hombre es el único animal que ríe y la de que la función propia de la risa es el relajamiento de tensiones y el descanso.

³ *Filebo* 48 A-50 A. Para el problema de la risa y de lo cómico en Platón, cf. R. Cadiou, «Le Philèbe et le théâtre», *REG*, 65 (1952), 302-311; M. Mader, *Das Problem des Lachens und der Komödie bei Plato* (Tübinger Beitr. zur Altertumswissenschaft), Stuttgart, 1977; S. Cerasuolo, *La teoria del comico nel Filebo di Platone*, Origini e fonti I, Napoli, 1980.

⁴ *Poética*, V, 1449a 34.

⁵ *Inst. or.*, VI 3, 7.

⁶ *Of man, being the first part of Leviathan*, chapter VI, The Harvard Classics, New York, 1965, t. 34, pág. 342.

⁷ Cf. su archiconocido ensayo de 1905, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*.

⁸ Es ésta la venganza cómica de la que hablaba Claire Préaux, «Menandre et la société athenienne», *Chron. d'Égypte*, 32 (1957), 88-89.

risa nacía del atisbo de dos o más partes o circunstancias inconsistentes, inapropiadas o incongruentes, consideradas como unidas en un objeto complejo o conglomerado, o como si adquirieran una especie de relación mutua a partir de la manera peculiar en que la mente se percata de ellas⁹. Esta fecunda concepción, que pone lo cómico en un plano de síntesis conceptual muy semejante al de la metáfora, fue desarrollada en el siglo XIX y no ha dejado de elaborarse hasta hoy en día. Para Schopenhauer¹⁰ lo cómico se produce por la «subsunción paradójica, y por tanto inesperada, de un objeto en una noción que, por lo demás, le es heterogénea», es decir, «por la incongruencia entre una idea y el objeto pensado con ella, entre lo abstracto y lo concreto». Para un ensayista como A. Koestler¹¹ la comicidad deriva de percibir una situación en dos contextos asociativos o sistemas de referencia, coherentes en sí mismos, pero mutuamente incompatibles. El chiste, la ocurrencia cómica, el rasgo de ingenio, presuponen la creación intelectual de un mensaje con esa posibilidad de doble intelección y su simultáneo desciframiento por parte del receptor en un acto recreativo de la misma índole. La captación de lo transmitido en el doble plano de referencia, si emisor y receptor operan con un mismo código, se efectúa inmediatamente, y la señal de que se ha interpretado correctamente el mensaje es la risa, en la que se descarga la tensión de la expectación, liberada al efectuarse la transferencia de una línea de pensamiento de un contexto a otro. El humor, por tanto, es una manifestación de la creatividad humana inserta en un *continuum* que abarca desde la obra poética a la científica. Tanto el cómico como el poeta o el científico descubren analogías y conexiones entre las cosas que pasan inadvertidas a una consideración superficial de las mismas.

Por último, la risa es un fenómeno social de carácter expansivo y contagioso. La risa, como ha puesto de relieve Bergson¹² y sus continuadores como E. Dupréel¹³, es siempre una risa de grupo. Lo cómico tiene una vertiente social y cultural, una vertiente histórica. No todos los hombres se ríen de las mismas cosas, ni en todas las épocas y culturas se ríe de la misma manera. Entre el creador del humor, entre el cómico y su público, debe existir una coincidencia de fondo en aspiraciones, valoraciones y prejuicios, ya que en muchos casos la risa no es sino un castigo impuesto por la sociedad al individuo que no se acomoda a las expectativas del grupo social.

⁹ Cf. las referencias en el excelente artículo «Komische (das), Lachen (das)», en J. Ritter-K. Gründer, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, IV, cols. 889-893.

¹⁰ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 (1859), 99.

¹¹ Cf. su lúcida colaboración «Humour and Wit», en la *New Encyclopaedia Britannica*, 1982, vol. 9, págs. 5-11.

¹² Su ensayo *Le rire* data de 1900.

¹³ «Le problème sociologique du rire», *Rev. philos.*, 106 (1928), 228 sigs., recogido en sus *Essais pluralistes*, Paris, 1949, págs. 27-69.

Con estas premisas se pueden enumerar los rasgos de la comicidad aristofánica que corresponden a las tres coordenadas: intelectual, emocional y social del fenómeno universal de lo cómico. A la vertiente intelectual pertenece la *originalidad*, a la emocional el *énfasis reiterativo* y al componente social el *carácter popular* de algunos de sus recursos. Como muy bien observara Antífanes en su Ποίησις¹⁴, la cualidad fundamental del poeta cómico es la inventiva, tanto en la creación de los personajes como en los argumentos de sus piezas y en las situaciones en que éstos se desarrollan. Gracias a la originalidad se pueden poner en marcha los mecanismos de la incongruencia o ‘bisociación’ anteriormente aludidos. Es éste un aspecto que destaca en primer término en la producción aristofánica. Lo típicamente suyo es la fantasía desbordada, que lleva al espectador de sorpresa en sorpresa.

Contrapuesto a este principio general es el del énfasis, consistente en la llamada a impulsos sádicos, sexuales, escatológicos, o en la repetición de la misma situación o de una frase clave. Aunque Aristófanes no abuse de ellas, son frecuentes en sus comedias las escenas de golpes o de insultos que constituyen una de las fuentes más primitivas y elementales de comicidad¹⁵. También prodiga las alusiones sexuales, aunque sin incurrir en la pornografía, si por tal se entiende un tipo de literatura que excite la concupiscencia¹⁶. No falta tampoco el componen-

¹⁴ Fr. 191, II 256 Edm. Aristófanes, asimismo, se jacta de presentar «nuevas formas, en nada semejantes entre sí y todas inteligentes» (*Nubes*, 547-549) y pide el afecto y el aprecio del público para los poetas que buscan «decir e inventar algo nuevo» (*Avispas*, 1053-1054). Que lo cómico está en función de lo novedoso —los chistes conocidos no hacen gracia— es algo que reconoció también el pensamiento filosófico. Platón exigía en sus *Leyes* (816 D-E) que las comedias representaran algo nuevo y Aristóteles estimaba que lo cómico debía unir las condiciones de la imprevisibilidad y el engaño (*Rhet.*, I 11, 1371b 5-10).

¹⁵ Cf. art. cit. (en nota 11). La hilaridad que producen dichas escenas es una variante de la llamada por Dupréel ‘risa de exclusión’ con la que se descarga el espíritu agresivo del grupo. Es ésta la modalidad de risa que primero aparece en la literatura griega. Prácticamente es la única atestiguada en los poemas homéricos. Los dioses, reunidos en banquete, no pueden reprimir las ganas de reír que les da ver a Hefesto renquear mientras les escancia néctar (*Il.*, I 608). Los golpes de Ulises a Tersites provocan las risotadas de la huerte aquea (*Il.*, II 270) y las de los dioses el sorprender a Ares y Afrodita en flagrante adulterio (*Od.*, VIII 343). De puro sadismo son las que les arranca a los pretendientes ver al mendigo Iro caído en el suelo y ensangrentado bajo los puños de Ulises: «Se morían de risa» (γέλω ἐκθαύων) dice el poeta (*Od.*, XVIII 100). Los insultos de Eurímaco a Ulises (*Od.*, XVIII 350) y las palabras de Telémaco en *Od.*, XXI 345 despiertan asimismo la carcajada altanera de los pretendientes. Cf. sobre el tema, Dominique Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, especialmente el capítulo 2 «Le rire malveillant», págs. 31-50. El abuso del escarnio en la Comedia antigua, y por descontado en la producción aristofánica, hacen del género un verdadero ‘jeu de massacre’, para emplear la gráfica expresión de S. Byl, «La comédie d'Aristophane, un jeu de massacre», *Ét. Class.* (1988), 111-126.

¹⁶ No hace falta, porque el sexo ha sido desde siempre una inagotable cantera de comicidad. No extraña, pues, que Aristófanes la explote con entera libertad. Así, Pascal Thierry, *Aristophane: Fiction et dramaturgie*, Paris, 1986, págs. 329-344 puede establecer una distinción entre piezas de ‘estructura erótica dominante’ (*Acarnienses*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes*, *Asambleístas*) o ‘secundaria’ (*Paz*), frente a otras (*Nubes*, *Avispas*, *Aves*, *Ranas*) cuyas obscenidades son ‘purement bouffonnes’.

te escatológico, aunque dosificado y siempre con una tendencia y una finalidad propias. La *porde*, por ejemplo, se le escapa a una persona a quien se quiere tildar de cobardía, o rompe el silencio exigido por una situación solemne, o aparece en unión con un juego de palabras. En el relato indirecto sirve para expresar despreocupación o miedo, para ridiculizar una situación o indicar menosprecio. Por su parte, las reiteraciones hacen más lento el desarrollo de la acción, explotando situaciones que acumulan la tensión que se descarga en risa: por ejemplo, las enojosas peticiones de Diceópolis a Eurípides en los *Acarnienses*; el ἀγών κολακείας entre el Morcillero y el Paflagonio en *Caballeros*; los repetidos ensayos de fuga de Filocleón en *Avispas*; el largo viaje de Dioniso en *Ranas*; las diversas escenas de aprendizaje en *Nubes*, etc.

En tercer lugar, como rasgo típico de la comicidad aristofánica se ha de destacar eso que la estética marxista designa con el término de *Volkstümlichkeit*¹⁷, es decir, el operar con las contradicciones de la sociedad desde una toma de postura favorable a los intereses del pueblo. Si bien, desde una óptica marxista sólo puede aplicarse el término a los artistas modernos, cabe, sin embargo, percibir en la literatura antigua elementos tendentes a la *Volkstümlichkeit* o *volkstümliche Tendenzen*. La comedia aristofánica, al luchar por la paz, oponerse a los excesos de los demagogos, abogar por una mayor moral ideal pública, evidentemente entra dentro de ese concepto. Su comicidad se ejerce con unas miras precisas. En las comedias aristofánicas se debaten los mismos temas que en los *Erga* de Hesíodo y en la poesía soloniana, pero en ellas las quejas anteriores se transforman en utopía. Si la tragedia nos muestra al hombre tal como debiera ser en su protagonista ideal y deja la nostalgia de un modelo ejemplar de humanidad, predestinado a la catástrofe al chocar con las condiciones de la realidad, la comedia presenta, en cambio, unas condiciones utópicas que se niegan como realidad con la propia risa que suscitan, pero que reflejan el anhelo general de una vida más justa¹⁸.

La comedia aristofánica sintoniza con las aspiraciones del pueblo, pero esta coincidencia, que le otorga su trasfondo de seriedad y está en la base de la 'idea crítica', debe trasponerse a un tema cómico, captable en todo su alcance por amplios sectores de la sociedad. Esta exigencia impone ciertos límites a la originalidad del poeta, que ha de atenerse a pautas de eficacia comprobada, acomodando temas y recursos a los gustos del gran público y a su sentido del humor.

Los antiguos griegos hacían derivar los efectos cómicos ἐκ τῶν πραγμάτων ('de los asuntos') o bien ἐκ τῆς λέξεως ('del lenguaje'); una división que adoptaron los retóricos latinos al poner el humor *in re* o *in verbo*, o con mayor precisión, *in dicto*.

¹⁷ Cf. Radislav Hošek, *Lidovost a lidové motivy u Aristofana (Die Volkstümlichkeit und die Volksmotive bei Aristophanes)*, Praha, 1962.

¹⁸ Cf. Lidia Massa Positano, «Aristofane e il comico», ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ, *Studia Aristophanea viri Aristophanei W. J. Koster in honorem*, Amstelodami, 1957, 82-107.

En substancia, esta división coincide con lo que actualmente se denomina *humor situacional* y *humor verbal*. A esto habría que añadir los resortes externos de la risa, derivados de las condiciones de la representación. El tema sobre el que se construye el argumento suele entrañar una paradoja, que es en sí un estupendo hallazgo cómico: por ejemplo, el mostrarse dispuesto a pagar cualquier suma con tal de aprender el argumento que sirva para no pagar (*Nubes*); concluir que para librarse de un sinvergüenza sin escrúpulos es menester sustituirlo por un sinvergüenza todavía mayor (*Caballeros*). Las situaciones de la acción en general se construyen con arreglo al juego del contraste y al de lo inesperado. Armando Plebe¹⁹ estima que la técnica del contraste, en relación con la estructura epirremática, es característica de la Comedia Antigua, en tanto que la de lo inesperado sería la propia de la Comedia Nueva. Según este mismo autor, son tres los tipos fundamentales de contraste que se desarrollan sobre todo en el *agón*: el *litigio a duelo*, en el que la lucha tiene lugar entre dos contrincantes (*Caballeros*, *Nubes* y en parte *Ranas*); el *contrasto defensivo* entre un personaje y un grupo de adversarios (*Acarnienses*, *Avispas*); y el *dibattito utopistico*, enfrentamiento entre el mundo establecido y el utópico (*Aves*, *Lisístrata*, *Asambleístas*). La técnica de lo inesperado, propia de la comedia de todos los tiempos, juega sin embargo un papel mucho mayor de lo estimado por Plebe, que parece identificar el *aprosdóke-ton* con la intriga.

Dentro del humor situacional (y también en el verbal) ocupa un destacado lugar en la comedia aristofánica la *parodia*. Los antiguos sólo vieron en la parodia la imitación de formas literarias, pero, como en las comedias aristofánicas no sólo aparece este tipo de imitaciones, sino que también se encuentran remedos de plegarias²⁰, de escenas judiciales (*Avispas*), asambleas (*Tesmoforiantes*), recepción de embajadores (*Acarnienses*), etc., hoy se tiende a dar al término un sentido que abarque tan amplia fenomenología. Para Grellmann la parodia es una imitación que pretende un efecto cómico, conservando los elementos formales del modelo serio, aunque modificándolos de suerte que no se adapten al contenido. Sobre esta definición, Peter Rau²¹ ha realizado algunas importantes precisiones, como es la de observar que a veces el punto de gravedad de la parodia reside precisamente en la alteración de los elementos formales (diminutivos en palabras trágicas, obscenidades) que implican una ruptura del estilo. La parodia presupone el conocimiento previo del modelo imitado y su reconocimiento, en sus semejanzas y en sus dife-

¹⁹ *La nascita del comico*, Bari, 1956.

²⁰ Sobre la parodia, cf. F. Guglielmino, *La parodia nella commedia greca antica*, Catania, 1928; A. C. Schlessinger, «Indications of parody in Aristophanes», *TAPhA*, 67 (1936), 296 sigs.; id. «Identifications of parodies in Aristophanes», *AJPh*, 58 (1957), 294 sigs.; F. J. Lelievre, «The basic of ancient parody», *G&R*, 1 (1954), 66 sigs.; W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes* (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 38), Nürnberg, 1970.

²¹ *Paratragoedia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München, 1967.

rencias, en el remedo paródico. El efecto cómico reside precisamente en la incongruencia. En el modelo, la relación entre forma y contenido es armónica. En la parodia se rompe conscientemente esa armonía, de tal manera que la expectación del público se viene abajo por los desequilibrios formales y objetivos. Su efecto cómico no reside en un simple contraste entre forma y contenido, sino en una contradicción sorprendente entre lo que se esperaría de la imitación de un modelo armónico en forma y contenido y su aplicación a circunstancias banales y ridículas.

Desde el punto de vista del modelo, hay en la producción aristofánica parodias de la épica, de la lírica, de refranes, plegarias, oráculos e instituciones, pero sobre todo de la tragedia. De ella se toman elementos estructurales (prólogo, *rhexis*, aparición del mensajero, esticomitia), motivos (apóstrofe y queja, saludos, anagnórisis) y escenas enteras. La paratragedia es el principio motor de *Las tesmoforiantes*, donde se entra a saco en el *Palamedes*, la *Helena* y la *Andrómeda* de Eurípides, cuyos *Télefo* y *Belerofontes* son ampliamente manejados también en *Los acarrienses* y *La paz*, respectivamente. En las parodias se juega con tres planos: el de la realidad, el de la ilusión escénica y el ficticio de la tragedia, y su efecto cómico reside tanto en la técnica del contraste como en la de lo inesperado. El contraste, conocido el modelo, se origina entre la realidad trivial, la farsa extravagante y el idealismo patético de la tragedia. El *aprosdóketon* se produce especialmente en las parodias de sentencias, cuando a un dicho conocido se le da un giro insospechado.

La misma técnica paródica preside el modelado de las *dramatis personae*, que, desde el punto de vista de su entidad dramática, podríamos dividir en personajes *imitativos* y *representativos*. En el censo enorme de títeres escénicos de las comedias aristofánicas hay un primer grupo de ellos que corresponden a individuos de carne y hueso, a figuras contemporáneas bien conocidas del público: militares como Lámaco, autores dramáticos como Agatón y Eurípides, demagogos como Cleón y filósofos como Sócrates. La manera de hacerles intervenir en la trama, confiriéndoles eficacia cómica, es doble: por un lado, se les presenta de una manera unilateral, exagerándose sus rasgos distintivos y degradándose sus acciones (*caricaturización*); por otro, se tiende a hacer de ellos personajes representativos de amplios sectores sociales, aplicándoseles rasgos que no son suyos (*tipificación*). Lámaco deviene así un anticipo del *miles gloriosus*; Agatón, un símbolo del preciosismo afeminado de la poesía del siglo v; Eurípides, un portavoz de ideas destructoras de la esencia misma de la tragedia; y Sócrates, la encarnación de la sofística y de la filosofía. La comicidad de estas figuras en su trasunto escénico reside, como en la parodia, en la incongruencia entre su parecido con el modelo real y lo que hacen y dicen en la escena. Si no evocaran en el público a la vez lo esperado de su figura y asociaciones en contraposición paradójica con su manera conocida de ser y de producirse, dejarían de ser figuras cómicas. Y algo parecido ocurre también en la presentación escénica de los dioses (Posidón, Dioniso, Iris, Hermes, Plutón) y las figuras mitológicas (Caronte, Éaco, Heracles) que aparecen con un grado de caricaturización rayano en la irreverencia.

En cuanto a los personajes inventados, a cuyo carácter representativo hemos aludido, se pueden establecer, según su grado de tipificación e importancia dramática, varias categorías: 'héroes cómicos', tipos de la farsa popular, personificaciones y alegorías. Los protagonistas de la acción, el héroe cómico (de cuya estructura ya se ha dicho lo fundamental) y su antagonista, salvo en *Caballeros*, llevan nombres parlantes o nombres propios susceptibles de aplicarse a colectivos de características similares, lo cual es un seguro indicio de cierto grado de tipificación. Si Demo, en realidad, designa al pueblo ateniense, Diceópolis comprende al conjunto de ciudadanos partidarios de la 'ciudad justa'; Trigeo alude al oficio de viñador; Estrepsíades, Evélpides, Pistetero describen estados y disposiciones de ánimo; Filocleón y Bdelicléon presentan la polarización de los sentimientos populares en pro y en contra de un liderazgo político; Praxágora y Lisístrata designan el papel y la función desempeñada en la pieza. El nombre describe también el punto de arranque de la situación cómica: Fidípides (literalmente, 'hijo del que ahorra en caballos'), contrariamente a lo que su *eponymía* evoca, ha causado la ruina económica de su padre por sus desmedidas aficiones hípcas, poniéndole en la desesperada situación que da origen al tema cómico de *Las nubes*.

Tipos cómicos, cuyo origen puede rastrearse en el teatro siciliano, basados en formas de ser o en la mentalidad de las diversas profesiones, aparecen en las escenas secundarias de carácter ejemplificatorio. Son los ἀλαζόνες, εἰρωνικοί, βωμολόχοι teorizados por el *Tractatus Coislinianus*²², cuya presencia independiente de las principales figuras dramáticas no puede detectarse con seguridad, ya que sus rasgos se confunden con los de éstas. El rústico (*ágroikos*), por ejemplo, aparecía como tipo cómico en la comedia siciliana, y rústicos son Diceópolis, Trigeo, Estrepsíades, Crémilo y Filocleón, pero no en cuanto representantes de la pura rusticidad, sino de las diversas reacciones del campesinado ante la política, la paz, la nueva educación, etc. El único de estos tipos cuya función cómica está bien atestiguada es el βωμολόχος, el chocarrero o gracioso, que tiene por misión la de interrumpir y molestar con sus observaciones y malos entendidos a los personajes que se producen con solemnes pretensiones. Pero esta función la asumen ocasionalmente otros personajes que no tienen el marchamo de graciosos. La naturaleza 'política' y la *Volkstümlichkeit* de la comedia aristofánica impedían el abuso de tipos petrificados.

En el censo del personal aristofánico hay, asimismo, personificaciones y alegorías, que son una manifestación más de la tendencia del pensamiento griego a la tipificación. En un muy citado artículo de L. Deubner²³, a las personificaciones de carácter retórico-alegórico se contraponían, por un lado, las de la gran poe-

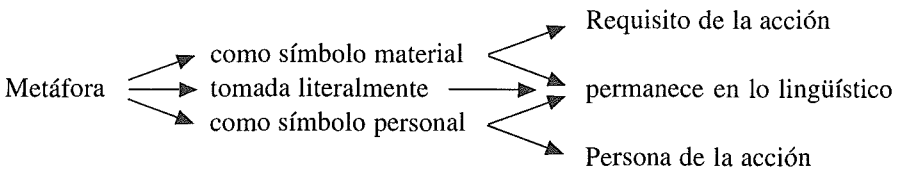
²² Cf. G. Kaibel, *CGF*, 2.ª ed., 1958, págs. 50-53; R. Cantarella, *Aristofane, le commedie. Volume primo: Prolegomeni*, Milano, 1948, págs. 33-35.

²³ «Personifikationen», en W. H. Roscher, *Ausführliches Lex. der griech. und röm. Mythologie*, 2.ª ed., Hildesheim, Olms, 1965, III, 2 col. 2068.

sía surgidas de nociones religiosas (continuadas por figuras como *Bías* y *Kratos* en el *Prometeo* de Esquilo o *Lyssa* en el *Heracles* de Eurípides, que son todavía «seres demoníacos con potencias dinámicas») y, por otro, las personificaciones de la comedia donde aparecen ideas abstractas como personas dramáticas.

Con todo, esta clasificación era insatisfactoria para el caso de la comedia aristofánica. No delimitaba bien el ámbito del fenómeno, ya que no sólo afecta a ideas abstractas, sino también a objetos y animales; no establecía una clasificación en el elenco de sus personificaciones; y no fijaba una clara delimitación entre éstas y las alegorías. Consciente de estas deficiencias y con ánimo de subsanarlas Hans Joachim Newiger²⁴ abordó el estudio de ambas figuras en la producción aristofánica y, aunque no lograra plenamente sus objetivos en cuanto a la teoría, sí sacó algunas conclusiones de importancia. Las personificaciones en la comedia son un fenómeno estrictamente literario y en su origen subyace siempre una metáfora. Hay que despojarlas, pues, de toda adherencia religiosa. A las nociones elevadas al rango de personas se les asigna un sexo, determinado por el género gramatical, y una función o cualidad. La alegoría, por su parte, es una personificación sostenida que deriva de una serie de metáforas. Como criterios para distinguirla se pueden señalar su carácter convencional y didáctico y su falta de individualidad. Los *Logoi* de *Las nubes*, *Pluto* y *Penía*, son alegorías que aparecen en escenas sustitutivas que reemplazan una parte de la acción por la discusión de un problema esencial para el pensamiento y la acción de la pieza.

Aunque al trabajo de Newiger se le pueden poner objeciones (como es, por ejemplo, su concepción tradicional de la metáfora como comparación abreviada), tiene el mérito de haber desarrollado en todas sus implicaciones una observación de Schlegel, quien señaló como una de las fuentes principales de la comicidad aristofánica la de tomar al pie de la letra lo metafórico. El fenómeno, sin embargo, no se limita al plano del lenguaje, donde la mezcla e intercambio del sentido figurado y del sentido propio es una constante de lo cómico en toda época. En Aristófanes el lenguaje determina también la acción, pasándose del lenguaje figurado a la acción figurativa. Lo metafórico, tomado literalmente, como símbolo personal, pasa a persona de la acción, y como símbolo material, a ser el requisito de ésta conforme al esquema



²⁴ *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München, 1957 (Zetemata 16).

Sin preocuparse tanto por separar los conceptos de alegoría y personificación, Anna M. Komornicka²⁵ se ha vuelto a ocupar del tema, ampliando el ámbito de la personificación hasta cubrir prácticamente el de alegoría. La personificación es la «figura que presta atributos propios de la naturaleza humana a los objetos inanimados, animales y nociones abstractas». Dentro de las personificaciones, unas se mencionan de pasada en los diálogos, las partes corales y la parábasis (p. ej., las trirremes vírgenes de la segunda parábasis de *Los caballeros*); otras aparecen en escena y, si hablan, lo hacen en primera persona (v. g., *Pólemos*, *Penía*, *Spondaí*). A estas últimas les da A. Komornicka el nombre de 'personajes alegóricos', con toda razón, vista su calidad de 'metáforas continuadas' y cuenta habida de su función dramática. La personificación adopta tres modalidades diferentes: la *animación*, la *antropomorfización* y la *deificación*. La animación consiste en conferir a un objeto inanimado una acción con independencia de su naturaleza: por ejemplo, los carbones del Parnes que asumen particularidades de los seres humanos, o las trirremes que en represalia devoran las higueras. La antropomorfización confiere a un objeto inanimado, a un animal, o a una noción abstracta, vida, actividad, apariencia, razón o sentimientos humanos: en *Acarnienses*, 724 unas correas de cuero son nombradas alguaciles del ágora y en *Las avispas* se ponen como testigos los cacharros de cocina. La deificación consiste en asignar la forma o los atributos propios de un ser divino a una idea abstracta (p. ej., *Pólemos*, *Eirene*) a un fenómeno físico (las nubes) o a un ser humano (Anfíteo). Pero también se pueden incluir dentro de este epígrafe la invención de genealogías míticas, la creación de relaciones nuevas entre las divinidades y la atribución a las divinidades tradicionales de atributos que no les eran propios. Dentro de estas personificaciones por deificación, hay figuras mudas (*Diallagé*, *Spondaí*, *Eirene*, *Opora*, *Theoría*, *Basileia*) y figuras parlantes (*Pólemos*, *Kýdoimos*, *Dikaíos Logos*, *Ádikos Logos*, *Penía*, *Plutos*).

Aristófanes hace un uso mayor de las personificaciones que la epopeya y la tragedia, prefiriendo crear sus propios personajes mitológicos a tomarlos del repertorio tradicional (p. ej., *Pólemos* en vez de Ares). Jamás las presenta de una manera coherente ni continua y se complace, como ya Newiger había observado, en transferirlas a la esfera de lo real, para retomar después su carácter figurado. Otro tanto ocurre con los personajes alegóricos, que a la vez son ellos mismos y quienes se estima que representan: el Paflagonio simultáneamente representa al esclavo de un pequeño propietario y a Cleón, y Demo a su dueño y al pueblo ateniense.

Junto al fenómeno de la personificación, A. Komornicka ha creído reconocer en la comedia aristofánica el inverso: el denominado por ella con nombre tudesco *Versachlichung* que traduce imperfectamente por 'objetivación' (diríase mejor

²⁵ *Métaphores, personifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wrocklaw-Warszawa-Krakow, 1964.

‘cosificación’). En su virtud, un ser humano o sobrehumano, o una noción abstracta se presenta en forma de objeto inanimado: por ejemplo, las treguas que trae Anfíteo a Diceópolis en forma de vino (*Acarnienses*), o el embalaje del sicofanta como cerámica (*Caballeros*). En realidad, se trata en el primer caso de la interpretación literal de una palabra (*spondai* = ‘libaciones’) que en sentido metafórico en un contexto político significaba ‘treguas’; y en el segundo, de un ‘practical joke’ o broma pesada de las que debían abundar en las fases primitivas de la comedia.

Junto a los recursos del humor situacional, como ya observara Plutarco *a sensu contrario* en su comparación de Aristófanes con Menandro, nuestro autor se caracteriza por ser un maestro en el manejo del humor verbal²⁶. Intentar hacer una clasificación exhaustiva de los efectos cómicos producidos por su manipulación del lenguaje, al estilo de las realizadas ya por los antiguos²⁷, rebasa nuestro propósito y además, muy posiblemente, carecería de objeto. Nos limitaremos a señalar unos puntos esenciales.

Como ya advertimos, la parodia desempeña también un papel de primerísima importancia en el humor verbal. Aristófanes parodia plegarias, oráculos, proverbios y relatos de sueños, en las formas estereotipadas que les eran familiares a sus contemporáneos. Siente, con todo, una especial predilección por imitar la dicción

²⁶ Plutarco (*Comparationis Aristoph. et Menandri compend.* 853 B, E-D, 854 A, C) no sólo se muestra firmemente convencido de la superioridad de Menandro sobre Aristófanes, sino que hasta pone en duda los méritos artísticos de éste. Los literatos escriben para el vulgo o para una minoría. Aristófanes no se sabe para quién: el vulgo no aguanta su arrogancia y los sensatos aborrecen la licenciosidad y malignidad de sus obras. Y comenta: no sé dónde reside esa destreza de la que tanto se jacta. ¿En el lenguaje, en el estilo, en su sentido del humor, en sus personajes? Pero su lenguaje es grosero, populachero y vil; su estilo, immoderado en su abuso de ἀντίθετα καὶ ὁμοιόπρωτα καὶ παρωνυμίας («antítesis, homeoptotos y paronimías»); su humor, acre, hiriente y mordiente: sus personajes no guardan el πρέπον (‘congruencia debida’). Pero precisamente es aquí, como ya viera bien Aristóteles (*Rhet.*, III 7, 1408a 10-15), donde reside el efecto cómico.

²⁷ Para Aristóteles (*Rhet.*, III, 11, 1411b 22-23) y para Cicerón (*De orat.*, II 61, 248, II 65, 262) las ocurrencias cómicas son un caso particular de los dichos ingeniosos, pero necesitan un ingrediente más, el engaño que pone a prueba la inteligencia del oyente. Su gracia reside en decir lo que no se dice textualmente (*Rhet.*, III 11, 1412a 23), en la novedad de la expresión, en el efecto sorprendente que se consigue alterando la expresión, a veces con el simple cambio de un fonema (τὰ παρὰ γράμμα σκώμματα). Los efectos cómicos derivan, pues, de la polisemia de una palabra, de la homonimia, de la paronimia y de lo inesperado. Demetrio (siglo I d. C.) exige brevedad en el dicho gracioso y enumera entre sus modalidades el doble mensaje, la comparación, la cita de un verso ajeno, lo inesperado y la insinuación encubierta (*De elocutione*, §§ 137, 146, 152, 155). Hermógenes de Tarso (siglo II) distingue tres clases de humor verbal: la parodia, lo inesperado y el uso incongruente de las imágenes (*Rhetores Graeci*, II 453 Spengel). Mucho más compleja es la división que con algunas variantes se encuentra en el *Tractatus Coislinianus* y en los anónimos *De comoedia*, XV (págs. 37-38 Cantarella) y XVI (pág. 41 Cantarella). El humor verbal se encuadra en siete categorías: homonimia, sinonimia, ἀδολεσχία (‘charlatanería’), que corresponde al énfasis reiterativo; el ὑποκόρισμα (‘diminutivo’), o empleo burlesco del diminutivo, muy frecuente en Aristófanes (v. g. ‘Socratito’, ‘Euripídín’), la ἐξαλλαγή οὐ ἐναλλαγή, de difícil identificación, y el σχῆμα λέξεως o forma de recitar en escena.

trágica, bien citando libremente lugares concretos, con versos o hemistiquios ligeramente cambiados, bien variando o deformando su modelo con un trueque de sonidos o mediante la adición de trivialidades. Pero también sabe emplear magistralmente el *sermo tragicus* (p. ej., *Acarnienses*, 418 ss.; *Avispas*, 1238 ss.; *Ranas*, 470 ss.) y al modo trágico les hace hablar con malignidad a sus víctimas predilectas, Eurípides, Lámaco, Agatón; y no sólo a ellos, sino también a sus criados, como si se les hubieran contagiado los giros redichos de sus amos. Otras veces recurre al léxico trágico para elevar irónicamente el nivel del lenguaje, o parodia las formas poéticas trágicas: el treno, el *kommós*, la monodia y el *amoibaion*. Acudir a las formas más nobles de versificación para expresar necesidades o trivialidades, por el efecto de la incongruencia entre forma y contenido, es un recurso del que han echado mano los cómicos de toda época. El caso límite en la paratragedia aristofánica es la corrupción o descomposición paródica de una forma trágica: por ejemplo, el canto del siervo de Agatón que pasa del estilo lírico al lenguaje vulgar, o la escena de Eco en *Las tesmoforiantes*. Y este caso nos acerca al fenómeno denominado *Travestie* por P. Rau y que podríamos traducir por 'distorsión'. La 'distorsión' es lo inverso de la parodia. En la parodia se aplican predicados elevados a sujetos humildes, lo trivial se expresa en lenguaje grandilocuente. En la 'distorsión' se mantiene el contenido de un modelo serio, pero se le reviste de una forma inferior e inapropiada a su categoría; se degrada lo sublime envolviéndolo en formas ridículas y burlescas. Y esto es lo que hace Aristófanes con Dioniso, Prometeo, Heracles y Hermes.

En suma, Aristófanes se muestra como un maestro consumado en éste y en todos los demás aspectos de la *παρωτραγωδία*, entendida no ya como 'refundición cómica de la tragedia' a la manera de C. Moulton²⁸, sino como un 'metateatro' o reflexión dentro del teatro sobre el estilo trágico, para expresarnos con los términos de Maria Grazia Bonanno²⁹. Aristófanes explota un filón cómico que ya había sido utilizado por sus predecesores y del que continuarían aprovechándose sus sucesores, pero a diferencia de éstos, que trasponen al plano de lo cómico la línea argumental del mito tratado por la épica o la tragedia, «opera ossesivamente, ed allusivamente, sul dato testuale». El *μῦθος*, plasmado en texto y representado por los poetas trágicos, lo rompe en fragmentos que inserta en la estructura cómica. Se quiebra así el todo orgánico que los actos y escenas, conjuntados y ordenados, constituían, y sus *disjecta membra* se injertan en el cuerpo de la comedia, de una manera tan sólo en apariencia incoherente.

El mismo afán denigratorio que en la 'distorsión' se manifiesta en el lenguaje obsceno (*αἰσχρολογία*) y el insulto (*σκῶμμα*), que obedecen al principio del énfasis mencionado anteriormente. Siguiendo el precedente aristotélico, la crítica fi-

²⁸ *Aristophanic poetry*, Göttingen, 1981, pág. 108.

²⁹ «Παρωτραγωδία in Aristofane», *Dioniso*, 57 (1987), 135-167, especialmente en págs. 135-136 y 149-156.

lológica ha tendido a considerar como reliquias de la farsa dórico-megarensis, vestigios de antiguos ritos, concesiones a los gustos populares o manifestaciones de una mentalidad ajena a cualquier gazmoñería, esas licencias verbales que ponen a los más púdicos traductores modernos en grave aprieto a la hora de encontrarles la adecuada equivalencia. Unánimemente se condenaba este aspecto de Aristófanes, que se estimaba como un grave fallo suyo y se tenía por algo innecesario y accesorio desde el punto de vista artístico. Ha sido mérito del trabajo de Jeffrey Henderson³⁰ el haber demostrado que la obscenidad desempeña en la comedia aristofánica una función ‘dramática’, en íntima conexión con los temas principales de la trama, el desarrollo de ésta y la caracterización de los personajes.

Enzo Degani³¹ distingue una ‘escrología negativa’, propia de las primeras comedias y al servicio de la denominada por Aristóteles *λαμβική ἰδέα*, cuyo objetivo es el desenmascarar y exponer al público ludibrio las corrupciones de todo tipo. Es la que se encuentra en *Los caballeros*, en el agón de *Las nubes*, en las invectivas de los coros de *Las avispas* y en las escenas iniciales de *Los acarnienses* y *La paz* y tiene una índole fundamentalmente homosexual y escatológica. Sirve para estigmatizar a los *λαϊκασταί* y *καταπύγονες* que infectan la vida de la *polis*. Junto a ésta hay un tipo escrológico ‘positivo’, ligado a temas de paz y de fertilidad (y por ende decididamente heterosexual), que canta los beneficios de la paz y el fin de las restricciones impuestas por las circunstancias bélicas. Se le puede encontrar en las partes finales de *Los acarnienses* y *La paz*, en las pequeñas ‘Dionisias’ rurales celebradas por Diceópolis (*Acarnienses*, vv. 241-279) y en *Las aves* (vv. 703 ss.). Un tercer tipo de obscenidades sirve para caracterizar mediante escatologías bufonescas a los personajes, por ejemplo a los rústicos Diceópolis (*Acarnienses*, 30 ss.) y Estrepsíades (*Nubes*, vv. 9, 293, 295, 411) y se aproxima peligrosamente al cuarto tipo de escrología que no cumple ninguna función dentro de la economía de la pieza y constituye un fin en sí misma. Es ésta la que se encuentra en la primera parte de *Las ranas* y en *Las asambleístas*. El insulto y la escrología muestran, pues, una evolución afín. En un primer momento (comedias anteriores al 420 a. C.) cumplen una función en la lucha política y en la economía escénica. En un segundo estadio carecen de funcionalidad dramática y sólo se justifican como una concesión a los gustos del sector menos culto del público. En la última fase de la producción aristofánica (*Pluto*, *Cócalo*, *Eolosción*) tienden a desaparecer, al no existir ya las circunstancias político-sociales que sustentaban la *λαμβική ἰδέα*.

³⁰ *The maculate Muse*, New Haven-London, 1975.

³¹ «Insulto ed escrologia in Aristofane», *Dioniso*, 57 (1987), 31-47. Del mismo autor y con una amplia discusión (págs. 37-49) puede consultarse «Aristofane e la tradizione dell’invettiva personale in Grecia», *Entretiens Hardt*, 38 (1991), 1-36. Casos particulares comenta Carroll Moulton en el capítulo primero «The Lyric of Insult and Abuse», de su *Aristophanic poetry* (Hypomnemata 68), Göttingen, 1980, págs. 1-47.

Fuera de la parodia y de la escrología, el humor verbal aristofánico ofrece tres vertientes principales: las formaciones de comicidad propia y los juegos con el significante y con el significado del léxico. En el primer caso nos referimos a un hecho de experiencia en todo idioma. Hay palabras que, por su formación, infrecuencia de uso o carácter insólito, despiertan de por sí la risa. Piénsese, por ejemplo, en el efecto grotesco y, por ende, cómico producido por la acumulación de esdrújulos (palabras poco frecuentes en castellano) en un mismo verso, un recurso predilecto de autores como Muñoz Seca. A esta categoría pertenecen los neologismos (p. ej., *χαιρηδών*, *Acarnienses*, y sobre todo, *ἀλγηδών*) y los compuestos desmesurados tan característicos de Aristófanes, que no es menester siquiera ejemplificar.

Los efectos cómicos en el plano del significante se pueden agrupar en tres categorías: los *homoióptota* o cadencias rimadas deformando, si es preciso, las desinencias (*χαίρομαι* sobre *ἦδομαι*); la imitación de dialectos o acentos extranjeros (el megarenses y el beocio en *Acarnienses*, el espartano en *Lisístrata*); y las secuencias fónicas sin sentido que pretenden reproducir un idioma extranjero (el persa en *Acarnienses*) y se prestan a disparatados ensayos de interpretación. De la comicidad basada en los sonidos³², que se encuentra en el grado inferior del humor verbal (cf. el retruécano), se asciende al juego de palabras y por lo tanto de conceptos. Una de las manifestaciones típicas es la homonimia y el contraste entre el sentido metafórico y el literal de un término, que da lugar a un choque entre la lógica profesional y la del sentido común. Con este recurso se opera ampliamente en la escena del adoctrinamiento de Estrepsíades por Sócrates en *Las nubes*. Algo diferentes son las evocaciones etimológicas forzadas que dan un doble sentido a étnicos y nombres propios, que producen como en el caso anterior un fenómeno de doble asociación. Al mismo fenómeno conduce la sustitución o deformación fónica. En *Las avispas* (v. 45) se le hace decir a Alcibíades, que pronunciaba mal la *r*, a propósito de un tal Teoro que tenía la nariz corva: «Teoro tiene la cabeza de *kólax*», con lo cual ‘cuervo’ (*kórax*) se transformaba en *kólax* (‘adulador’). El nombre del general Laques se presenta como Labes y, con dudoso gusto y gran irreverencia, Zeus *kataibates* (‘fulminador’) aparece como *skataibates* (‘fulminador de mierda’). El tipo de versificación, como ya hemos apuntado al referirnos a la paratragedia, puede cumplir también una función cómica por la incongruencia entre la nobleza de la forma y la vulgaridad del mensaje con ella transmitido. Los docmios (y también los dímetros anapésticos), propios del lamento trágico, provocan la risa en la comedia por su empleo paratrágico.

La comicidad también surgía de las condiciones de la representación, entre las que están la forma de declamar, el vestuario y la escenografía. Por el testimonio

³² Ha sido objeto de estudio por Carmen Morenilla Talens, cf. sus trabajos «Procedimientos fónicos en Aristófanes», *Eclás*, 27 (1985), 39-59, y «Wort und Klangresponson bei Aristophanes», *Philologus*, 131 (1987), 32-49.

de autores antiguos, aunque no contemporáneos, tenemos noticia de las diferencias existentes entre la declamación trágica y la cómica. Los autores trágicos se ensayaban en elevar la voz, y los cómicos en modularla, con trémolos y cambios de tono, desde el grave al agudo. Como el propio nombre de *pnigos* ('ahogo') indica, ciertas partes de la parábasis y del agón se recitaban a un tempo muy rápido. La gesticulación que acompañaba a la recitación del papel era más violenta que en la tragedia y muchas veces obscena, para producir un 'visual joke'. Lo mismo ha de decirse de los dos tipos de danza cómica, el *kórdax* y la *sikinnís*.

El vestuario y la máscara cómica, como el propio Aristófanes se encarga de advertir en la parábasis de *Las nubes*, ya de por sí producían risa en el espectador ingenuo. Aunque ni las máscaras cómicas, ni los rellenos que acentuaban la curvatura del vientre y de los glúteos, ni los grandes falos colgantes portados por los actores, nos parezcan lo más apropiado para suscitar la risa, para los antiguos griegos desempeñaban una función simbólica que, en virtud de asociaciones que hoy se nos escapan, provocaban ese reflejo, de forma parecida a como predisponen a la hilaridad en el espectador moderno los inmensos zapatones de Charlot o el bigote y el puro de Groucho Marx. Otra cosa son los disfraces de animales portados por el coro y las mismas máscaras, vestigios de antiguos rituales mágico-religiosos cuya prístina significación ignoraban ya los mismos griegos. Cierta número de máscaras, como sugiere un pasaje de *Caballeros* (v. 230), reproducían en caricatura la imagen de algún conciudadano. Con una caracterización de este tipo debieron de aparecer en escena los esclavos de Demo que figuraban a los generales Nicías y Demóstenes en *Caballeros* y el Sócrates de *Las nubes*. Si el vestuario cómico inducía a risa, mucho mayor efecto cómico, entonces como hoy, producía el disfrazarse en escena, como Diceópolis en *Acarnienses* o Dioniso y Jantias en *Ranas*. En *Las tesmoforiantes* es donde mayor empleo se hace de este viejísimo y eficaz recurso.

Por último, la escenografía, sobre todo cuando parodiaba las convenciones escenográficas de la tragedia, cooperaba al regocijo general: así el *ekkyklema* y la *mechané*. En este empleo paródico puede aparecer la ruptura de la ilusión escénica, como cuando Trigeo, al ser elevado con su escarabajo por la *mechané* al cielo, le pide al mecanista que no le tire al suelo.

LA LENGUA Y EL ESTILO

Ha sido un mérito de A. López Eire¹, autor del mejor estudio de conjunto sobre la lengua de la comedia aristofánica², ante todo, el haber puesto de relieve su subordinación al efecto cómico y a los condicionamientos propios del humor verbal tratados en el capítulo anterior. En segundo lugar, el haberse esforzado por definir dentro de la evolución del ático el puesto ocupado por la lengua propiamente aristofánica y, por último, el haber tratado de contrastar ésta con las distintas variedades lingüísticas que maneja nuestro autor y a las que nos hemos referido al ocuparnos de la parodia. Jean Taillardat³ había llamado la atención sobre el fragmento 685 K. de Aristófanes, en el que éste habría venido a definir su lengua como la *διάλεκτος μέση πόλεως*, contraponiéndola a la *ἄστειά ὑποθηλυτέρα* y a la *ἀνελεύθερος ὑπαγοικωτέρα* (*scil. διάλεκτος*). Pero, al calificar su dicción como un ático intermedio entre la rusticidad del habla vil y las delicadezas un tanto afeminadas de la urbanidad, el cómico se quedó corto, como no se le escapa al lector más ingenuo, cuando se topa con esas sus sorprendentes efusiones líricas o con las violentas escabrosidades de su *maculate Muse*. Aristófanes no sólo sabe descender a los bajos fondos del lenguaje, sino elevarse a sus más excelsas cumbres y moverse también por los meandros de la exquisitez más alambicada. Tampoco abarcan en su totalidad la enorme riqueza de hechos lingüísticos de la comedia aristofánica los cinco estratos señalados en ella por Do-

¹ «La lengua de la comedia», *Emerita*, 54 (1986), 237-274.

² Merecen también mencionarse los trabajos de G. Anagnostopoulos, «Περὶ τῆς γλώσσης τῶν κωμῶδιων τοῦ Ἀριστοφάνους», *Ἀθηνᾶ* 36 (1924); R. Hiersche, *Grundzüge der griechischen Sprachgeschichte*, Wiesbaden, 1979, págs. 159-180, y E. Rodríguez Monescillo, *Estudio sobre la lengua de Aristófanes*, Tesis doctoral, Univ. Compl., Madrid, 1973, id., «Comicidad verbal y sistema de la lengua», *Act. III Congr. Esp. de Est. Clás.*, Madrid, 1968, págs. 177-192.

³ *Les images d'Aristophane*, Paris, 1965.

ver⁴: el lenguaje coloquial elevado, base de los demás tipos, el lenguaje hablado, las lenguas técnicas, la lengua poética elevada y el estilo cómico propiamente dicho.

La dificultad estriba en definir desde un punto de vista socio-lingüístico ese lenguaje ‘coloquial elevado’, que se separaría tanto de la lengua vulgar como de las lenguas especializadas (más fáciles éstas de distinguir), en la ausencia de documentos que permitan encuadrar los hechos en los antedichos estratos de una manera fehaciente. Al lenguaje coloquial elevado asignaba Dover el adjetivo ἀργαλέος, bien atestiguado en la épica, pero inexistente en la tragedia y en la prosa jónica, y sí, en cambio, en Jenofonte y Esquines, pudiendo ser un arcaísmo conservado en las clases cultas. Asimismo, las concordancias de Aristófanés con ciertos idiotismos de Platón en sus diálogos de carácter dramático o narrativo, con frases hechas de Jenofonte y algunos giros de los oradores: por ejemplo, οὐκ ἠγόρευον; (‘¿No lo decía yo?’), τοῦτ’ ἐκείνο οὐγὰ ’λεγον (‘es lo que yo decía’), πῶς δοκεῖς; y πῶς οἴεσθε; el adverbio ἀτεχνῶς, limitado a la comedia antigua y a Platón; los demostrativos con la partícula deíctica -ί, que comparte la comedia con los oradores; el uso de εἶτα, ἔπειτα, κᾶτα, κᾶπειτα con valor temporal, no el lógico (predominante en prosa) y el de κᾶτα, κᾶπειτα entre un participio y el verbo finito. A la lengua familiar, que según Taillardat vendría a ser un grado intermedio entre el uso corriente de la lengua y el vulgar, se podrían asignar expresiones como Κρόνος y τύμβος para designar a un viejo, o como θωρήσσεσθαι para ‘embriagarse’. A la lengua vulgar pertenecerían los insultos⁵ y las múltiples expresiones obscenas de Aristófanés que tienen su correlato en otros cómicos y autores como Arquíloco, Hiponacte, Herodas y los yambógrafos (p. ej., ῥύγχος ‘nariz’, βύρσα ‘piel’). Las lenguas técnicas se corresponderían con la ἀστεία διάλεκτος, es decir, con los modos afectados de expresión puestos de moda por sofistas, filósofos, médicos⁶ y rétores. Como criterios para distinguirlos, Dover enumera los siguientes: la correlación de los términos con sinónimos del lenguaje coloquial, el empleo de algunos en sentido diferente del habitual, la mayor precisión en el uso del vocabulario (p. ej., el sufijo -ικὸς⁷ ridi-

⁴ «Lo stile di Aristofane», *QUCC*, 9 (1970), 7-23, traducido al alemán «Der Stil des Aristophanes», en H.-J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 124-143.

⁵ Sobre los insultos, cf. G. Dunst, *Die Wörter des Schimpfens und Spottens in der älteren griechischen Komödie*, Diss. Berlin, 1954 (mecanografiada); Jeffrey Henderson, *The maculate Muse*, New Haven-London, 1975; Enzo Degani, «Insulto ed escrologia in Aristofane», *Dioniso*, 57 (1987), 31-47; id., «Aristofane e la tradizione dell’invettiva personale in Grecia», *Entretiens Hardt* 38 (1991), 1-49.

⁶ Cf. H. W. Miller, «Aristophanes and medical language», *TAPhA*, 76 (1945), 74-84; A. Baffoni, «Ippocrate in Aristofane», *Maia*, 1 (1948), 194-197, y Simon Byl, «Le vocabulaire hippocratique dans les comédies d’Aristophane et particulièrement dans les deux dernières», *RPh*, 64 (1990), 151-162.

⁷ Cf. D. Lyranukis, «Η παραγωγική κατάληξη -ικὸς στην προσωκρατική φιλοσοφία και στο Ἰπποκρατικὸ corpus», Thessaloniki, 1968, quien opina que lo puso de moda el *corpus Hippocraticum*. Sobre éste y otros sufijos propios del lenguaje filosófico y científico, cf. C. W. Peppler, «The

culizado en *Caballeros*, 1178, propio no sólo de la filosofía⁸ y la retórica⁹, sino de la tecnología y administración), y por último, la falta de correlatos léxicos en la lengua normal.

Pero ninguno de los esfuerzos anteriores a López Eire por describir la lengua aristofánica con cierta precisión lograba su objetivo, por operar con criterios más bien filológicos que lingüísticos. López Eire ha tenido el acierto de precisar el tipo de ático empleado por Aristófanes y dentro de éste descubrir los rasgos del ático coloquial. Para lo primero recurre a hacer acopio de dobles de una misma categoría gramatical, unos más en consonancia con la lengua de las inscripciones y otros que son el resultado de la modernización del dialecto ático, bien por nivelación con el jónico, bien por regularización de paradigmas gramaticales. Así, recoge 46 casos de alternancias del tipo ξύν/σύν, Περικλής/Θεμιστοκλής, βελτίους/βελτίονες, ἔδοσαν/ἔδωκαν, etc. A continuación presenta una serie de coincidencias (desde el n.º 47 al 57 de su compilación) con usos de la *koiné* tales como εἰς con acusativo para indicar el resultado: καταξιάειν εἰς φοινικίδα (*Acarnienses*, 32), cf. ἐγνήθη εἰς γυναῖκα (*LXX Génesis*, 20, 21); εἰς con acusativo substituyendo a un dativo de destino: δραχμάς ... εἰκοσι/εἰς ἑμῶν (*Pluto*, 982-983); el 'estilo καί': φράζε καὶ πεπράξεται (*Pluto*, 752), cf. μόνον εἰπὲ λόγῳ καὶ ἰαθήσεται (*Mateo* 8, 8); el καὶ adversativo, substituyendo a δέ en la correlación opositiva μέν ... δέ; καὶ en apódosis y en frases principales, etc. De todo ello se deduce que «la lengua empleada por Aristófanes en sus comedias como lengua de base del contraste cómico es el ático de finales del siglo v y comienzos del iv a. C.»; ese ático, en suma, que sirvió de base a la *koiné* y en el que coexistían arcaísmos, innovaciones regularizadoras e influjos jónicos.

Las coincidencias de la lengua aristofánica con la *koiné* señaladas en último lugar se deben, como hace tiempo enseñaron los estudios de H. Ljungvick¹⁰ y S. Trenkner¹¹, a los fenómenos constatables en el nivel lingüístico popular, oral y coloquial, entendido éste como «la variedad situacional de una lengua, provista de un reducido código, en la que se hacen patentes por sí mismas, al lado de la inevitable función referente del lenguaje, la función expresiva¹², la función cona-

termination -κός, as used by Aristophanes for comic effect», *AJPh*, 31 (1910), 428-444; id., «The suffix -μα in Aristophanes», *AJPh*, 37 (1916), 459-465; id., «Comic terminations in Aristophanes», *AJPh*, 42 (1921), 152-161, y E. W. Handley, «-σις nouns in Aristophanes», *Eranos*, 51 (1953), 129-142.

⁸ Sobre una esfera elevada del léxico, cf. E. W. Handley, «Words for soul, heart and mind in Aristophanes», *RhM*, 51 (1956), 205-225.

⁹ Sobre tecnicismos que aparecen en la crítica literaria posterior, cf. J. D. Denniston, «Technical terms in Aristophanes», *CQ*, 21 (1927), 113-121.

¹⁰ *Beiträge zur Syntax der spätgriechischen Volkssprache*, Uppsala, 1927.

¹¹ *Le style καὶ dans le récit attique orale*, Assen, 1960.

¹² A esta función pertenece, por ejemplo, el refuerzo de las afirmaciones, cf. J. Verres, *Die Beurteilungsforneln in der attischen Komödie*, Diss. Bonn, 1936.

tiva y hasta la función fática¹³. En la lengua coloquial, la función referente no se ejerce con la misma fuerza que en la lengua escrita, ya que los factores situacionales hacen comprensible el mensaje. La parataxis predomina sobre la hipotaxis, se emplean palabras-comodín que sirven para todo (v. g., *χρημα*), aumentativos y diminutivos, formas abreviadas (*ἐγῶδ'*), metáforas, elipsis, semi-proverbios, refranes y, en fin, todo cuanto facilita la rapidez y la expresividad de la comunicación. A la función expresiva contribuyen también el uso de partículas, de interjecciones para manifestar la indignación, el asombro, la sorpresa, las llamadas por E. Fränkel¹⁴ 'alocuciones a supuestos interlocutores', del tipo οὐ δεινά; (*Acarnienses*, 77), ἤχουσα; (*Lisístrata*, 106; *Aves*, 1211). La función conativa, mediante la cual se emite un mensaje que pretende influir de alguna manera en el receptor, se percibe en casos como ἀλλ' εἶ' (*Pluto*, 760), ἰδοὺ θεᾶσθε (*Acarnienses*, 366), ἀλλ' οἷσθ' ὃ δοῦσσον (*Aves*, 54), y la función fática, con la que se establece, se prolonga o se interrumpe la comunicación, en el repetido empleo de ἀλλά en la discusión entre Eurípides y Diceópolis (*Acarnienses*, 407-409) y en el de εἶεν para cambiar de tema (*Paz*, 877).

Y sobre este ático coloquial se establece el contraste con otras modalidades lingüísticas: 1) el 'lenguaje' no articulado de los animales, 2) las lenguas literarias, 3) otros dialectos griegos, 4) el ático hablado por extranjeros, 5) el ático de las capas inferiores de la población, 6) la lengua forjada o inventada por el poeta *iocandi causa*, con vistas a lo jocoso, festivo o humorístico, 7) las lenguas especiales, 8) la lengua de la élite intelectual, 9) la lengua de las clases nobiliarias, 10) la lengua de la plegaria, 11) las variedades lingüísticas que dependen del sexo de los hablantes, etc.¹⁵. Y para no repetir los ejemplos con que López Eire ilustra los puntos enumerados, especificaremos dentro del indeterminado etc. el remedo de la lengua religiosa y nos referiremos después al uso que hace Aristófanes de la retórica, lo que se podría encuadrar en los apartados 2, 7, 8 y 9, según los casos, de la anterior enumeración.

Ya Albrecht Dieterich¹⁶ hizo notar que la escena de la iniciación de Estrepsíades en *Las nubes* era un remedo paródico de los ritos iniciatorios del orfismo, poniendo de relieve las concordancias de léxico existentes con los *Himnos órficos* 31, 6; 42, 10; 51, 17, y 46, 8. Abundando en el tema, Simon Byl¹⁷ ha puesto de manifiesto nuevas coincidencias léxicas con la lengua ritual de los misterios de

¹³ Sobre el lenguaje coloquial, cf. también H. W. Miller, «Conversational idiom in Aristophanes», *CW*, 38 (1945), 74-84. A la lengua conversacional pertenece también el uso de refranes y frases proverbiales, cf. L. Bauck, *De proverbii aliisque locutionibus ex usu vitae communis petitis apud Aristophanem comicum*, Diss. Königsberg, 1880.

¹⁴ «Anreden an nur gedachten Zuhörer», *MH*, 24 (1967), 190-193.

¹⁵ Sobre el lenguaje paródico en general, cf. E. W. Hope, *The language of parody. A study in the diction of Aristophanes*, Diss. Baltimore, 1905.

¹⁶ «Ueber eine Scene der aristophanischen *Wolken*», *RhM*, 48 (1983), 275-283.

¹⁷ *Rev. belge de phil. et d'hist.*, 58 (1980), 1, 5-21.

Eleusis, entre otras, la de los epítetos aplicados a las *Nubes* (σεμναί τε θεαί Νεφέλαι, vv. 265, 291; ὃ δέσποιναί, vv. 266, 356; ὃ πολυτίμητοι Νεφέλαι, vv. 269, 293, 328; μεγάλαί θεαί, v. 316; ὃ παμβασίλειαί, v. 357) con los propios de Deméter y Core. Edouard des Places¹⁸ observó la similitud de algunas expresiones curiosas del Sócrates aristofánico con ciertos textos de Platón, sobre todo de la *Carta VII*, llegando a postular la existencia de un vocabulario de la ‘direction de conscience’, cuyo desarrollo favorecería precisamente el filósofo. «El discípulo ‘se abre’ a su guía y le da cuenta de su conducta; el director prueba las disposiciones del sujeto y se asegura de su carácter antes de poner manos a la obra de su formación». Se trata del empleo, con mayor precisión que la habitual, de los verbos παρακαλεῖν, συμβουλεύειν, ἀνακαιοῦσθαι y de la reproducción del giro platónico πείραν λαμβάνειν por τῆς γνώμης ἀποπειρῶ.

Mayor interés, por lo que afecta a la lengua y a la organización de algunas partes de sus comedias, presenta el uso que hace Aristófanes de la retórica. En un excelente estudio, Charles T. Murphy¹⁹ demostró la familiaridad de Aristófanes, pese a su condena de la retórica desde el punto de vista moral y político, con los preceptos del arte. Los quince grandes discursos que ofrecen sus comedias están organizados de una manera que dista de ser la de la ‘oratoria natural’ de los discursos homéricos. Pertenecen al γένος δικανικόν y al γένος συμβουλευτικόν (algunos participan de las características de ambos). Casi todos comienzan con un προοίμιον bien definido y muy elaborado, para captar la atención y la benevolencia del auditorio. Delimitan bien el caso particular y se sirven de la ἐλάττωσις (llamada también μείωσις o ταπεινώσις) para atraerse las simpatías del oyente, haciendo hincapié en la inexperiencia y desventajas del orador. Apelan a los sentimientos humanitarios de los atenienses, halagan su vanidad, y recurren a la προκατάληψις para replicar de antemano a la argumentación de la parte contraria.

La διήγησις o *narratio* rara vez aparece, como es lógico, al estar el espectador en conocimiento de los hechos. Sólo en *Asambleístas*, 176-208 hay una διήγησις entera (o ἀπαγγελία como la llama el autor de la *Retórica a Alejandro*). La oradora, antes de exponer su plan para el derrocamiento del estado, explica la mala gestión de su gobierno por los hombres. Las πίστεις o βεβαίωσις aparecen regularmente y constituyen el núcleo de los discursos más largos. La argumentación es simple y directa, sin recurso a los εἰκότα que tan gran papel desempeñaron en las *Tetralogías* de Antífonte. Los παραδείγματα (ejemplos de casos semejantes o contrarios) son el tipo más frecuente de las πίστεις ἔντεχνου. La terminología empleada (p. ej., ἐγὼ φράσω, *Nub.*, 1354, ἀποδείξω, *Avisp.*, 548 para la διήγησις, ἐγὼ διδάξω, *Avisp.*, 548 para las πίστεις) recuerda la de

¹⁸ «Socrate directeur de conscience», *REG*, 51 (1983), 395-401.

¹⁹ «Aristophanes and the art of rhetoric», *HSCPh*, 49 (1938), 70-113.

los oradores. Por lo demás Aristófanes emplea en un sentido técnico los términos ἀγών, como debate legal o retórico, así como προοίμιον, εἰκός y τεκμήριον. Los argumentos se ponen en serie con πρῶτον μὲν, πρῶτα, seguido de εἶτα, empleándose εἶεν para indicar una transición. Para darles énfasis, se recurre a los imperativos σκέψαι o φέρε. Los σημεῖα o τεκμήρια son bastante raros y sólo una vez aparece la μαρτυρία introducida por el normal ἀνάβηθι.

Aparte de estos métodos formales de prueba, las πίστεις contienen numerosos ejemplos de κοινοὶ τόποι, especialmente los de τὸ δίκαιον y τὸ συμφέρον. El Argumento Justo de *Las nubes* basa su caso en τὸ καλόν y el Injusto en lo conveniente. Filocleón centra su defensa en las ventajas de los jueces atenienses; Bdelicleón, en sus desventajas. El discurso de Lisístrata a los enviados atenienses y espartanos hace hincapié en τὸ δίκαιον. El ἐπίλογος consiste en la breve afirmación de haber probado el caso o en recalcar la utilidad del consejo dado, aunque a veces se recurra a procedimientos de repertorio, como es el hacer un llamamiento a la piedad.

La articulación clara y lógica de sus discursos, su acuerdo general con los preceptos de la retórica posterior, especialmente con los de la *Retórica a Alejandro*, aunque no demuestran taxativamente que Aristófanes hubiera estudiado retórica, sí revelan su interés y su conocimiento de los principios del arte, que pudo aprender en los procesos y en las sesiones de la Asamblea de una manera práctica, o con algún maestro, o con la lectura de algún manual. Aunque Gorgias visitó Atenas en el 417, como el cómico no emplea figuras gorgiánicas, salvo en el discurso antitético de Praxágoras, no parece probable que hubiera sido su discípulo. Conoce a Trasímaco, a quien menciona en *Daitales*, y a Antífonte, cuyo nombre aparece en *Avisp.*, 1301. La colección de προοίμια καὶ ἐπίλογοι de este autor era conocida en el 423, cuando Cratino parodió uno de sus lugares comunes, y nada impide que, así como las artes de Córax o Tisias, pudiera conocer sus obras. Otra probabilidad, mucho mayor, es que Aristófanes parodiara a Eurípides, cuyas piezas más influidas por la retórica y más abundantes en ῥημάτια δικανικά corresponden a la década del 440 al 430 a. C. Con tanto material a su disposición no extraña que Aristófanes tuviera alguna familiaridad con la nueva retórica que se había propuesto combatir.

Nos queda centrarnos en el estilo cómico propiamente dicho, sobre el que ya anticipamos algo al referirnos a los procedimientos del humor: la ‘escrología’ en sus aspectos lingüísticos y estilísticos, el lenguaje figurado y la acumulación verbal.

Una posición especial ocupa la ‘escrología’ en el estilo de Aristófanes en su doble aspecto escatológico y obsceno. El lenguaje escatológico, como agresión que es contra las normas y tabúes sociales, produce cierto malicioso placer no sólo en quien lo emplea, sino en quien lo escucha. De ahí que el héroe cómico lo use sin el menor recato. Y *mutatis mutandis* cabe decir lo mismo del lenguaje obsceno. Tenido en las relaciones sociales por desconsideración o insulto, sirve de es-pita, en el ambiente relajado de la comedia, a la agresividad sexual reprimida,

operando en el público, como dice Jeffrey Henderson²⁰, «una especie de catarsis de las emociones sexuales y de satisfacción del deseo». Aristófanes normalmente emplea los eufemismos habituales para referirse a los órganos genitales y al comercio sexual, cuando la obscenidad no viene a cuento, con la sola excepción del *pudendum muliebre* carente de correlato eufemístico (lo que indica que todas las referencias al mismo tienen una clara connotación agresiva). Así llama al miembro viril τὸ δεῖνα ‘el fulano’ (*Acarnienses*, 1149) o τὸ πρῶγμα ‘la cosa’ (*Lisístrata*, 23) y a la unión sexual τὰ τῆς Ἀφροδίτης ἱερὰ ‘los ritos de Afrodita’ (*Lisístrata*, 898). Cuando la obscenidad ejerce una función, es decir, cuando sirve para insultar a alguien, para enfatizar lo que se dice, para reforzar un chiste o una sátira, Aristófanes se vale de ella sin el menor empacho.

Henderson distingue entre ‘obscenidades primarias’ y ‘expresiones metafóricas’, entendiéndolo por las primeras ese grupo de expresiones existentes en toda lengua que, por referirse directamente, sin establecer distanciamiento alguno ni asociaciones intermedias, a los órganos sexuales, a los excrementos y a las actividades relacionadas con ellos, son consideradas inconvenientes. Entre ellas figuran πέος, ‘picha’, κύσθος ‘coño’, βινεῖν ‘joder’, σκῶρ ‘mierda’, πρῶγκός ‘culo’, χέζειν ‘cagar’ y unas cuantas más. Estas palabras, como ha puesto de relieve el psicoanálisis, tienen cualidades ‘regresivas’ y ‘alucinativas’ por cuanto que traen a la memoria imágenes y procesos de pensamiento propios de la infancia. La mayoría de las obscenidades aristofánicas, sin embargo, no son tan explícitas, aunque inequívocamente tengan los mismos referentes, porque se distancian de éstos interponiendo figuras, comparaciones, imágenes «que refractan las percepciones y emociones evocadas directamente por las obscenidades primarias». Para el miembro viril en erección se emplean términos que designan instrumentos: μοχλός ‘barrote de cerrojo’ (*Lisístrata*, 424, 428 ss., *passim*), ξίφος ‘espada’ (*Lisístrata*, 632), ὄβελός ‘espetón’, πάτταλος ‘clavo’, κέντρον ‘aguijón’, etc.; para los genitales femeninos, denominaciones de aberturas naturales, de puertas, pasadizos y recipientes: τρημμα ‘raja’, τρύπημα ‘agujero’, κόγχη ‘almeja’, κίστη ‘cesta’ en juego de palabras con κύσθος (*Paz*, 666; *Lisístrata*, 1184), θύρα ‘puerta’, etc.; el vello púbico de las adolescentes recibe el nombre de χνοῦς ‘pelusa de la fruta’ y el de las mujeres adultas λόχημη ‘matorral’. Para el acto sexual se encuentran metáforas náuticas e hípicas como ἐλαύνειν ‘remar’, ναυμαχεῖν ‘librar un combate naval’, κελητίζειν ‘cabalgar’, etc. Lo dicho basta para hacerse una idea del riquísimo acervo de las obscenidades aristofánicas, muchas de ellas sin duda heredadas de los yambógrafos, Hiponacte y la Comedia Antigua (Henderson ha reunido 491 en total), pero otras de su propia cosecha. Su estudio es una excelente introducción al del lenguaje figurado.

²⁰ *The maculate Muse. Obscene language in Attic comedy*, Oxford, Univ. Press, 1931, pág. 33.

Dentro de este lenguaje figurado se han de considerar las comparaciones y las metáforas²¹. La comparación de un objeto con otro implica —lo que en Aristófanes es más cierto que en ningún otro autor— una especie de hipérbole, ya que la comparación no se debe a una simple semejanza, sino al hecho de que ese segundo objeto se presenta como el representante por excelencia de la base de la comparación. De acuerdo con la división establecida por H. Blümmer²² y aceptada por A. Komornicka²³, las comparaciones adoptan las siguientes formas en Aristófanes: 1) el objeto comparado (A) se pone en relación con el que se le compara (B) mediante una conjunción como ὥς, ὥσπερ, οἷον, οὕτω o un verbo; 2) A y B figuran junto a un *tertium comparationis* que se añade para dar relieve a la comparación; 3) sólo el objeto B figura en la frase, sobreentendiéndose el objeto A. Con todo, de esta clasificación se debe excluir este último caso, ya que coincide con la metáfora. Las comparaciones son, o muy breves, o de cierta extensión, consistiendo A en una palabra y B en una frase (o a la inversa), pudiendo ser ambos términos también una frase. Las imágenes que se producen en las comparaciones se desarrollan y apoyan con metáforas. Los temas de comparación son los mismos que se encuentran en las metáforas. Como ha hecho notar Helen Law²⁴, muy raras veces se compara el carácter de los hombres con el de los dioses o los héroes.

La metáfora en contra de lo que creía Aristóteles no es una comparación resumida, sino una integración de diversidades, aunque las operaciones mentales que haya en su base sean de parecida índole. La comparación, sobre todo cuando se desarrolla en símil al estilo homérico, es analítica; la metáfora es sintética. Subyacente en la estructura de ambas, hay, sin embargo, un descubrimiento de las asociaciones existentes entre los términos (A y B) tomadas de los ámbitos más diversos, que aboca en su identificación, en una síntesis de elementos, por semejanza. En la comparación, las dos esferas figuran yuxtapuestas, unidas por una conjunción, un adverbio, un verbo o un adjetivo, en tanto que en la metáfora el término B (el trasladado) reemplaza al propio A, sin que el hablante pierda la noción del carácter bisemántico del término, de la dualidad fusionada en unidad.

²¹ Sobre las metáforas aristofánicas, cf. con anterioridad al libro de Taillardat, M. Nassau Noordewuier, *Metaphorae Aristophanae*, Diss. Leyden, Delft, 1891, y con posterioridad el estudio de G. Pecz «Τὰ μεταφορικά σχήματα τοῦ Ἀριστοφάνους», *Ἀθηνᾶ*, 5 (1983), 242 sigs. Como se deduce del *katakeleusmós* de *Ranas*, 905 ss., en que se exhorta a Eurípides a hablar ἄστεϊα καὶ μήτ' εἰκόνας μήθ' οἷ' ἄν ἄλλος εἶποι, las comparaciones pertenecían al lenguaje popular y eran impropias de la ἄστεϊα διάλεκτος. Un buen ejemplo del carácter popular y amebeo de las comparaciones propias del σκώπτειν y de la ἄγροικος διάλεκτος puede verse en *Anispsa*, 1308 ss. Aristóteles concede mayor valor a la metáfora que a la comparación (*Rhet.*, III 10, 1410).

²² *Ueber Gleichniss und Metapher in der attischen Komödie*, Leipzig, 1981, págs. XIV sigs. Es éste el estudio más importante de los ya anticuados.

²³ *Métaphores, personifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wroclau-Warszawa-Krakow, 1964.

²⁴ «Hyperbole in mythological comparison», *AJPh*, 47 (1926), pág. 364.

De las cuatro funciones desempeñadas por la metáfora, la *denominativa* (para dar un nombre a objetos o nociones carentes de denominación), la *expresiva* (para reforzar el valor de lo representado), la *epistemológica* (para destacar aspectos y matices no evocados por el nombre), y la *estética* (para dar mayor vigor y claridad a la representación que simboliza), son las funciones expresiva y estética (cómica) las predominantes en la comedia aristofánica. Las metáforas se emplean con vistas a sorprender, hacer reír o provocar sentimientos de indignación o simpatía. La mayor parte de ellas, en consonancia con los elementos esenciales de lo cómico (contraste entre lo sublime y lo trivial), pertenecen al tipo en el que un nombre que designa un objeto concreto se emplea para substituir al que designa una función abstracta. Su lógica se sale de lo normal y su ámbito temático es inmenso: apenas hay esfera de la vida y de la realidad que no figure en ellas.

Las metáforas aristofánicas suscitan el doble problema de su tono y de su originalidad. Pero previamente hay que detectar su existencia, para lo que en muchos casos es menester recurrir a los escolios, que a veces se enredan en una serie de consideraciones sin explicar en definitiva nada. El tono de una imagen, es decir su pertenencia a un determinado estrato social o registro literario, puede determinar la ἡθοποιία o caracterización de los personajes. El Morcillero y el Paflagonio se expresan, por ejemplo, con un lenguaje canallesco. Cuando hay discordancia entre el ἦθος y los modos de expresión, o hay paratragedia, o se quiere producir un efecto burlesco. El problema más difícil, sin embargo, es el de determinar si una metáfora ha sido inventada por Aristófanes, o por un predecesor, o pertenece al fondo común de la lengua. La dificultad se acentúa, ya que las imágenes corrientes pueden penetrar en una serie metafórica donde alternan con casi-sinónimos o permutantes metafóricos. Así, en Aristófanes τὸ μανδαλωτὸν 'beso a cerrojo' (formado sobre μάνδαλος, 'pasador') tiene un correlato τὸ γιγγλυμωτὸν (Teleclides, fr. 13) que se ha formado sobre γίγγλυμος ('bisagra'); δορυὸν βλέπειν, 'tener una mirada agria' es la clave de una serie metafórica con los permutantes νᾶπτu 'mostaza', ὀρίγανον 'orégano', ὀπόν 'laserpicio' κάρδαμα 'berros', θυμβροφάγον 'ajedrea' (*scil.* βλέπειν). La yuxtaposición de imágenes incoherentes, lo que Taillardat denomina 'bariologie metaphorique' ('abigarramiento metafórico') suele ser indicio de que han ido perdiendo vigor y han necesitado reforzarse. Como criterios para descubrir la originalidad de una imagen este autor enumera los siguientes: 1) ser únicas; 2) no ser groseras de tono; 3) no entrar en serie con permutantes metafóricos; 4) renovar una imagen desgastada.

Por acumulación verbal entiende E. S. Spyropoulos²⁵ la yuxtaposición al menos de tres unidades semánticas (objetos, personas, nociones, ideas, acciones, si-

²⁵ *L'accumulation verbale chez Aristophane (Recherches sur le style d'Aristophane)*, Thessaloniki, 1974. Un tema afín ha sido tratado por A. de Costa Ramalho, *Διπλᾶ ὄνόματα no estilo de Aristófanes*, Suppl. de *Humanitas*, IV, Coimbra, 1952.

tuaciones, calificaciones), que se añaden sucesivamente a las precedentes para responder a una necesidad lógica, cuya expresión podría hacerse, con mayor economía, con una sola de dichas unidades semánticas. El concepto abarca los fenómenos llamados por los antiguos συναθροισμός ('aglomeración'), ἐπιμονή ('insistencia'), λεπτολογία ('pormenorización') y αὐξησις ('amplificación'). La acumulación se presenta en tres formas: 1) los términos van seguidos y desempeñan la misma función gramatical (p. ej., *Aves*, 527-528), que es la categoría mejor representada; 2) los términos están algo alejados unos de otros, intercalándose entre ellos elementos que no tienen relación con la acumulación, ni la misma función sintáctica que los miembros de ésta (v. g., *Acarn.*, 504-505); 3) la acumulación no es visible a primera vista, al aparecer sus términos dispersos en un contexto más amplio (*Nub.*, 207-214).

Las acumulaciones, que ocupan aproximadamente la décima parte de los versos de las comedias aristofánicas, son mayores en los prólogos, las párodos, las parábasis y los éxodos. Tienden a aparecer en los tetrametros anapésticos y en los sistemas anapésticos, yámbicos y trocaicos, especialmente en las formas anapésticas, sobre todo en el *pnigos*. Si la comparación y la metáfora cómica se prestan por su misma naturaleza a producir el fenómeno de la 'bisociación' y la sorpresa, que se hallan en la esencia misma de lo cómico, la acumulación verbal responde al principio del énfasis y desempeña también una no desdeñable función cómica. Sirve, por ejemplo, para introducir un juego de palabras (*Acarn.*, 606: τοὺς μὲν ἐπὶ Θρακῆς ... τοὺς δ' ἐν Χάοσιν ... τοὺς δ' ἐν Καμαρίνῃ κἄν Γέλα κἄν Καταγέλα 'a los de Tracia ... a los Cáones ... a los de Camarina y de Gela y Katagela = «irrisión»') y para parodiar las formas elevadas de poesía o fórmulas religiosas y administrativas (*Cab.*, 941). A la acumulación recurre especialmente el βωμολόχος para interrumpir al ἀλαζών. A veces desempeña un papel expresivo: un tricolon indica la totalidad de un ámbito semántico (*Acarn.*, 308: οὔτε βωμός οὔτε πίστις οὔθ' ὄρκος 'ni altar, ni lealtad, ni juramento') o la insignificancia de algo (*Avisp.*, 301: ἄλφιτα ... καὶ ξύλα κῶψον 'harina ... y leña y pizanza'). Las acumulaciones (p. ej., las de insultos, cf. *Ran.*, 465-466) denotan una tensión afectiva o producen un efecto retórico (*Acarn.*, 531). Las del tipo 3) conducen la atención de los espectadores al tema principal.

En cuanto a su estructura, las acumulaciones pueden presentarse en forma de diálogo, repartiéndose sus términos entre dos personajes (*Paz*, 545-549; *Cab.*, 284-295) y alcanzándose su grado más alto cuando la respuesta repite irónicamente los términos pronunciados por el interlocutor (*Asambl.*, 774-776); pueden constar de interrogaciones sucesivas (*Tesmofor.*, 136-139); o pueden ser interrumpidas por un oponente que da a cada término un relieve o una significación particular (*Asambl.*, 436-439). El efecto expresivo se refuerza por una serie de procedimientos artísticos que afectan al orden sintáctico, al significado de los términos y a las secuencias fónicas. El asíndeton confiere vivacidad a la frase (τόλμησον, ἴθι, χῶρησον 'atrévete, ve, avanza', *Acarn.*, 488) y en su variante

extrema figuran los largos compuestos (*Asambl.*, 1169-1175). El polisíndeton le da amplitud y majestad, a veces con un efecto irónico (*Paz*, 296-297: Ἄλλ', ὃ γεωργοὶ κάμποροι καὶ τέκτονες 'pues bien, ¡oh! labradores y comerciantes y artesanos').

Otra serie de figuras concierne al contenido intelectual de las palabras acumuladas. La antítesis puede darse entre dos acumulaciones sucesivas (*Nub.*, 49-52; *Plut.*, 559-561) o entre miembros de la misma acumulación. Los términos de las mismas pertenecen al mismo ámbito semántico. Cuando uno de ellos, normalmente el último, no es homogéneo con la serie, se da el efecto *παρὰ προσδοκίαν* 'contra lo esperado' o *παρ' ὑπόνοιαν* 'contra lo supuesto' (*πραγμάτων καὶ μαχῶν καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς* 'de molestias, de combates y de Lámacos liberado', *Acarn.*, 269-270). Emparentado con la antítesis, por su tono, y a la figura denominada *παρὰ προσδοκίαν*, por la manera de aparecer los términos concernidos, está el llamado por los antiguos *εὐτελισμός* ('degradación'), cuyo empleo corresponde sobre todo al *βωμολόχος* (*Cab.*, 1007-1008; *Nub.*, 424, 719; *Acarn.*, 409, etc.).

En la acumulación verbal es importante el orden de palabras. Las posiciones enfáticas son el comienzo y el final, donde se sitúan las más significativas, reservándose este último para los compuestos extensos (*Av.*, 491). Los términos pueden ordenarse en progresión creciente (*ἰὼ Πρασιαὶ τρισάθλια καὶ πεντακίς καὶ πολλοδεκακίς* 'Ay, Prusias, tres veces, cinco, muchas decenas de veces desgraciada', *Paz*, 242-243), o decreciente (*γέροντα, μειράκιον, παιδίσκον* 'anciano, muchacho, niño', *Asambl.*, 1146), de acuerdo con la conocida figura denominada *clímax* ('gradación'). El número de sílabas de las palabras acumuladas se procura que sea el mismo (*ἔλκε, τίλλε, παῖε, δείρε, κόπτε* 'arrastra, tira del pelo, pega, despelleja, golpea', *Av.*, 365), o se agrupa en conjuntos armónicos de extensión (*κύρβις, κρόταλον, κίναδος, τρύμη* 'tabla de leyes, crótalo, zorro, lagartón', *Nub.*, 448: 2-4-4-2), o forma un *clímax* creciente de volumen fónico (*καὶ μαρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιαρῶτατε* 'y canalla, y canalla redomado y grandísimo canalla', *Paz*, 183: 3-4-5).

Se cuidan, asimismo, los efectos acústicos, como las aliteraciones, *globales*, cuando afectan a la totalidad del conjunto (*μὰ τὴν Ἄναπνοήν, μὰ τὸ Χάος, μὰ τὸν Ἄερα* 'por la Respiración, por el Caos, por el Aire', *Nub.*, 627), *iniciales* (*θεῶν θυσίαι τε θαλίαι τε* 'sacrificios y banquetes de los dioses', *Nub.*, 310) o *finales* —las más frecuentes— originadas por la repetición de la misma desinencia (*ἔλκε, τίλλε, παῖε, δείρε, Av.*, 365) o de un mismo sufijo (*τετράκις καὶ πεντάκις καὶ δωδεκάκις καὶ μυριάκις* 'cuatro y cinco y doce y diez mil veces', *Plut.*, 851-852). Parecidos efectos producen la *anáfora*, o repetición de la misma palabra (conjunción, preposición, adverbio, pronombre o adjetivo) a comienzo de cada frase o cada colon y el *homeoteleuton* (*συνηγοροῦσ' ἐκ τίνων ... τραγωδοῦσ' ἐκ τίνων... δημηγοροῦσ' ἐκ τίνων; ἴδε quiénes proceden los abogados defensores?, ἴδε quiénes los tragediógrafos?, ἴδε quiénes los orado-*

res?', *Nub.*, 1089-1093), que se confunde con la rima cuando tiene lugar al final de dos versos consecutivos (*Acarn.*, 547-549). La rima puede también aparecer a comienzo de verso: διαφορήσω σ', εἰ τι γούξεις — κοπροφορήσω σ', εἰ λαλήσεις 'te haré pedazos, si rechistas — te haré pedazos de mierda, si berreas', *Cab.*, 294-295. La combinación de la anáfora y el homeoteleuton (el denominado κύκλος) aparece en casos como *Asambl.*, 862-864: ἦν δὲ κωλύωσι, τί; ... ἦν δὲ μαστιγῶσι, τί; ἦν δὲ καταγελῶσι, τί; 'y si lo impiden, ¿qué? ... y si te azotan, ¿qué?', y si se burlan de ti, ¿qué?'. Dentro del mismo tipo de efectos se han de encuadrar la llamada *figura etimológica* (κέλης κέλητα παρακελητιεῖ 'el jinete cabalgará junto al jinete', *Paz*, 900) y la *epanadiplosis* o repetición de la misma palabra, en la misma forma (οὐ ζῆν τὸ ζῆν 'no es vivir el vivir', *Ran.*, 1082) o en formas diferentes (καὶ πονηροῖς καὶ πονηρῶν 'a malvados e hijos de malvados', *Ran.*, 731). En una palabra, el estudio de las acumulaciones verbales realizado por Spyropoulos confirma las apreciaciones de Murphy. Aristófanes conocía y aplicaba los recursos estilísticos que codificarían los tratadistas de retórica.

VI

LOS METROS

Los capítulos anteriores han dejado bien clara la estrechísima relación existente entre las formas y el contenido de la comedia. En las rígidas estructuras tradicionales no sólo eran patentes las diferencias entre las partes dialogadas y las cantadas, sino que dentro de unas y otras bastaba con que el público captase el ritmo del lenguaje, para que acto seguido adivinase también el tono y la intención de lo que con dicho ritmo iba a expresarse, y hasta la parte de la pieza que en ese momento se estaba representando. Por ello, lo hasta aquí dicho quedaría incompleto sin una ojeada a los metros de la comedia aristofánica¹ que permita ver cómo la variedad de éstos se acomoda a sus diferentes momentos. Pero, previamente, conviene recordar los principales fenómenos prosódicos que separan, como género más cercano a la lengua hablada, la comedia de la tragedia. A saber: *la correptio Attica*, la escansión como breve de los diptongos interiores en -oi- y la evitación del hiato en el interior del verso, conducente a los conocidos fenómenos de la *elisión* de las vocales breves finales, el *apócope* de las breves iniciales, la *sinezesis* de breve y larga en hiato y la abreviación de larga final ante vocal inicial.

¹ Sobre el tema, cf. J. W. White, *The verse of Greek comedy*, London, 1912; O. Schroeder, *Aristophanes, Cantica*, Leipzig, 1909; U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Verskunst*, Berlin, 1921 (2.^a ed., Darmstadt, 1958); A. M. Dale, *The lyric metres of Greek drama*, Cambridge, 1948, 2.^a ed. 1968; C. Prato, *I canti di Aristofane. Comento, scoli metrici*, Roma, 1962.

I. PARTES DIALOGADAS

Los versos usados κατὰ στίχον en las partes dialogadas son: el trímetro yámbico, el tetrámetro yámbico cataléctico, el tetrámetro trocaico cataléctico y el tetrámetro anapéstico cataléctico. Excepcionalmente, Aristófanes emplea el eupolideo en la parábasis de *Las nubes* (vv. 518-562).

TRÍMETRO YÁMBICO

Es mucho más libre en su estructura que el de los yambógrafos, el de la tragedia y el del drama satírico². Los yambos puros (p. ej., *Pluto*, 1017) son excepcionales, abundando las resoluciones de las largas y de los espondeos. El tríbraco se admite en cualquier sede, salvo en la última. El anapesto no sólo substituye al espondeo, sino al yambo en las sedes pares. Las sílabas breves del anapesto no pueden, sin embargo, dividirse en dos palabras, ni separarse de la larga³. Llámense 'anapestos rotos' los que atentan contra esta regla, constituyendo excepciones aparentes a la misma las proclíticas y enclíticas. El dáctilo se admite en cualquier sede donde aparece el espondeo (sedes impares), y sus largas y breves se pueden repartir en distintas palabras. Las secuencias de dáctilo/anapesto y tríbraco/anapesto, rehuidas en la tragedia, aparecen libremente. Muy rara vez se encuentra el proceleusmático como forma resuelta del anapesto⁴. La cesura normal es la pentemímeros, aunque abundan los versos sin cesura. Con frecuencia se incumple el zeugma de Porson. El verso puede repartirse entre varios actores (ἀντιλαβαί), evitándose, sin embargo, la división de las breves resultantes de una larga, por más que haya también excepciones a esta norma. El trímetro yámbico es de regla en el prólogo y en las escenas dialogadas. En *Las ranas* aparece en la párodo (vv. 318-322 = 337-339) y en *Las assembleístas* en el v. 1154, que viene a funcionar como el *kommation* de una parábasis atrofiada.

² Puede seguirse la evolución en J. Descroix, *Le trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*, Macon, 1931.

³ L. P. E. Parker, «Split resolution in Greek dramatic lyric», *CQ.* 18 (1968), 241-269.

⁴ H. J. Newiger, «Prokeleusmatiker in komischen Trimeter», *Hermes*, 69 (1961), 175-184.

TETRÁMETRO YÁMBICO CATALÉCTICO⁵

La noticia deparada por la *Suda* (s.v. θρόαιμβος), de que los niños jugaban en ciertas partes de Grecia con ramos de higuera recitando tetrámetros yámbicos catalécticos, se confirma con la danza popular infantil denominada ἄνθημα, a la que alude Ateneo (14, 169c = *Carmina popularia*, fr. 852 Page), acompañada por una cancioncilla de ese ritmo. Tiene, pues, este tipo de versificación un origen popular que explica el que un poeta no aristocrático como Hiponacte le diese rango literario, imprimiéndole ese carácter relajado, superficial y jocoso, que asumiría después en la literatura griega. Por todo ello, se comprende que fuera excluido de la tragedia y de la parte más seria y comprometida de la comedia: la parábasis. En los agones se contraponen al tetrámetro anapéstico y en las párodos al tetrámetro trocaico. De los tres tipos de dicción dramática, el cantado (μέλος), el dialogado (ψιλή λέξις) y el recitativo (παρακαταλογή) con acompañamiento musical, era este último el propio de los tetrámetros yámbicos. El tono melodramático propio de la παρακαταλογή con acompañamiento de flauta (lo que, por descontado, no siempre era obligatorio) se prestaba a efectos cómicos.

En cuanto a su estructura, se han de señalar la alta proporción de espondeos, especialmente en la primera y quinta sede, y la frecuencia de tríbracos en las sedes pares, sobre todo la segunda y sexta. En cambio, los dáctilos son poco frecuentes y se sitúan preferentemente en la tercera sede, correspondiendo a una sola palabra. Los anapestos aparecen en la primera y quinta sede, que por la existencia de la diéresis medial se comporta como la primera. No hay anapestos rotos, ni abundan las ἀντιλαβαί. La pausa más marcada es la diéresis medial, que no suele faltar en los *katakeleusmoi*.

Tetrámetros yámbicos catalécticos aparecen en las párodos, los ágones y los éxodos. Las párodos de Aristófanes se ajustan al ritmo trocaico (*Acarnienses*, *Caballeros*, *Paz*, *Aves*), anapéstico (*Nubes*, *Ranas*) o yámbico (*Avispas*, *Lisístrata*, *Asambleístas*, *Pluto*). Los tetrámetros trocaicos corresponden a los coros, que cumplen una función positiva de acuerdo con la ideología de la comedia. En cambio, los tetrámetros yámbicos aparecen cuando el coro (salvo en *Pluto*) defiende actitudes que quedarán desmentidas o derrotadas a lo largo de la pieza. A los 'coros simpáticos' les hace aparecer Aristófanes a ritmo trocaico, para conferirles mayor vivacidad.

Los agones, como ya advertimos, pueden ser isorrítmicos o heterorrítmicos. En el primer caso *epírrhema* y *antepírrhema* se presentan en tetrámetros yámbicos (p. ej., el segundo agón de *Caballeros* y *Nubes*) o en tetrámetros anapésticos (*Avis-*

⁵ Es fundamental la monografía de Franca Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma, 1968.

pas, *Aves*, *Lisístrata*). En los agones heterorrítmicos (p. ej., el de *Caballeros* y *Nubes*) el *epírrhema* aparece en tetrámetros anapésticos y el *antepírrhema* en tetrámetros yámbicos. El coro en este último caso, salvo en *Las nubes*, donde se mantiene neutral, comparte de manera más o menos clara la postura del que saldrá vencedor. El empleo del tetrámetro anapéstico, más solemne que el yámbico, por la parte perdedora puede obedecer a razones irónicas, según hemos anticipado.

En *Acarnienses*, *Paz* y *Lisístrata* el tetrámetro yámbico aparece en el éxodo conteniendo una invitación al coro a entonar un himno triunfal (*Acarnienses*, 1226-1231), participar en un banquete de bodas (*Paz*, 1311-1315), tomar pareja (*Lisístrata*, 1273-1278). Su función aquí es la de preparar la salida del coro. En *Las tesmoforiantes* se emplea el tetrámetro yámbico en una escena (531-573) en la que interviene el pariente de Eurípides y sirve para subrayar el cambio imprevisible de tono y la indignación de las mujeres.

TETRÁMETRO TROCAICO CATALÉCTICO⁶

Se encuentra en todas las comedias aristofánicas salvo en el *Pluto*. Su frecuencia es mayor en las primeras piezas. Se adapta al movimiento rápido y por ello se emplea cuando el coro hace su aparición apresurada en la párodo (*Acarnienses*, 234-236 = 238-240; *Caballeros*, 242-283; *Paz*, 299-338; *Avispas*, 268-309), y sobre todo, por el carácter 'satírico' del metro (cf. Aristóteles, *Poética* IV, 14), en el *epírrhema* y *antepírrhema* de la parábasis. Fuera de estas partes rara vez aparece (cf. *Caballeros*, 314-321, 391-396; *Paz*, 383-384; 426-427, 428-430; *Lisístrata*, 1036-1042).

Los tetrámetros puros abundan poco (sólo hay 31 entre 779), siendo frecuentes las resoluciones de la larga del troqueo y bastante menos frecuentes las de la larga *anceps* de las sedes pares. El tríbraco resultante en el primer caso normalmente corresponde a una palabra. Cuando se divide en dos, el corte tiene lugar entre la segunda breve y la tercera, aunque hay algunos casos en que la repartición se hace a la inversa, después de la primera breve. En las sedes pares es más frecuente también la resolución de la larga que la de la larga *anceps*. El anapesto aparece 44 veces en la segunda sede y es mucho menos frecuente en la cuarta y en la sexta. Cuando se reparte en dos palabras, su división normal es entre la segunda breve y la larga. Dicho en los términos de Miss Dale⁷: «cuando se resuelve la segunda larga de un metro trocaico, las tres sílabas que forman la segunda mitad del metro están contenidas en la misma palabra», o bien «ninguna resolución se puede dividir de manera que la primera breve sea la sílaba final de la pa-

⁶ Cf. J. Kranz, *De tetrametro trochaico*, Diss. Giessen, 1913.

⁷ «Resolutions in the trochaic tetrameter», en *Collected papers*, Cambridge, 1969, pág. 133.

labra precedente». El dáctilo aparece tres veces en la cuarta sede (*Aves*, 373, 1113; *Asambleístas*, 1156) y excepcionalmente una en la primera (*Caballeros*, 319) y dos en la quinta (*Acarnienses*, 318; *Avispas*, 496).

La pausa fundamental es la diéresis medial después del primer dímetro. De regla en los yambógrafos y rara vez descuidada en la tragedia, la sustituye con cierta frecuencia en la comedia aristofánica una cesura delante de la segunda *anceps* o detrás de la quinta larga, con menor frecuencia. También se admiten cesuras detrás de la segunda larga, primera *anceps*, tercera larga, segunda breve, tercera breve y alguna vez detrás de la sexta larga. Normalmente cada verso lleva dos pausas, rara vez tres. Las ἀντιλαβαί siempre se efectúan en la diéresis medial. En los tetrámetros trocaicos de la comedia no se cumplen los zeugmas de Porson, Wilamowitz-Knox y Havet.

TETRÁMETRO ANAPÉSTICO CATALÉCTICO

Constituido por un dímetro y un paremiaco, fue denominado 'aristofáneo' por Hefestión, en la creencia (falsa porque existe desde Epicarmo) de que fue Aristófanes su inventor. Se prestó a este error el gran empleo (1.235 veces) que hace el cómico de este στίχος, de una manera regular en la parábasis y con frecuencia en los agones, tanto en el *katakeleusmós* y *antikatakeleusmós*, como en el *epírrhema* y *antepírrhema*, y a veces en la *sphragís* (*Avispas*, 725-728; *Aves*, 626-627).

En su forma pura sólo aparece en *Aves*, 707. Lo normal es que las contracciones prevalezcan. Hay 112 ejemplos de dímetros puramente espondíacos en la primera mitad; 57 con seis espondeos, es decir, con todas las contracciones posibles; en la quinta sede, la relación de espondeos a anapestos es de cinco a uno. No obstante, el último metro cataléctico es siempre anapéstico, por ser a final de verso necesario que se marque bien la naturaleza del ritmo. Las resoluciones del anápesto son mucho menos frecuentes: el proceleusmático sólo aparece en dos ocasiones en la frase προσέχετε τὸν νοῦν (*Avispas*, 1015; *Aves*, 688), corregida por algunos editores en πρόσ(σ)χετε τὸν νοῦν. Cuando hay resolución de la larga, simultáneamente se da la contracción en las dos breves. Este fenómeno afecta especialmente a los dos anapestos iniciales del primer dímetro: el dáctilo aparece 234 veces en la primera sede, 220 en la tercera, sólo 20 en la segunda y tres en la cuarta. Se rehúye la secuencia dactílico-anapéstica, que sólo aparece una vez en *Avispas*, 397.

La pausa fundamental, como en todos los tetrámetros, es la diéresis medial que separa el primer dímetro del paremiaco. Los metros del primer dímetro están separados también en 1.040 casos por una diéresis, y en 479 los del paremiaco, que, cuando falta, es sustituida por una cesura anterior o posterior. Conforme, pues, al juego de las cesuras y las diéresis, el tetrámetro anapéstico cataléctico presenta cuatro segmentos que ofrecen diversas posibilidades de articulación, se-

gún el sentido sintáctico y el énfasis retórico. Las pausas, en efecto, no son obligatorias de una manera, por decirlo así, mecánica. A veces también son aparentes. Si el primer dímeter termina en una proclítica, una conjunción o un relativo, es decir, en palabras que por exigencias del sentido no pueden separarse del contexto posterior, o si el segundo dímeter comienza con formas enclíticas o partículas como ἄν y μέν que hacen referencia a lo anterior, es evidente que no cabe establecer una pausa marcada en pugna con la fonética de la frase o la sintaxis. El verso, por consiguiente, puede tener una estructura bimembre, trimembre o cuatrimembre. Lo normal es que la pausa principal (la diéresis medial) vaya acompañada de una pausa secundaria en el primer dímeter (diéresis o cesura detrás del primer pie), o en el segundo (diéresis, o bien cesura en el pie precedente o siguiente). Los tetrámetros anapésticos catalécticos suelen terminar con una frase de sentido completo. Se inician regularmente con un monosílabo o disílabo y terminan en una palabra de tres o más sílabas.

EUPOLIDEO

Es un tetrámetro coriámbico cataléctico, perteneciente al tipo de dímeters coriámicos B (es decir, aquellos que muestran un coriambo precedido de cuatro sílabas indiferentes a la cantidad). El coriambo del segundo dímeter adopta la forma de un crético con sílaba final *anceps*, siendo siempre larga la tercera de las sílabas indiferentes a la cantidad que preceden al coriambo del primer dímeter y al crético del segundo de los eupolideos aristofánicos de *Nubes*, 518-562. La pausa métrica principal es la diéresis medial al final del primer dímeter, que puede ser sustituida por una cesura tras la primera sílaba del segundo.

2. PARTES LÍRICAS

Presentar en esquema su enorme riqueza, como hemos hecho con las partes dialogadas, rebasaría los límites de esta introducción para alcanzar las dimensiones de un tratado de métrica. Nos vamos a limitar, por tanto, a establecer en ellas una clasificación desde distintos criterios para seguir su evolución cronológica e intentar, sobre esa base, una valoración del lirismo aristofánico con un criterio más firme que el de una mera impresión subjetiva y estetizante⁸. Tocar esta cues-

⁸ Para conocer la evolución de las partes líricas es fundamental el estudio de T. McEvelley, «Development in the lyrics of Aristophanes», *AJP*, 91 (1970), 257-276.

tión con cierto detenimiento vale la pena, ya que las 2.686 líneas líricas de sus comedias sitúan a Aristófanes en primera fila de toda la producción de la lírica griega conservada, por detrás de Eurípides (con *ca.* 7.000), Píndaro (*ca.* 4.000) y Esquilo (*ca.* 3.400), y por encima de Sófocles (*ca.* 2.500). Si a esto se añade el que las partes líricas ocupan el 19 % (el 17 % incluido el *Pluto*) de sus piezas, y si se tiene presente, además, que tan considerable *corpus* poético se escribió en una época en que la música y la poesía lírica estaban experimentando hondas transformaciones, se ponderará debidamente la posición ocupada por Aristófanes en la historia de la poesía griega.

En las partes líricas de Aristófanes cabe hacer diversas clasificaciones, según se atienda a la posición en el contexto de las piezas, a la forma de composición (estrófica o astrófica), a su género lírico (monódico o coral) y a la métrica. Los lugares de las piezas donde la tradición exigía partes líricas son: la párodo, el agón, la parábasis y el éxodo. Estas partes líricas debían atenerse a normas estrictas. En la párodo, que a veces comporta una sizigia, era necesaria la responsión estrófica. Las odas que en los agones precedían los discursos de ambos antagonistas expresaban, en responsión también, la expectación del coro. El *katakeleusmós* y la *sphragís* podían contener partes líricas en metro anapéstico y yámbico. Los cantos de la parábasis seguían al *pnigos* y *antipnigos*, formando sizigia con el *epírrhema* y *antepírrhema* en tetrámetros trocaicos catalécticos. El poeta podía escoger entre cantos que comentaban la acción con encomios, con la manifestación de sus deseos (en buen o mal sentido) o la expresión de aciagas profecías, o bien cantos burlescos independientes de la acción. El éxodo comportaba un breve pasaje lírico sin responsión.

Pero, aparte de estas composiciones líricas, determinadas en su forma y contenido por el contexto, en la comedia había estásimos, sin sizigia, con responsión estrófica, para marcar cortes en la acción, y sizigias libres de tipo amebeo fuera de las posiciones antedichas. Las cinco primeras piezas de Aristófanes sólo tienen el 22 % de sus partes líricas fuera de dichas posiciones, en tanto que la proporción en las últimas alcanza el 44 %. Hay, pues, una clara tendencia en el poeta a liberar las partes líricas de las ataduras que las vinculaban sólo a determinados lugares de la comedia. Esta tendencia concuerda con la observada en la forma y el género lírico. El sistema de composición estrófica, predominante en las primeras piezas (en ellas sólo el 24 % de la lírica es astrófica), va cediendo al sistema astrófico, que llega a comprender el 51 % en las cuatro últimas piezas. El fenómeno, cuyo origen puede rastrearse en las estrofas asimétricas (*Ungleiche Strophen*) observado por Wilamowitz⁹, en las que estrofa y antístrofa tenían el mismo tipo de versificación, pero no el mismo número de versos (*Acarnienses*, 1190 ss.; *Avispas*, 410 ss. = 468 ss., 540 ss. = 636 ss.; *Paz*, 865 ss. = 909 ss.; *Nubes*, 1303 ss.; *Lisístrata*, 321 ss., 783 ss. = 805 ss.), y en las llamadas por Wändel estrofas inte-

⁹ En *op. cit.* (nota 1), págs. 470-486.

rumpidas (*Gesperre Strophen*), es decir, aquellas que están separadas por una parte dialogada, pero no en composición epirremática¹⁰, conduce a los *ástropha* (cuyo primer ejemplo puede ser *Nubes*, 457 ss.) de *Paz*, *Aves* y *Tesmoforiantes*.

Conforme se va rompiendo con las exigencias de las posiciones fijas y relajándose las de la responsión¹¹, el coro va dejando de ser el único cantor en la comedia y las partes líricas se distribuyen entre los actores y el coro en forma de monodias y amebeos. En las cinco primeras obras sólo el 23 % de las partes líricas corresponden a monodias: en tanto que en las cuatro últimas la proporción se eleva al 29 %. Las monodias definen a un personaje (normalmente un intruso, cf. el canto del sicofanta en *Aves*, 1410 ss.) con mayor eficacia que el diálogo, sirven para expresar emociones personales, como los deseos de escapar de Filocleón (*Avispas*, 316 ss.), o se prestan para intercalar piezas elegantes (cf. el canto de la Abubilla en *Avispas*, 227 ss.). Con todo, el grupo mejor representado en estos cantos no convencionales es el de los amebeos, entre los actores, o entre los actores y el coro, lo que reemplaza con creces, en viveza y en efectos cómicos, al diálogo.

Una evolución similar se observa en la elección de los metros, en los que cabe establecer con McEvelley nueve grupos: 1) yambos líricos; 2) yambo-trocaico; 3) anapestos; 4) dáctilos, incluidos los dáctilo-epítritos y las variantes del enoplio y prosodíaco¹²; 5) eólicos, incluidos los versos basados en el gliconio y en coriambos; 6) docmíacos; 7) jónicos, incluidos los jónicos y los jónicos mezclados con coriambos o que adoptan la forma anacreontea o alguna de sus variantes; 8) crético-peónicos; 9) versos mixtos (p. ej., *Tesmoforiantes*, 312 ss., que contiene yambos, créticos, adónicos, coriambos, lecitios, alcmánicos, enoplios, prosodíacos e itifálicos, es decir, metros pertenecientes a los grupos yambo-trocaico, dactílico y eólico). De todos estos metros, los yambo-trocaicos, los eólicos y los mixtos son los más abundantes en la producción aristofánica. Las piezas con menor proporción de yambo-trocaicos y del grupo mixto son *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas* y *Paz*; las que muestran mayor abundancia de ambas categorías son *Acarnienses*, *Aves*, *Lisístrata* y *Tesmoforiantes*. En esta última pieza el 48 % de los pasajes líricos corresponde al grupo mixto, el 81 % de ellos son astróficos y el 23 % monódicos. Su carácter paródico puede explicar esta proporción ya que Eurípides estaba muy influido por la nueva música, cuyas características, según nos son conocidas por los testimonios disponibles, eran el empleo de metros sin ritmo definido, la ausencia de responsión estrófica, la combinación de varios modos en el mismo can-

¹⁰ Cf. P. Händel, *Formen und Darstellungsweisen in der Aristophanischen Komödie*, Heidelberg, 1963, págs. 169-181.

¹¹ Cf. W. Trachta, *Die Responsionsfreiheiten bei Aristophanes*, Diss. Wien, 1968; Engracia Domingo, *La responsión estrófica en Aristófanes*, Universidad de Salamanca, 1975; Cecilia Romano, *Responsioni libere nei canti di Aristofane* (Studi di metrica classica, 8), Roma, 1992.

¹² Cf. D. Holwerda, «De artis metricae vocabulis quae sunt δάκτυλος et ἐνόπλιος», ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ, Amsterdam, 1967, págs. 51-58.

to, la mezcla de solos con partes corales y la subordinación de las palabras a la música, que conducía a frases sin sentido, a pleonasmos innecesarios y compuestos grotescos¹³. Ahora bien, como ciertas de estas innovaciones aparecen también en otras de las últimas piezas aristofánicas, se ha de concluir que el poeta, bien a su pesar, se vio influido a partir del 415 por esta corriente 'modernista', según indica el empleo de la polimetría, el descuido de la responsión estrófica y la mezcla de canto coral y monódico.

Por acomodarse, pues, a los gustos cambiantes de su público, Aristófanes se apartaría del tipo de composición tradicional lírica de la comedia, cuyas características, según cabe deducir de sus primeras piezas, eran: el empleo de metros homogéneos agrupados en sistemas, con repetición estíquica de un mismo *colon*, terminados en una cláusula cataléctica. Estos *cola* suelen ser dámetros de cualquier ritmo y su diferencia con los versos dialogados no radica sino en el mayor número de resoluciones y contracciones, en el cierre clausular y en la responsión. Se trata, pues, de un tipo de composición semejante al de los cantos populares, al de ciertos pasajes de Anacreonte o al de los sistemas de dámetros anapésticos de la tragedia separados por paremfacos.

La evolución puede seguirse bien en las odas de la parábasis estudiadas por E. Fraenkel¹⁴. En las de las piezas más antiguas, *Acarnienses*, *Caballeros* y *Nubes*, tanto en su estructura métrica como en su contenido, se encuentran elementos de los κλητικὸὶ ὕμνοι. La alternancia de dámetros coriámbricos con jónicos *a minore* y gliconios de *Caballeros*, 551-64 (= 581-594) reaparece en el peán de Filodamo a Dioniso (segunda mitad del siglo IV a. C.). Propio también del himno clético es invocar la presencia de los dioses en la fiesta. La oda y la antoda de la parábasis de *Las nubes* ofrecen una estructura similar. La invocación a la Musa del comienzo de la oda de *Acarnienses* (con sus correlatos en *Paz*, 75; *Aves*, 737; *Ranas*, 674) en ritmo crético tiene, en lo relativo al ritmo, un paralelo en el *Trofonio* de Cratino (fr. 222 K.), asimismo en créticos, lo que parece indicar que era éste un ritmo consagrado en la comedia. Los dámetros yámbricos de *Ranas*, 384 ss. tienen, igualmente, su correspondencia en los restos de la parábasis de *Los demos* de Éupolis (411 a. C.). Ahora bien, en la segunda parábasis de *Los caballeros*, v. 1264, aparecen dáctilo-epítritos que son, en forma y contenido, una refección paródica de un prosodion de Píndaro (fr. 81 Snell), según informa un antiguo comentario. El comienzo de la oda de *Paz*, 775 ss., en ritmo dactílico, es una evocación de la *Orestía* de Estesícoro (fr. 12 D), una de las piezas de la lírica coral que mayor influjo ejercieron, y su antístrofa responde al fr. 14 D del mismo poeta. En la oda de la parábasis de *Las aves* (414 a. C.), de ritmo polimétrico, e influida por la más elevada lírica coral, se menciona (v. 750) al poeta trágico Frínico, con la misma

¹³ Cf. nota 8.

¹⁴ «Die Parabasenlieder», cf. H. J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 30-54.

admiración que denota *Ranas*, 1298 ss. hacia sus composiciones musicales, lo que permite sospechar que el citado pasaje puede ser una imitación del estilo del trágico. El verso inicial (706) de la antístrofa de la oda de *Paz* corresponde, según un antiguo escolio, al *Fénix* o al *Ceneo* de Jon, otro autor apreciado por el cómico, a cuya muerte había aludido dieciséis años antes en la *Paz* (vv. 834 ss.). Prudentemente, E. Fraenkel concluía de su estudio que Aristófanes, a partir de las formas primitivas de los cantos de la parábasis, compuestos en dímetros coriámbricos y sus variantes o en peones, con motivos tomados de los κλητικοὶ ὕμνοι, fue enriqueciendo su vena lírica con formas y motivos de la lírica coral, no tanto por un afán paródico como por el deseo de dar nuevos alientos poéticos y musicales a esas partes líricas mediante evocaciones a piezas bien conocidas de su auditorio. Una conclusión sumamente respetuosa con la fama de poeta lírico de Aristófanes, admitida como artículo de fe unánimemente por los filólogos clásicos. Pero una 'evocación', casi textual, de poemas bien conocidos, aplicada a contextos muy diferentes del original, difícilmente puede dar nuevos alientos líricos a una composición poética o producir otro efecto estético que no sea el meramente paródico; algo que, si es una realidad en cualquier imitación poética cuando se saca el modelo fuera de su contexto original, lo es *a fortiori* en una comedia.

Y esto nos plantea el problema de valorar el lirismo de Aristófanes, sin perder de vista, como se ha solido hacer, su carácter de autor cómico. Los filólogos clásicos que se han ocupado de su obra, como Dover, Rau, Bowra, Stanford o Harsch, por citar sólo unos pocos, han ensalzado sus méritos como poeta lírico centrando su atención en pasajes como la párodo de las *Nubes* (275 ss., 298 ss.) el canto de Epopos en *Aves* (209 ss.), el coro de iniciados de *Ranas* y, a veces también, en las partes líricas del final de *Lisístrata*. El análisis realizado en estas composiciones por Michael Silk¹⁵ recientemente ha venido a dejar las cosas en su punto. El canto en que la Abubilla invoca al Ruiseñor (*Aves*, 209-222) se parece en parte a la *Helena* de Eurípides (vv. 1107-1113), representada dos años después, lo que, so pena de admitir que el trágico imita al cómico, apunta a que ambos se inspiraron en una fuente común. Llena de repeticiones y falta de contenido, carece de la 'seriedad metafísica' de la gran lírica y no es sino un «hyper-conventional high-lyrical pastiche». El relato de las nupcias de Zeus y Hera, que sirve de comparación a la boda de Pistetero con Basileia en la misma pieza (vv. 1731-1747), es asimismo artificioso en su pléthora de epítetos elevados. Como lo indica el contexto, la párodo de *Nubes* (275-290, 298-317), aun sin ser parodia de ningún pasaje en concreto, es un remedo burlesco de la gran lírica. Las alabanzas de Atenas de la antístrofa responden a un cliché de lírica religiosa, con su acumulación (vv. 302-304) de cinco palabras para denotar la noción de lo sagrado. De la misma índole son la oda y la antoda de la primera parábasis de *Nubes* (563 ss., 595 ss.). El him-

¹⁵ «Aristophanes as a lyric poet», en *Aristophanes: Essays in interpretation* (YCLS, 26, 1980), págs. 99-151.

no de los iniciados (*Ranas*, 233-459), pese a su excelente dominio del ritmo jónico, está lleno de pleonasmos y repeticiones. Tampoco destacan por su originalidad las tres muestras del estilo elevado de *Lisístrata* (1279 ss., 1274 ss. y 1296 ss.). En una palabra: cuando Aristófanes compone lírica coral elevada, no lo hace en serio y sólo logra crear pastiches, ya que no se desenvuelve en su ambiente propio. La lírica coral se mueve en el mundo del mito y de las verdades intemporales, tiende a lo general; en tanto que Aristófanes no sale del *hic et nunc* y sus impulsos y preferencias le empujan hacia lo concreto, a lo particular.

La lírica de Aristófanes no se encuadra en la línea que va de Alcmán a Estésicoro, Simónides, Píndaro y la tragedia. Puede estar influida por ella, pero no pertenece a su línea. Sus afinidades hay que buscarlas en la lírica menor de un Arquíloco, un Hiponacte o un Anacreonte, cuyos orígenes están en el canto popular. Como su lengua, su poesía tiene un sustrato bajo, coloquial, que lo mismo que en el diálogo, donde es más visible, subyace en las partes líricas y recitativas. De ahí su fuerza satírica y las características formales anteriormente aludidas: la agrupación sistemática de *cola* en estanzas cortas, en vez de los grupos periódicos de la gran lírica coral. De ahí también la aparición de elementos populares como estribillos y paralelismos que reaparecen en proverbios y fórmulas mágico-rituales no-literarios. Ejemplos de cantos de origen popular y ritual son el φαλληφορικόν de *Acarnienses* (vv. 263 ss.), el ἔλκηπήριον de *Paz* (vv. 459 ss.), el παρακλαυσίθυρον de *Asambleístas* (vv. 938-975), el ὑμέναιος del final de *Paz* (vv. 1329 ss.) y de *Aves* (vv. 1731 ss.), el ἴακχος de *Ranas* (vv. 397 ss.), etc.¹⁶

El mérito artístico de Aristófanes cuando no hace parodia de la gran lírica coral, ni sigue la pauta de la lírica menor, estriba en la combinación de ambos estilos en un producto nuevo que conserva el vigor y la frescura de ésta, realizado por la gracia formal y la disciplina de aquélla. Este compuesto nuevo y original que viola las normas tradicionales es semejante a la parodia, aunque no se confunde con ésta. La parodia presenta una relación incongruente entre el modelo y su remedo; esta nueva forma poética, la lírica menor realizada, presenta sus objetos desde una nueva perspectiva, más anárquica, más realista y a veces más fantástica. Ejemplos: el coro de las ranas (*Ranas*, 209-223) y el *kommation* del Ruiseñor (*Aves*, 676-684).

La aparente falta de originalidad de las partes líricas de Aristófanes, cuando se analizan sus elementos y se descubre la procedencia de cada uno de éstos, se explica también por la forma de su composición, como ha puesto de relieve en estos últimos años fundamentalmente la filología italiana. El drama ático, como la poesía arcaica, no se destinaba a un público de atentos lectores, sino a un auditorio ocasional, y su composición se regía por los principios de la comunicación oral. El poeta, una vez definido el argumento de la pieza y las diversas fa-

¹⁶ Cf. C. Prato, «I metri di Aristofane», *Dioniso*, 57 (1987), 203-244.

ses de su presentación escénica, la llamada por Aristóteles¹⁷ ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις, pasaba en el último momento a la versificación propiamente dicha que, según se dice de Menandro¹⁸, venía a ser una labor de rutina. El carácter efímero y ocasional de la representación, la premura de tiempo con la que se preparaba la pieza, el imperativo mismo de que los espectadores estuvieran familiarizados con el lenguaje lírico-dramático, se prestaban a la utilización del rico acervo lingüístico deparado por la tradición literaria¹⁹. Y sólo así se comprende la fecundidad de los autores dramáticos áticos (Antífanos, por ejemplo, en poco más de 50 años representó 260 comedias) y su asombrosa facilidad de versificación²⁰, que sólo tiene un paralelo en el teatro del Siglo de Oro español.

La presencia en la comedia aristofánica de la gran lírica coral se debe, en última instancia, al predominio cultural de la tragedia en el siglo v. La decadencia de ésta, la pérdida del elemento mítico-religioso tradicional de la lírica, la aparición de la nueva música, obligan a la comedia a acomodarse al nuevo clima: sus partes líricas corales y monódicas pierden en interés y en función dramática, hasta convertirse en meros interludios que separan los actos. La evolución es evidente en *Las assembleístas* y en el *Pluto*, donde desaparece la gran lírica. La comedia retornaba así a sus bajos orígenes, a su raigambre popular.

¹⁷ *Poét.*, 1456a 160.

¹⁸ *Plut., De glor. Ath.*, 347 F.

¹⁹ Cf. C. Prato, art. cit. (en nota 16), págs. 203-205.

²⁰ Sobre el tema, cf. E. Mensching, «Zur Produktivität der Alten Komödie», *MH*, 21 (1964), pág. 49, y A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris, 1965, págs. 216 sigs.

VII

LA CRÍTICA POLÍTICA

Una vez considerados los aspectos formales de la comedia aristofánica, llega el momento de ocuparse de las cuestiones de fondo, entre las que se encuentra en primerísimo lugar la que sirve de encabezamiento a este apartado. Que Aristófanes hace crítica política en sus comedias es algo que parece obvio. Lo que ya no está tan claro es el punto de vista desde el que esa crítica, aparentemente tan feroz, se emite, ni la finalidad de la misma ni los efectos con ella conseguidos¹. Tampoco sirven de mucho las cautelas que, a la hora de hacerse una composición de lugar, hayan deparado las consideraciones anteriores sobre la índole de la comedia antigua. Bien es verdad que Aristófanes se encuadra en una misma tradición de *Kabarett* político con Cratino, Éupolis, Platón, Estratis, a la que sólo parecían interesar los aspectos negativos de la *polis*; también es cierto que en lo cómico se expresan los impulsos de autoafirmación del hombre llano y se ejecuta algo así como la venganza de la vulgaridad sobre lo egregio. Pero no menos cierto es que en múltiples pasajes de sus comedias Aristófanes reivindica la dignidad de su misión, como si quisiera erigirse en maestro y guía de sus conciudadanos. La comedia conoce y defiende lo justo, repite varias veces, aunque sea difícil de decir y duro de escuchar (*Acarnienses*, 497-501; 645, 659-664; *Caballeros*, 509 ss.; *Nubes*, 518 ss.; *Avispas*, 1015). El poeta es un educador político del pueblo que, sin acepción de persona, expone lo conveniente al bien común y aspira, como un médico, a curar las dolencias de la ciudad (*Acarnienses*, 633-635, 650-658; *Avispas*, 1023-1028; *Ranas*, 686 ss.). Aristófanes, además, se muestra orgulloso de los temas de sus obras, cuya pretensión no es la de hacer reír a costa de

¹ Sobre esta cuestión, *vide* H. Lloyd Stow, «Aristophanes influence upon public opinion», *CJ*, 38 (1942), 83-92, y R. Cantarella, «Aspetti sociali e politici nella commedia greca antica», *Dioniso*, 43 (1969), 313-352.

esclavos y de gentecilla sin importancia, sino enfrentarse a problemas de la máxima urgencia y actualidad (*Nubes*, 534-550; *Paz*, 739-753). Cabría suponer de todo ello que las convicciones del cómico en este aspecto quedarían lo suficientemente explícitas, pero la realidad es muy otra. Como si tras la máscara jocosa escondiera su verdadera identidad a la indiscreción erudita, burlándose de los esfuerzos por ponerla al descubierto, todos los ensayos realizados para averiguar su filiación política y medir sobre esa base el verdadero alcance de sus asertos han abocado en el fracaso. Al menos, así permite suponerlo el desacuerdo radical de los filólogos.

Hay quienes, con alguna diferencia de matiz, lo consideran partidario o simpatizante de la nobleza. Para Th. Kock² Aristófanes sería un aristócrata convencido, aunque independiente de los círculos y los partidos aristocráticos de Atenas. Defendería la aristocracia del pensamiento y del valor (p. ej., la de los combatientes en Maratón) y no la de la sangre y del dinero contemporánea. Un punto de vista parecido, aunque cometiendo el error de atribuirle un programa político concreto, es el de L. Whibley³, para quien Aristófanes era un decidido conservador. En la misma línea se sitúa A. Couat⁴: el poeta se vio obligado a hacerse el portavoz del partido aristocrático y a convertirse en instrumento de los intereses de los nobles, a cuya clase pertenecían los arcontes, que eran quienes concedían el coro en los agones cómicos y también los coregos, los cuales corrían con los gastos de las representaciones. La lista de quienes se inclinan a este parecer podría aumentarse considerablemente y, en su favor y descargo, cabría aducir no pocos pasajes aristofánicos donde parece manifestarse un cierto espíritu reaccionario, hostil a las nuevas ideas y a los avances democráticos.

En el polo opuesto, la nueva filología marxista poco menos que entroniza al cómico en su particular hagiografía, como en páginas anteriores vimos en cierto modo acaecer con eso de las *volkstümliche Tendenzen* descubiertas por Hošek en sus obras. Hasta cierto punto inducen a esta conclusión los postulados de la estética marxista, que considera lo cómico como una valoración crítica de fenómenos negativos, aunque enmendables por la acción de las fuerzas sociales, y estima el conflicto cómico como una disputa suscitada por una provocación que en sí lleva implícita una contradicción. La parte provocada, aparentemente más débil, desmascara esa contradicción, desencadenando así los mecanismos de la risa, al descubrirse la escasa entidad de lo que infundía respeto y temor. «En todas las comedias de Aristófanes (salvo *Las tesmoforiantes*) —dice Isolde Stark⁵— subyace una

² «Aristophanes als Dichter und Politiker», *RhM* (1894), 118-140.

³ *Political parties in Athens during the Peloponnesian war*, Cambridge, 1889.

⁴ *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, Paris, 1902.

⁵ Cf. sus trabajos «Soziale Relationen und komisch-ästhetische Kommunikation in der ersten Krisenphase Athens», *EAZ*, 16 (1975), 315-322, y «Das Verhältnis des Aristophanes zur Demokratie der athenischen Polis», *Klio*, 57 (1975), 229-264.

contradicción social, que todos pueden reconocer en la vida pública». El héroe cómico, como representante de sus conciudadanos, la hace patente y la elimina trasladándola del plano político (*tà politiká*) al mundo casero (*tà oikonomiká*), donde es dueño y señor (*despotes*) y puede, por tanto, obrar con plena soberanía. Así, hace la paz con Esparta (*Acarnienses, Paz*), vence a Cleón como símbolo de una demagogia negativamente valorada, devuelve a Demo su antiguo esplendor (*Caballeros*) y erradica de Atenas la sofística (*Nubes*). La comicidad en estas piezas es satírica, lo que quiere decir que adopta una actitud enérgicamente crítica con su objeto, propugnando su desaparición del horizonte ciudadano. Se representan en una época en que la creciente democratización había establecido una relativa armonía entre la población ateniense, ya que la igualdad política formal encubría hasta cierto punto las tensiones y desequilibrios sociales. La equiparabilidad (visible sobre todo en el caso del Demo de *Los caballeros*) entre el sujeto y el objeto de la comedia aristofánica permitía el ejercicio de la autocrítica. Corresponden estas piezas a un primer período de actividad que se extiende desde el 427 al 421 a. C.

En un segundo período, desde el 420 al 405, aun conservando sus ideales democráticos, Aristófanes los saca del marco de la *polis* para hacerlos extensivos a la comunidad entera de los griegos (*Lisístrata*, parábasis de *Ranas*). Como plano de comparación para la ciudad-estado en crisis, a efectos de producir el 'distanciamiento' brechtiano, se eligen ahora el aire (*Aves*), las mujeres en calidad de *politai* (*Lisístrata*) o el mundo subterráneo (*Ranas*). Pero la comicidad del autor va perdiendo ímpetu combativo, cuanto mayor se hace su convencimiento de la ruina de la *polis*. De satírica se trueca en irónica, pues la ironía se ejerce, cuando la superioridad moral de quien tiene la razón en el conflicto cómico no se halla respaldada en la realidad por la correlación de fuerzas. En un último período, al que corresponden *Las asambleístas* (392 a. C.) y el *Pluto* (388), Aristófanes, desgañado del funcionamiento de las instituciones políticas de la democracia, centraría su atención en las contradicciones económico-sociales de Atenas, renunciando a darles la debida réplica que las evidenciara como rectificables. Su actitud ante las mismas se haría ya declaradamente irónica.

Tanto el trabajo de Isolde Stark como el de Helmut Schareika⁶ le hacen desempeñar a nuestro autor un papel en la historia universal de la lucha de clases, como paladín de las tendencias progresistas, que dista mucho de corresponderle. Y la causa fundamental de esta deformación, dejando de lado otros presupuestos escolásticos, es esa unilateral concepción de lo cómico como crítica social, como protesta y denuncia de situaciones corregibles por las masas una vez dueñas de su destino, cuando lo cómico, según vimos, es un fenómeno más complejo y no exento, por presuponer una coincidencia de mentalidad entre el autor y su público, de ciertas connotaciones tradicionalistas y hasta reaccionarias.

⁶ *Der Realismus der aristophanischen Komödie in den Werken des Aristophanes*, Hochschulschr. R. XV Klass. Philol. und Lit. XIII, Bern, 1979.

Otra tendencia interpretativa, también exagerada, le niega a Aristófanes cualquier ideología política. «Se repite generalmente –dice G. Perotta⁷– que las comedias de Aristófanes son ‘políticas’, más aún, que algunas de ellas son ‘sociales’. Pero ésta es una idea de filósofos carentes del sentido de lo político y de lo cómico. En la comedia aristofánica no hay, no digo ya un sistema político, sino una sola idea política». Tan sólo una de sus comedias, la menos poética y la más monótona, *Los caballeros*, tendría para este autor un contenido político, explicable en buena parte por el resentimiento personal contra Cleón, que era del mismo demo que el poeta. Aristófanes no sería sino un genial poeta cómico, desprovisto de un ideario político definido.

De semejante opinión se muestra A. W. Gomme⁸, para quien los estudiosos han inquirido erróneamente las opiniones políticas de Aristófanes, partiendo del prejuicio de que el teatro tenía para él una finalidad moral y didáctica y del supuesto de que era un conservador ante los movimientos políticos y culturales, cuando lo que hay que plantearse de cara a un dramaturgo es la cuestión, según postula Aristóteles en la *Poética*, de si los personajes y las acciones de sus obras son verosímiles y probables. Para un político existe lo justo y lo injusto; defiende lo primero y ataca lo segundo. Para el dramaturgo, cuando presenta un conflicto, no existe ni lo uno ni lo otro, y deja de lado sus convicciones personales, puesto que el inclinarse unilateralmente en un sentido u otro implicaría un grave quebranto en la eficacia dramática de su producción. Gomme no niega que Aristófanes careciera de opiniones propias, pero sostiene que éstas no se reflejan en sus obras y que el conocerlas no contribuiría en lo más mínimo a la comprensión y a la valoración estética de éstas.

De manera parecida, A. Ferrabino⁹ declina el atribuir a Aristófanes una ideología concreta. En realidad, sería un demoleedor independiente, preocupado tan sólo de provocar la risa de su público.

El escepticismo de estos autores pueden justificarlo en parte las contradicciones existentes en la obra aristofánica. Expliquémonos: frente a los que piensan que era un tradicionalista nostálgico de las formas de vida, de la política y de la cultura del pasado, se puede oponer que el coro de viejos carboneros en *Acarnienses*, el de los dicastas en *Avispas* y el de ancianos en *Lisístrata* sostienen posturas equivocadas, lo que se aviene muy mal con un partidario decidido de la generación anterior. Cabe añadir también que quien se preciaba de introducir en sus comedias *καινὰς ἰδέας* (*Nubes*, 547) difícilmente sería enemigo de toda novedad, y que es erróneo suponer desprecio a los intelectuales en un autor que pretende dirigirse en sus obras a los σοφοί y δεξιόι. Igualmente, a cuantos, como los

⁷ «Aristofane», *Maia*, 5 (1952), 1-31, pág. 4.

⁸ «Aristophanes and politics», *CR*, 52 (1938), 97-109, reproducido en H. J. Newiger, *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 75-98.

⁹ *Profilo storico della greccità politica*, Vicenza, 1947.

críticos marxistas, se forjan una imagen de Aristófanes como demócrata convencido y fautor de tendencias progresistas se les podría recordar el poco digno tratamiento de Demo en *Los caballeros* y los ataques contra la nueva educación de *Nubes*. Con todo, concluir de esas contradicciones la inexistencia de un mensaje político en las comedias es arriesgado; y negarle a Aristófanes toda intención moralizante y didáctica, a la manera de Gomme, es tanto como querer enmendar la plana a sus asertos personales citados anteriormente. La argumentación de Gomme sobre la 'imparcialidad' que debe observar el dramaturgo en sus piezas se basa en prejuicios aristotélicos y, si puede ser válida para un tipo de teatro 'realista', no lo es para un tipo de teatro 'no-realista', como el aristofánico, de las características ya analizadas. A este respecto, no está de más recordar la distinción establecida entre 'idea crítica' y 'tema cómico' en páginas anteriores.

Excluidos, pues, estos enjuiciamientos extremosos, cabe intentar captar el mensaje político de sus piezas, al menos en su apariencia inmediata, sin esforzarse por descubrir el punto del horizonte político desde el que se emitía. Para otra cosa, efectivamente, no estamos autorizados, ya que se desconocen el círculo social, la comunidad de intereses y el 'partido' a que pertenecía nuestro autor, y no sabemos si hablaba como portavoz de los mismos o como un ciudadano independiente. Por otra parte, hay en su producción importantes lagunas que impiden precisar cuál fue la postura que adoptó en los momentos más críticos de las postrimerías del siglo v ateniense. De 421 (fecha de *La paz*) a 414 (*Aves*), de 414 a 411 (*Lisístrata* y *Tesmoforiantes*), de 411 a 405 (*Ranas*), de 405 a 392 (*Asambleístas*) y de 392 a 388 (*Pluto*), tan sólo se conservan los títulos de algunas piezas y escasos fragmentos. Es imposible, por tanto, determinar cómo pensaba, por ejemplo, de un Alcibíades antes de la expedición a Sicilia (aunque cabe barruntarlo), durante su exilio y después de su regreso en olor de multitud; cuál fue su alineación política durante la oligarquía de los Cuatrocientos y la oligarquía moderada de los Cinco mil; y cuales fueron sus simpatías durante el régimen de los Treinta tiranos y la restauración de la democracia. ¿Fue partidario del expansionismo imperialista de Alcibíades o de la política moderada de Nicias? ¿Optó por la violencia expeditiva de Critias o la moderación de Trasibulo? Lo ignoramos. Pero, aun así, las piezas conservadas nos dicen de su actitud en otras cuestiones no menos importantes, relativas a la política exterior y al propio régimen interno ateniense.

En lo que respecta al primer punto, merece la pena destacar que Aristófanes parece ponerse de parte de las ciudades explotadas por la presión tributaria de Atenas; que rechaza el expansionismo imperialista de ésta y se declara un firme partidario de la paz con Esparta. El año anterior a la representación de *Los babilonios* (426), se había producido, con motivo de la rebelión de Mitilene, la intervención de Cleón en la asamblea que dio pie al célebre debate sobre la política a seguir con los aliados referido por Tucídides (III 37-48). Tuvo éste lugar en julio-agosto del 427, cuando Aristófanes maduraba su obra, y posiblemente le sugirió

la idea de presentar a las ciudades isleñas como un coro de esclavos ('babilonios' era un nombre genérico para los siervos de origen bárbaro), sometidos a las exacciones de Atenas y a las extorsiones de los demagogos. Al parecer, el cómico insinuaba que Cleón había recibido un soborno de cinco talentos de los mitileneses, para que no se aferrara a su propuesta anterior en la segunda sesión de la asamblea ateniense, en la que logró imponerse el parecer de Diódoto; un dinero que a la postre tuvo que 'vomitar' por la intervención de los caballeros¹⁰. En *Acarnienses*, v. 643, sin embargo, Aristófanes se refiere a la aportación del *phoros* por los aliados como algo natural, y lo mismo en *Avispas*, 1098. Pero, si desde el punto de vista egoísta de ciudadano ateniense, la tributación por parte de los isleños no despierta su indignación, no menos cierto es que rechaza cualquier veleidad expansionista. Así, pongamos por caso, le parecen ridículos los sueños de extender el imperio desde Caria a Sicilia y Cartago (*Caballeros*, 169-174, 965-966, 1300-1315), o desde el Ponto a Cerdeña (*Avispas*, 700). Los beneficios que su posición hegemónica le deparaba a Atenas le parecían suficientes o, cuando menos, estimaba que no valía la pena exponerse a perderlos en empresas de dudoso resultado. La pregunta retórica que se hace Gomme de si Aristófanes votó a favor o en contra de la expedición a Sicilia encuentra en estos pasajes una respuesta clara.

El aborrecimiento que parece sentir Aristófanes a las ambiciones imperialistas tiene un claro correlato en su aversión a la guerra, como proclama sin rebozo el tríptico de *Acarnienses*, *Paz* y *Lisístrata*, escenificadas en tres momentos muy distintos del largo conflicto bélico que sostuvo Atenas con Esparta. La primera se representó en el 426, al sexto año de la guerra. Si de los campesinos refugiados en la ciudad (entre los cuales abundaban los de Acarnas, el demo más populoso) algunos deseaban el fin de las hostilidades para regresar cuanto antes a sus tierras, otros, quizá más numerosos, anteponían el deseo de venganza a cualquier consideración pacifista. Aristófanes se pone decididamente de parte de los primeros, denunciando con gran plasticidad los inconvenientes de la guerra mediante una técnica de contrastes violentos. Hace hincapié en el distinto trato que, a consecuencia de ella, reciben los embajadores¹¹, los magistrados y los soldados rasos; sostiene que las culpas del conflicto no corresponden en su totalidad a los espartanos, sino que deben repartirse por igual entre los dos bandos contendientes. Más aún: visualiza la irracionalidad del conflicto mismo parodiando a Heródoto. Su origen estaría en el rapto mutuo de unas prostitutas entre megarenses y atenienses (vv. 524-539). Contrapone las ventajas de la paz, simbolizadas en placeres eróticos y culinarios, a las molestias (decir 'horrores' sería demasiado) de la guerra¹². Pero la conducta del héroe de la pieza, Diceópolis, es estrictamente egoís-

¹⁰ *Acarnienses*, 6.

¹¹ *Acarnienses*, 135-170.

¹² *Acarnienses*, 960-970, 1072-1142.

ta: la patria para él no cuenta y se niega a hacer extensivos a los demás los beneficios de su paz privada.

En *La paz*, representada en el 421, cuando las negociaciones con Esparta iban ya bastante avanzadas, el tono es muy otro. La paz se presenta como una regresión a un estado idílico anterior al largo conflicto, como una utopía igualmente beneficiosa para todos los griegos, que los atenienses, dado lo avanzadas que se hallaban las negociaciones con Esparta, no podían desear en esas condiciones. Antes bien, su intento era el de asegurar su imperio y sus ganancias y ello explica, como muy bien ha visto C. M. J. Sicking¹³, que *La paz* quedara relegada a un segundo puesto frente al primer premio obtenido por los *Kólakes* de Éupolis. De haberse representado antes, cuando la paz parecía inalcanzable, quizá se hubiera llevado el primer premio, ya que la misión del poeta cómico consiste en convertir los imposibles en realidad, dando soluciones ficticias a problemas sentidos como insolubles por sus conciudadanos.

Diez años después de *La paz* y a los cuatro de la reanudación de las hostilidades se representó *Lisístrata* (411 a. C.). Las calamidades (desastre de Sicilia en el 413, ocupación de Decelea por los lacedemonios, deserciones masivas de esclavos, hambre) que se habían abatido sobre los atenienses no les hicieron perder el ánimo. Con extraordinaria tenacidad y pese a la peligrosa situación interna (las primeras restricciones a la democracia con la institución de los diez *πρόβουλοι* aparecen por entonces y pocos meses después vendría la revolución oligárquica) Atenas prosigue la lucha. La paz que se propone en esta pieza, propiciada por las mujeres de Atenas, Esparta, Beocia y Corinto, es una paz extensiva a todos los griegos y también a las facciones enfrentadas de Atenas. Que alcanzar una paz con Esparta, para poner fin a la sangría en hombres y recursos, para conjurar asimismo los peligros que acechaban a las instituciones democráticas, fue una verdadera obsesión en el poeta, lo demuestra, como ha señalado H.-J. Newiger¹⁴, el progresivo tránsito de lo metafórico a lo literal en algunos elementos que reaparecen en estas tres piezas.

Pólemos y Diállagé son personificaciones indirectas en *Acarnienses*. Del primero se dice (vv. 978-987) que es un mal comensal y de la segunda que es una hermosa muchacha con la que bien valdría la pena unirse (vv. 989-999). En *La paz*, Eirene es una estatua que sacan los campesinos griegos de la cueva donde ha sido encerrada. Pólemos, con su compañero Kýdoimos, aparecen como personificaciones directas; Pólemos es un cocinero que quiere machacar en su mortero a los beligerantes simbolizados por sus productos: queso (Sicilia), cebollas (Mégara), miel (Ática), etc. Pero su pinche Kýdoimos no le puede traer la mano del al-

¹³ «Aristophanes laetus», en ΚΩΜΩΙΔΙΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ, *Studia Aristophanea* W. J. W. Koster in honorem, Amsterdam, 1967, págs. 115-124.

¹⁴ «War and peace in the comedy of Aristophanes», en *Aristophanes: Essays in Interpretation* (YCS 26), 1980, págs. 219-237.

mirez, ya que tanto los atenienses como los espartanos han perdido las suyas, respectivamente, en las figuras de Cleón y Brásidas, fallecidos ambos. Recuérdese cómo se comparaba a Cleón en *Los caballeros* como un mortero bueno para revolver y machacar todo. Lo que se había expresado en lenguaje metafórico se lleva a la escena ahora.

Aristófanes, con todo, no es un pacifista en el sentido moderno del término, ni tampoco un derrotista como estima Rostagni. No pone en duda que, llegado el momento, el ciudadano deba empuñar las armas en defensa de la patria y de la democracia. Lo que le duele es la continua guerra entre hermanos, cuando los griegos debieran unirse y defenderse, como en los buenos tiempos de las Guerras Médicas, contra el enemigo común, los persas. De ahí su admiración por los combatientes de Maratón y Salamina, por Milcíades, Aristides (*Caballeros*, 1325), Cimón (*Lisístrata*, 1144), Temístocles (*Caballeros*, 812 ss., 884), y por los generales Mirónides y Formión (*Lisístrata*, 801 ss.; *Asambleístas*, 303; *Caballeros*, 562; *Paz*, 348). De ahí también sus sentimientos panhelénicos que se vislumbran en *La paz* (vv. 946, 1082) y en *Lisístrata* (vv. 1129 ss., 1248 ss.) y anticipan una corriente de pensamiento que se haría muy vigorosa, ya entrado el siglo iv, pese a que en otras ocasiones se haga eco de los prejuicios corrientes entre sus conciudadanos sobre los lacedemonios. Critica el filolacnismo, en boga entre los oligarcas (*Acarnienses*, 304; *Avispas*, 475; *Paz*, 215), y acusa a los espartanos de perfidia (*Lisístrata*, 628) y venalidad (*Paz*, 622 ss.).

En cuanto a la política interna, Aristófanes ataca a los demagogos belicistas, como Cleón¹⁵ (*Babilonios*, *Acarnienses*, *Caballeros*, *Nubes*), Hipérbolo y Cleofonte¹⁶. Les acusa de causar la ruina del tesoro, de las buenas costumbres y del sentido del deber; de sobornar al pueblo con el *μισθὸς ἡλιαστικὸς*. También los magistrados del estado son blanco de sus dardos: los prítanes en *Tesmoforiantes*, los probulos en *Lisístrata*, los embajadores y militares en *Acarnienses*. Pero tampoco queda a salvo de críticas mordaces el pueblo soberano, según lo tipifica Demo en *Acarnienses*, abúllico y pervertido por los halagos de los demagogos. Como colectividad en la asamblea, su conducta dista de ser edificante, según reflejan las caricaturas de sus debates en *Los acarnienses* y *Las asambleístas*; y no digamos, su comportamiento en los juicios de la *Ἡλιαία* (*Avispas*). Según se manifestó en debates como el relativo a Mitilene, los atenienses eran, a juicio del poeta, prestos en tomar decisiones y rápidos también en arrepentirse de éstas (*ταχύβουλοι, μετάβουλοι*, *Acarnienses*, 630; *Asambleístas*, 797), sensibles a los halagos y amigos de novedades. Las críticas, sin embargo, no atañen a las instituciones de la democracia en sí, sino a las personas que las representan. Y en esto

¹⁵ Cf. *Caballeros*, 129, 254, 327, 394, 668-674, 794-796; *Paz*, 665-667; *Nubes*, 186; *Acarnienses*, 6; *Avispas*, 36, 145, 759; *Lisístrata*, 104, 1163.

¹⁶ *Acarnienses*, 846; *Caballeros*, 1304, 1363; *Nubes*, 551, 557; *Avispas*, 1007; *Paz*, 681, 921, 1319; *Ranas*, 570; *Tesmoforiantes*, 840.

radica la diferencia de Aristófanes y el Viejo Oligarca. Como para éste el *demos* es el conjunto de los *κακοί*, es natural que las instituciones que se han dado sean tan malas como los propios líderes que elige para administrarlas. El cómico no pide un cambio de constitución, sino otros hombres en el gobierno; una ideología que comparte con otros autores de la *Archáia*.

Si en las piezas más antiguas, salvo en las críticas negativas, no hay huella alguna de programa político, en cambio en *Las assembleístas* (392 a. C.) y en el *Pluto* parece captarse mejor el mensaje ideológico. En la primera, como solución al desgobierno de Atenas, se propone la entrega del poder a las mujeres y la instauración de un comunismo económico y sexual. La solución —suplantar las instituciones de la *polis* por las del *oikos*— es irónica y no concuerda con el verdadero pensamiento del cómico. Su propósito es denunciar la venalidad y la indiferencia de la masa por las tareas de gobierno y la corrupción de los ricos. Hay quienes han pensado, como G. Zuccante¹⁷, que Aristófanes conocía las teorías de Platón (si es que habían aparecido ya por entonces los cuatro primeros libros de la *República*) y se propuso ridiculizarlas en esta pieza. Lo más probable es que la noción de ‘comunismo’, debatida ya en época de Pericles por Hipódamo de Mileto y Fáleas de Calcedón, fuera de dominio público y que Platón no hiciera más que sistematizarla.

En el *Pluto* el mensaje socio-económico es más claro todavía. La riqueza acumulada, gracias a la descomposición política, era un mal que socavaba los cimientos de la sociedad y de la patria. Aristófanes sueña con una nueva situación, en la que la honradez y la laboriosidad fueran las únicas fuentes de la prosperidad y del bienestar.

El análisis de las piezas de Aristófanes descarta cualquier posibilidad de adscribirle al grupo de los oligarcas. Pero tampoco es un demócrata radical, sino más bien un espíritu conservador, cuyas simpatías parecen inclinarse del lado de los pequeños propietarios rurales, en trance de una progresiva proletarización, sin ser por eso un hombre de partido. Los puntos de vista, ya antiguos, pero no por eso menos acertados de M. Croiset¹⁸ y de Schmid-Stählin¹⁹ («un genuino demócrata») se ajustan más a la realidad que las posiciones extremosas arriba comentadas.

Y coincidencias de fondo, pese a los diferentes enfoques, se encuentran en algunos trabajos recientes que se han ocupado del tema. J. C. Carrière²⁰ sitúa a Aristófanes entre los demócratas moderados, sin atreverse a mayores precisiones en la ausencia de una historia de esta corriente ideológica que desde Cimón a Ebuló se iría desarrollando paralelamente a la radicalización de la democracia.

¹⁷ «Aristofane e Platone», *RIL*, 62 (1929), 376-388.

¹⁸ *Aristophane et les partis politiques à Athènes*, Paris, 1906.

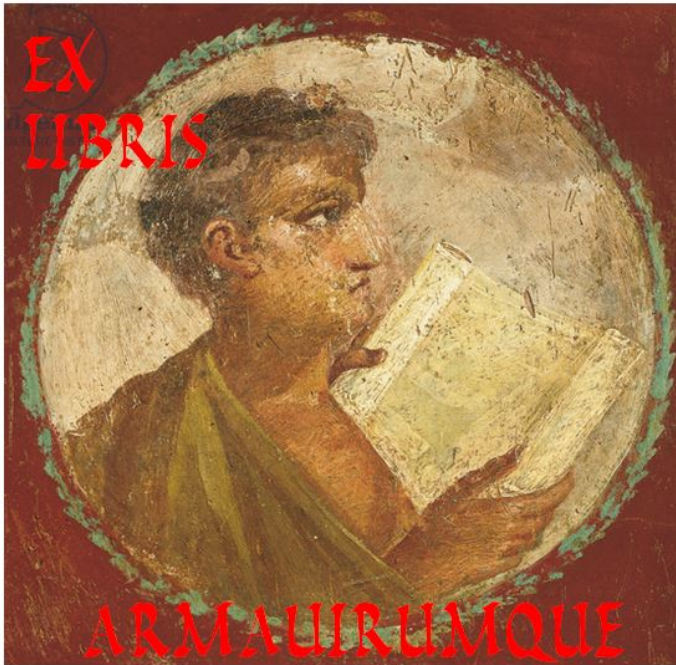
¹⁹ *Griechische Literatur-Geschichte. Erster Teil, vierter Band*, München, 1946, págs. 396-397.

²⁰ *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivi d'un choix de fragments*, Paris, 1979, pág. 173.

E. Rodríguez Monescillo²¹ reconoce que la caracterización de los políticos «como gente poco recomendable» es constante en todo el teatro aristofánico, «porque refleja el sentir del hombre medio, profano en estos temas». M. Heath²² afirma que Aristófanes «escribe desde el punto de vista del poder y de los intereses del *demos*, de la masa ordinaria de los ciudadanos contra sus líderes explotadores». La comedia aristofánica, según él, es política en el sentido de que toma la realidad política como punto de partida de sus obras, y no lo es por cuanto que no aspira a convertirse en fuerza política alguna. El *demos* mantenía un absoluto control sobre el teatro. Aunque sea exagerado afirmar con el Viejo Oligarca (*Ath. Pol.*, 2, 18) que jamás era víctima de las burlas de la comedia, porque lo era, lo cierto es que éstas formaban parte de cierta confianza y complicidad mutua. Los *komoidumenoi*, por lo general, son gente, rica, noble o poderosa.

²¹ «Los políticos en la comedia aristofánica». *Athlon. Saturata grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, Madrid, 1987, vol. 2, págs. 93-806, en especial pág. 806.

²² *Political comedy in Aristophanes* (Hypomnemata, 87), Göttingen, 1987, pág. 42.



VIII

LA CRÍTICA RELIGIOSA

Dada la íntima conexión entre la *polis* y la religión, antes de tocar otros temas, parece recomendable considerar la actitud de Aristófanes frente a las creencias religiosas de sus contemporáneos. Vaya por delante la advertencia de que también en este aspecto el cómico se produce con la ambigüedad suficiente para haberse prestado a enjuiciamientos muy diversos. El desenfado, por no decir la irreverencia, con que trata a los dioses, incluido el culto, y se burla de las prácticas devotas plantea un doble problema: el de sus creencias personales, que le permitían explayarse de esa guisa, y el de las de su público, que sin escándalo (ni él ni cómico alguno fue acusado nunca de impiedad) le reía las gracias y le consentía esas licencias. ¿Era el ambiente de la festividad de Dioniso permisivo hasta el extremo de tolerar punto menos que la blasfemia? ¿Eran tan conscientes los espectadores de que todo lo que veían y oían en el teatro se reducía a pura broma, sin ánimo ofensivo alguno?

Para unos, como W. Süß¹, la comedia aristofánica vendría a ser un mero *Kasperlespiel* que contendría una burla inocua de todo lo divino y humano, sin menoscabo de las esencias religiosas. Aunque con mayor cautela, en el mismo campo milita H. Kleinknecht², al estimar que el rasgo cómico en la religiosidad pagana no es signo de impiedad o de ateísmo, ya que sólo puede ironizar sobre los dioses quien tiene la certeza de su existencia. Cabe estimar también la burla de los dioses una forma de la autoafirmación del hombre sobre los seres que rigen sus destinos, a la manera de K. J. Dover³. Pero, con todo, no deja de tener razón

¹ «Zur Komposition der altattischen Komödie», en H.-J. Newiger, *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 21, 31.

² *Die Gebetsparodie in der Antike*, Hildesheim 1967 (2.ª ed.), véase el capítulo «Komik und Religiosität», págs. 116-122.

³ *Aristophanic comedy*, London, 1972, pág. 32.

un M. P. Nilsson cuando dice que a los dioses no se les trata como Aristófanes, si «todavía se conserva un poco de fe»⁴. Ahora bien, si esto último es cierto, ¿cómo entender las arremetidas del cómico contra Eurípides y Sócrates, con quienes le uniría una mayor afinidad espiritual que con los hombres devotos y precisamente tachándoles de ateísmo e impiedad? ¿Cómo explicar que el coro ponga en *Aves* (v. 1072) a precio la cabeza de Diágoras de Melo, el famoso ateo?

La ambigüedad de Aristófanes en lo tocante al tratamiento de temas religiosos sólo se puede entender si se tiene en cuenta la mentalidad general del público al que se dirigía. Por un lado, a fuer de poeta σοφός y δεξιός guiña el ojo a los inteligentes y entendidos. Por otro, comparte (o finge compartir) los escrúpulos del vulgo frente a cualquier innovación en la forma de concebir la esencia de los dioses y sus relaciones con los hombres, tanto si se trata de las especulaciones teológicas de los filósofos, como si se trata de la introducción de nuevos cultos. Pero ante todo hay que tener en cuenta el momento histórico en que se desarrolla la actividad del dramaturgo. El poeta vive a finales del siglo v, cuando ya se había operado un importante cambio en la religiosidad de los atenienses, caracterizado por un doble fenómeno: la consolidación de la llamada por Nilsson 'religión patriótica' y la irrupción arrolladora de la 'religión individualista'. La victoria contra los persas, los cincuenta años siguientes de prosperidad y auge político de Atenas hicieron de la diosa poliada, Atenea, el símbolo del honor, del poder y del esplendor de Atenas. Este tipo de religiosidad oficial, que no podía colmar los anhelos del individuo, fue sustituido por quienes sentían la necesidad de lo religioso por los misterios de Eleusis y por la introducción, en el 420 a. C., del culto de Asclepio, cuyo receptor oficial fue sintomáticamente un hombre tan devoto como Sófocles. En la generación anterior, Esquilo, uno de los pensadores religiosos más profundos, había identificado el destino, la *moira*, con la voluntad de Zeus, haciendo de Dike, su hija, la personificación de la justicia de su padre, a quien eleva a la categoría de potencia todopoderosa y de naturaleza moral. En las piezas de Sófocles, aun sin alcanzarse la misma altura teológica, Zeus conserva el puesto de jefe supremo: ve todo, impera sobre todo y mantiene a Dike a su lado. Su atención, sin embargo, empieza a concentrarse en el problema de teodicea planteado por el sufrimiento humano.

Pero en Atenas confluye todo el pensamiento de la época. La filosofía natural hace su aparición con Anaxágoras, el amigo de Pericles, en su tentativa de explicar el origen de los fenómenos del cosmos por causas físicas. Irrumpe la sofística con su amoralismo y sus promesas de triunfo vital mediante la fuerza del *logos*. Protágoras declara al hombre la medida de todas las cosas, y con la oposición entre *nomos* y *physis*, naturaleza y convención, se refuerzan los ataques a la

⁴ *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, 1953. Una buena sinopsis de las diferentes posturas de los estudiosos del tema en Heinz Hofmann, *Mythos und Komödie* (Spudasmata 33), Hildesheim-New York, 1976, págs. 1-36.

religión antropomórfica tradicional. Ya en el siglo vi Jenófanes había dicho que, imaginándose los etíopes a sus dioses negros y chatos, y los tracios a los suyos con ojos azules y rubios, no sería extraño que, si los bueyes, los caballos y los leones pudiesen pintar a los suyos, los representarían como sus semejantes⁵. De ahí a extraer la lógica consecuencia sólo hay un paso: los hombres han creado a los dioses a su imagen y semejanza, los dioses son invenciones humanas.

La evolución del pensamiento ético, por otra parte, implicó la exigencia de justicia y moral en los seres divinos, lo que vino a abrir otro frente de ataque contra la religión tradicional. Tan antigua como Jenófanes, que reprochó a Homero y Hesíodo el haber atribuido a los dioses toda clase de inmoralidades, esta crítica se deja sentir sobre todo en Eurípides. Su lema vendría a ser: «si los dioses hacen algo malo, no son dioses»⁶. Con todo ello, las prácticas ancestrales del culto comienzan a contemplarse desde una nueva perspectiva. Se pone en duda la licitud de que los criminales busquen amparo en los altares de los dioses y la eficacia de las purificaciones con la sangre de una víctima ritual para lavar la derramada en homicidio⁷. Incluso se somete a especulación el origen de los seres divinos. Pródico afirmaba que los antiguos dieron nombre de dioses a todo lo que les era útil: la luna, el sol, los ríos, las fuentes⁸. A Demócrito se le atribuye el haber puesto en el temor la causa de la creencia en los dioses. Critias combinó en una tragedia perdida, el *Sísifo*⁹, el punto de vista de Pródico con las explicaciones de la filosofía naturalista. Los hombres vivieron primero como fieras, establecieron luego *nomoi*, pero, como aun así no dejaban de delinquir ocultamente, un sabio les enseñó que había un ser divino y eterno que todo veía, todo escuchaba e imponía el merecido castigo a los culpables, situando a los dioses en los fenómenos más temidos por los hombres, como el rayo o el trueno, o que más provechosos les son, como la lluvia y el sol.

En el último tercio del siglo hace su aparición el ateísmo. El poeta Cinesias reúne en torno suyo un grupo de ateos que se burlaban de los dioses: Tucídides elimina todo factor sobrenatural del acontecer histórico. El célebre Diágoras de Melo hacía pública ostentación de descreimiento. Junto con el ateísmo se extiende su hermano gemelo, el agnosticismo. ¿Cómo saber lo que ocurre en el Hades? ¿Cómo conocer la esencia de los dioses? Protágoras aludía a la oscuridad del problema y a la brevedad de la vida como obstáculos insalvables para decidirse en un sentido u otro sobre la existencia de los dioses y figurarse su apariencia¹⁰. Demócrito, como si se anticipara a los escrúpulos del Céfalo anciano de la *Repúbli-*

⁵ Fr. 15-16 D.-K.

⁶ Fr. 292, 7 Nauck.

⁷ Heráclito, fr. 5 D.-K.

⁸ Fr. 5 D.-K.

⁹ Fr. 25 D.-K.

¹⁰ Fr. 4 D.-K.

ca, comentaba el desasosiego producido en las conciencias poco tranquilas por las fábulas mentirosas sobre lo que acontece después de la muerte¹¹.

Frente a este panorama de abierta crítica y franca decadencia de las antiguas creencias religiosas se produjo la natural reacción popular. Los antiguos dioses habían sido derribados, pero seguían viviendo entre la gente más ingenua y la razón de estado fomentaba su culto. La ilustración ateniense es también la época de los procesos de *asébeia* ('impiedad') y la del auge de la adivinación. Nada se hacía, ni en las expediciones militares, ni en el consejo, ni en la asamblea, sin consultar los oráculos o a un experto en cosas sagradas. El caso de Nicias en su actuación como general y el de Jenofonte en su vida privada son un espécimen de la actitud de buena parte de la población. Hacen su agosto personajes como el adivino Lampón, fundador de la colonia de Turios, o Diopites, quien logró que se aprobara en la asamblea el célebre decreto en cuya virtud se podía procesar a quienes no creyesen en los dioses y propagasen nuevas doctrinas sobre los fenómenos celestes¹². Con ello se dan los primeros pasos para una persecución de los intelectuales. A Anaxágoras le acusó de *asébeia* el propio Diopites; Protágoras fue expulsado de Atenas y sus escritos se quemaron públicamente en el ágora¹³.

Vio también esta época, como anticipábamos, manifestaciones colectivas de histeria religiosa: el 415 a. C., en vísperas de la expedición a Sicilia, a raíz de la mutilación de los Hermes y de la profanación de los misterios de Eleusis; más adelante, en el proceso contra los generales de las Arginusas, que no pudieron recoger los muertos en medio de una mar embravecida. En todo ello, junto a la exacerbación de los sentimientos religiosos, había también un trasfondo político, una reacción patriótica contra los causantes de que fueran mal las cosas y contra quienes, con sus críticas de la religión, de la moral y de las instituciones, habían minado el espíritu de la juventud y causado su desenfreno.

Esta descripción panorámica del mundo espiritual de Atenas era necesaria para comprender el difícil equilibrio en que debía moverse Aristófanes, si, como poeta cómico, quería no sólo alcanzar el favor de los inteligentes y entendidos, sino también el del gran público. Gracias a ella tenemos los debidos referentes para enjuiciar su actitud ante los diversos estratos de la religión contemporánea: la religión olímpica tradicional, la religión patriótica, la religiosidad personal y las diferentes manifestaciones de lo que se podría calificar, un tanto vagamente, de superstición.

Ante la religión olímpica, su postura, por mucho que se quiera defender, como Kleinknecht, la compatibilidad entre las burlas sarcásticas y las genuinas creencias religiosas, era la de cualquier ilustrado de la época. Es más, se encuentran en

¹¹ Platón, *Rep.*, I 5, pág. 330 D-E.

¹² Diod., XII 39, 2, Plut., *Per.*, 32.

¹³ Cf. L. Gil, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, 1985 (2.ª ed.), págs. 55-59.

sus comedias pasajes que ponen en duda la existencia misma de los dioses mitológicos. En *Los caballeros*, frente al piadoso esclavo que porta la máscara del general Nicías, el que representa a Demóstenes le significa su extrañeza por su fe en los dioses (v. 32). Y la justificación que, *a sensu contrario*, le da su colega («creo en ellos porque me aborrecen») resulta impropia de un sincero creyente. Bien conocida es la religiosidad enfermiza de Nicías y precisamente esta concordancia con la documentación histórica permite suponer cierto agnosticismo en el eficiente Demóstenes. Con mayor fuerza resuenan en *Las nubes* las declaraciones de ateísmo, aunque, eso sí, atribuidas a Sócrates y a Fidípides (v. 468), una vez instruido en las enseñanzas del 'pensadero'. Bien es verdad que las dudas sobre la existencia de los dioses tradicionales se ponen en boca de esclavos, como en *Los acarnienses*, o de un θεομάχος como Sócrates, que al final de la pieza recibirá su merecido. Pero no deja de ser extraño que el castigo a su impiedad se lo impongan las mismas falsas divinidades cuyo culto pretende instaurar el propio Sócrates (v. 364). La explicación ofrecida por el corifeo al final de la pieza (las Nubes provocan la desgracia de quienes desean cosas malas, para que así aprendan a temer a los dioses) está en plena contradicción con lo que pretende ser su moraleja. La venganza divina, en todo caso, hubiera debido corresponder a Zeus y a los dioses olímpicos y no a las divinidades por las que Sócrates quería suplantarlos.

Esta incoherencia indica que Aristófanes, como sus contemporáneos, había ya perdido la fe en el panteón tradicional. Las ironías de *La paz*, *Las aves* y *Las ranas*, cuando no las befas declaradas, vienen a abonar esta legítima sospecha. En la primera de estas piezas, Trigeo se eleva al cielo en un escarabajo (un prodigio de Zeus σκαταβύτης, es decir, 'fulmina-mierda'), con la intención de preguntar al padre de los dioses y los hombres cuáles son sus intenciones con respecto a los griegos y dispuesto, además, a acusarle de alta traición a sus devotos en favor de los medos. Algo quizá excesivamente fuerte para un clima de genuina religiosidad. La figura de Hermes, que por un pedazo de carne revela a Trigeo cuanto quiere saber de Zeus y los restantes olímpicos (vv. 193 ss.), tampoco es compatible con la más elemental decencia religiosa. El hecho de que sean los hombres quienes tengan que rescatar a la Paz cautiva dice, asimismo, muy poco en favor de la omnisciencia y providencia divinas. Mayor es todavía la crítica de la religión olímpica en *Las aves*, así como la del culto y los ritos en ella basados. La fundación de Nefelococigia en el aire, entre la tierra y el cielo, al impedir al humo de los sacrificios elevarse a lo alto, trae consigo el que los dioses no puedan alimentarse. La situación creada es de tal gravedad, que les obliga a llegar a un acuerdo con las aves, instaurándose así unas relaciones entre unos y otras que consolidan la superioridad de las aves sobre los olímpicos. Una ficción de esta índole, por muy amantes de la risa que estimaran los griegos a sus divinidades, escandalizaría a cuantos, convencidos de su existencia, tuvieran un mínimo sentido de la reverencia religiosa.

En *Las ranas* no es sólo la figura de Dioniso, el patrón de las festividades teatrales, la que se ridiculiza, sino las mismas concepciones de ultratumba. A Dioniso se le presenta como un perfecto cobarde, sin otras aspiraciones que las de beber y hacer el amor, y se le pone por añadidura en las situaciones más indignas, como la de demostrar la imposibilidad divina sometido a una tunda de palos (vv. 605 ss., 634). En el *Pluto* el problema de la injusta repartición de la riqueza se trata de una forma irrespetuosa para con Zeus. Es él quien ha infligido la ceguera a Pluto, por no querer, envidiosamente, que los hombres honrados y buenos sean a la vez ricos. El devolverle la vista mediante la práctica de la *incubatio* no es, ni más ni menos, que enmendar la plana a la voluntad de la divinidad suprema.

Si las situaciones cómicas de las piezas mencionadas pugnan con un sentimiento genuinamente religioso, con el respeto y la piedad debidos a los seres divinos, en el resto de la producción aristofánica se encuentran asertos sobre la índole de los dioses y sobre sus relaciones con los hombres que recuerdan las críticas eurípideas. De Zeus se pone en duda la omnisciencia (*Paz*, 380 ss.; es Hermes quien tiene que revelarle las cosas para que se entere de ellas); la justicia (*Nubes*, 904: ¿cómo puede residir a su vera Dike? De ser así, hubiera perecido por haber encadenado a su padre); la moralidad (*Nubes*, 1079: en caso de ser sorprendido en adulterio —aconseja el Argumento injusto— se debe acudir a su ejemplo. Si el padre de los dioses y los hombres se deja dominar por la pasión, ¿cómo un simple mortal va a tener mayor fuerza de voluntad?); se le acusa de tener envidia de los hombres honrados (*Pluto*, 87, 92). A los dioses en general se les tacha de codiciosos (*Asambleístas*, 780 ss.: las imágenes de los dioses tienen brazos para recibir, no para dar) y de venales (*Paz*, 193, 418 ss.; *Aves*, 1514 ss.; *Pluto*, 123 ss., 1118 ss.). Sus relaciones con los hombres, lejos de ser las de unos protectores benignos y desinteresados, son como las de los poderosos con sus dominados, las de la pura explotación. Los hombres sólo les valen para hacerles sacrificios y satisfacer sus apetencias eróticas (*Aves*, 556 ss., 1561 ss.). Por lo demás, les traen sin cuidado y se les da un ardite que se aniquilen mutuamente en la guerra.

No cabe, pues, mayor contraste entre las concepciones de un Esquilo y la imagen aristofánica de Zeus y demás divinidades del Olimpo. Tampoco son compaginables las bromas aristofánicas con las concepciones de un Sófocles, para quien seguía siendo la voluntad divina el fundamento de la moral. Por último, tampoco se encuentra en Aristófanes la exigencia de una noción más depurada de la divinidad al estilo de un Eurípides. Nada hay en él que nos permita colegir que compartía la idea del trágico de que si los dioses hacen algo malo no son dioses. Al contrario, el conjunto de sus comedias incita a creer que para el cómico la religión olímpica, tal como la habían presentado sus grandes codificadores, Homero y Hesíodo, era ya pura mitología.

En la actitud aristofánica frente a la religiosidad individual y a las variopintas manifestaciones de la superstición, se descubre la misma ironía despectiva. El mundo de los muertos pierde en *Las ranas* el nimbo religioso que le rodeaba y en

la chusca presentación de las aventuras de Dioniso en los infiernos asoma la incredulidad de un Protágoras, autor de un tratado perdido sobre las cosas del Hades, de cuyo contenido algo tal vez pueda decir el escepticismo agnóstico al que nos hemos referido anteriormente. No obstante, Aristófanes alude con algún miramiento a los misterios de Eleusis y a sus esperanzas de inmortalidad, y le da al coro de los *mystai* cierto empaque literario. Con todo, inferir de esto, como Schmid-Stählin, una posible iniciación en ellos del poeta, es harto aventurado. A lo sumo, sólo cabría hablar de una consideración respetuosa suya a un tipo de religiosidad estrechamente vinculado a las tradiciones atenienses. En cuanto al culto de Asclepio, su talante se delata en la parodia de *incubatio* que presenta en el *Pluto*. Sin arraigo en la ciudad, este nuevo culto de una divinidad curadora, con la que los fieles podían entablar una relación personal, no le inspiraba reverencia alguna.

En cuanto a las manifestaciones populares de religiosidad —el culto divino, los augurios, etc.—, su postura concuerda con el agnosticismo irónico que hemos venido señalando. En sus comedias son frecuentes las parodias de plegarias, de escenas de sacrificios, de procesiones rituales (por ejemplo, las faloforias celebradas por Diceópolis en *Los acarnienses*) y todo parece indicar que no se tomaba en serio tales actos. Tampoco queda a salvo de su crítica burlesca la mánica en sus diversas modalidades, tanto la de Apolo como la de ciertos adivinos de la ralea de Lampón, Diopites o Hierocles que se basaban en Bacis o en la Sibila (*Caballeros*, 116 ss., 150 ss., 997 ss., 1015 ss., 1084 ss.; *Avispas*, 380; *Ranas*, 521, 988; *Paz*, 1046 ss., 1070 ss., 1095 ss., 1119). Es sintomática la figura del sacerdote vagabundo, obligado, para no morir de hambre, a cambiar por otro dios a Zeus, desde el momento en que, siendo ya todos ricos, nadie hace sacrificios.

Sin embargo, hay algo ante lo que Aristófanes se detiene: la llamada por Nils-son 'religión patriótica'. En sus comedias no se encuentra alusión irónica alguna a lo más sagrado de la religión ateniense: Atenea, Teseo (el héroe nacional) y, como ya hemos dicho, los misterios de Eleusis. Las plegarias a Posidón y Atenea en la parábasis de *Los caballeros* (vv. 551 ss., 581 ss.) tienen la solemnidad convencional de los ὕμνοι κλητικοί y lo mismo las dirigidas a Atenea y a las κόραι en *Las tesmoforiantes* (vv. 1136 ss., 1148 ss.). Sin embargo, nos engañaríamos, si viéramos aquí algo más profundo que un mero sentimiento patriótico; el mismo que le impele a rechazar los cultos extranjeros, introducidos sobre todo por las mujeres¹⁴, así como las especulaciones teológicas de los filósofos. En *Las nubes* se le imputa a Sócrates rendir culto al Aire, al Éter, al Torbellino; y a Eurípides, en *Las tesmoforiantes*, el creer en dioses de naturaleza filosófico-científica, como el Éter y el Caos. Aristófanes, que es la antítesis misma del *homo religiosus*, como

¹⁴ Como los de Sabazio y Adonis, cf. *Lisístrata*, 388-389.

pudiera serlo un Sófocles, si se muestra burlón con la mitología tradicional y despectivo con las manifestaciones populacheras de la religiosidad, sólo parece tener un cierto respeto (¿concesión a su público?) a los ritos y cultos ancestrales de su patria. Lo que parece sacarle de quicio, tal como si tuviera cierta alergia a lo divino, son los intentos de convertir en conceptos abstractos los antiguos dioses personales de la religión griega.

IX

LA CRÍTICA IDEOLÓGICA Y LITERARIA

La crítica formal y la de contenido van estrechamente unidas en un autor en cuya obra tan gran papel, como vimos, desempeña la parodia, y por eso hemos optado por referirnos a una y otra conjuntamente¹. Aristófanes vive en una época en la que una conjunción de factores coadyuva al auge de la sofística²: el gusto por la elocuencia, connatural al pueblo griego; las condiciones de la democracia, favorecedoras de los debates públicos; la inexistencia en el derecho ático de la representación de partes, que da pie a la profesión de los logógrafos, y el mismo espíritu agonal de los atenienses. El *agón*, como vimos, era la parte nuclear de la comedia, pero *agones* los había también en la tragedia, y como *agones* se concebían tanto las competiciones deportivas como los mismos procesos judiciales. El deseo de competir y de triunfar en la vida, junto con la confianza en las capacidades del hombre, depara también el mejor caldo de cultivo para el desarrollo de la sofística.

Por 'sofistas', antes de tener el término las connotaciones peyorativas que adquirió con la crítica de Sócrates y de Platón, se entendía 'maestros de diversas destrezas y saberes'. Característico de todos ellos es lo que se podría llamar el optimismo humanístico, es decir, la convicción de que el hombre es el eje de refe-

¹ Sobre la crítica literaria en Aristófanes, cf. M. Pohlenz, «Die Anfänger der griechischen Poetik», *Nachrichten d. K. Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen*, 1920. Pueden consultarse las referencias sueltas de G. Nagy, «Early Greek view of poets and poetry», en G. A. Kennedy, *The Cambridge history of literary criticism*, vol. I, *Classical criticism*, Cambridge Univ. Press, 1984, en págs. 6-77, el excelente estudio de Atkins citado en nota 9, la amplia monografía de Maria Fátima Sousa e Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra, 1987, especialmente el capítulo «Aristófanes crítico literario», págs. 363-412, y Neil O'Sullivan, *Alcidamas, Aristophanes and the beginnings of Greek stylistic Theory*, Stuttgart, 1992.

² Cf. W. Kraus, «Aristophanes - Spiegel einer Zeitwende», en H.-J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 435-458.

rencia de todos los valores (Protágoras); la creencia de que la virtud, lejos de ser hereditaria, como suponían los aristócratas de la época arcaica, puede adquirirse con la educación; y la fe ilimitada en el poder persuasivo de la palabra. La gran importancia que, en estos condicionamientos, tenía el expresarse bien dio lugar a que los sofistas prestaran atención preferente a los problemas del lenguaje e inventaran técnicas para facilitar la expresión oral. Surgió así un pensamiento teórico que abarcaba tanto la gramática como la preceptiva literaria, y que unido a normas oratorias daría origen a la disciplina conocida como retórica a partir de Platón.

Por fundadores de esta disciplina se tenía a los sofistas Tisias y Córax, dos sicilianos que intervinieron en Siracusa en los múltiples procesos producidos después del derrocamiento de la tiranía por las reclamaciones ante los tribunales de los perjudicados por dicho régimen. Tisias escribió una *rhetoriké techne*, un arte retórica, donde sistematizó de algún modo sus experiencias y pensamiento. Córax, que coincidió en Atenas con Gorgias de Leontinos, llegado como embajador de sus compatriotas, popularizó la teoría de la superioridad sobre lo verídico del *eikós* (lo verosímil); un concepto que, además de lo verosímil, abarcaba tanto lo plausible como lo natural y lo especioso, proclamándolo como el punto capital que debía tenerse en cuenta en las intervenciones públicas; y divulgó el concepto de retórica como arte de la persuasión. Sobre el valor persuasivo de la palabra insistiría Gorgias³, para quien era ésta un poderoso 'dinasta', con un cuerpo pequeño e invisible, pero con la maravillosa capacidad de calmar el temor, suprimir el dolor, engendrar la alegría, despertar la compasión. Y completaría también la teoría del *eikós* con la del *kairós* (el momento oportuno para hablar) y la del *prepon* (lo conveniente a decir en cada caso). Gorgias fue, asimismo, el creador de la prosa artística con sus famosos esquemas. Otros sofistas menores desarrollarían este núcleo de enseñanzas tanto en lo relativo a la materia del discurso como en lo relativo al estilo. Trasímaco se ocupó de la disposición de los discursos de acusación y defensa. Pródico⁴ tocó más bien cuestiones gramaticales.

Junto a la labor de los sofistas se desarrolló la de la filosofía natural, con sus esfuerzos por dar una interpretación racional a los fenómenos de la naturaleza, la de la medicina hipocrática que negaba el origen divino de las enfermedades⁵ y la de Sócrates en su larga pugna con los sofistas por llegar a conceptos de validez universal que, sin necesidad de los recursos de la persuasión, se impusieron por la mera evidencia del raciocinio.

³ Vide C. P. Segal, «Gorgias and the psychology of the logos», *HCSPh*, 66 (1962), 99-155. Gorgias era un personaje bien conocido de Aristófanes, cf. *Aves*, 1702, y *Avispas*, 421.

⁴ Cf. escolio a *Nubes*, 361 (=fr. I D.-K.).

⁵ Sobre el influjo y el reflejo de la medicina en Aristófanes, véase W. Miller, «Aristophanes and medical language», *TAPhA*, 76 (1946), y L. Gil-I. R. Alfageme, «La figura del médico en la comedia ática», *CFC*, 3 (1972), 35-91.

Rasgo común de todos estos personajes y personajillos era el de rendir culto a la inteligencia y a los saberes especializados y, como consecuencia de ello, se creó una nueva escala de valores. Por primera vez en la historia, los intelectuales recaban la superioridad frente a los no cultivados y, por primera vez también, se crea en el pueblo llano, según ejemplifica maravillosamente bien el Estrepsíades de *Las nubes*, ese complejo de inferioridad, mixto de admiración y de envidia, que provoca en el ignorante la inteligencia cultivada. Los viejos ideales de la *andreia*, *sophrosyne* y la *dikaiosyne* de la época arcaica, como virtudes nucleares del hombre, van cediendo terreno en favor de la *sophía*, a la que el propio Sócrates ponía en la base de la *areté*. Lógicamente, los cimientos en que se había sustentado la vida de la *polis*, el culto a las divinidades patrias, la rígida disciplina ciudadana, la educación basada en el deporte, en la música y el aprendizaje oral de los poetas, se resentían con todo ello. Tanto más, cuanto que en el último tercio del siglo V la primitiva cultura iliterata comenzaba a ser reemplazada por una cultura de signo libresco, por una cultura literaria⁶.

Frente a esta subversión de los valores tradicionales, Aristófanes, que se consideraba a sí mismo, como ya tantas veces llevamos repetido, un innovador en su arte y pretendía dirigirse a los inteligentes y entendidos, adopta una postura alarmista que pudiera antojarse reaccionaria, cuando en realidad no es sino una denuncia de los excesos de las nuevas generaciones. Si Cleón, en lo que atañe a la política, sintetiza todos los males que aquejaban a Atenas, Eurípides y Sócrates encarnan para él los peligros que el intelectualismo en auge entrañaba para las tradiciones más sagradas de la *polis*. Dejando de lado el problema del Sócrates aristofánico, cuyo debate más bien corresponde a una introducción a *Las nubes*, vamos a ocuparnos de las acusaciones que Aristófanes vierte sobre el trágico, ya que por aparecer en más de una comedia no pueden recibir un tratamiento monográfico en los respectivos estudios singulares. La omnipresencia euripidea en la producción de Aristófanes en parte se debe a la relación de dependencia de la comedia con respecto a su hermana mayor la tragedia, en tantos aspectos similar a la que actualmente tienen los caricatos e imitadores con las grandes estrellas del momento. Las citas y las alusiones indirectas a Eurípides son una constante en la comedia aristofánica, desde *Los acarnienses* al *Aiolosikon*, la última comedia perdida del poeta, la cual, de hacer caso al título, tal vez tuviera algo que ver con el *Eolo* euripideo. Dos piezas, sin embargo, *Las tesmoforiantes* y *Las ranas*, tienen al trágico como figura central y a la discusión de su obra y su persona se

⁶ Estudios globales de la cuestión son los de A. Burns, «Athenian literacy in the fifth century B. C.», *Journal of history of ideas*, 42 (1981), 371-387; B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V. secolo*, Bari, 1985; W. Kullmann-M. Reichel (eds.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen, 1990; Rosalind Thomas, *Literacy and orality in ancient Greece*, Cambridge, Univ. Press, 1992. Centrado en Aristófanes es el trabajo de L. Woodbury, «Aristophanes' *Frogs* and Athenian literacy: *Ran.*, 52-3, 1114», *TAPhA*, 106 (1976), 349-357.

consagran⁷. Ambas se representaron en momentos angustiosos para Atenas y parece como si el cómico, olvidándose de las circunstancias, pretendiera dirigir la atención de sus conciudadanos a consideraciones que, no por estar alejadas de las mismas, dejaban de tener cierta relación con ellas. En una y otra también, más que la crítica ideológica predomina la crítica literaria.

La primera no es ni mucho menos una pieza que resume veneno contra Eurípides. Las tres acusaciones que Aristófanes deja caer contra él, la de haber calumniado a las mujeres (v. 389), la de destruir la creencia en los dioses (v. 450) y la de ser un taimado intrigante (v. 93), en realidad carecen de consistencia. De su actitud misógina se retracta y sus artimañas fracasan, llegándose a un final feliz en el que las mujeres, a la postre, se ponen de su parte. La acusación de ateísmo que le hace una pobre tejedora de coronas (vv. 443 ss.) en realidad contiene una crítica irónica a los que de la religión hacen granjería y a la concepción del culto como un *do ut des*; una actitud, en suma, ilustrada. Mayor consistencia tienen los reproches de Esquilo a su rival en *Las ranas*. Partiendo de la idea de que la misión del poeta es educar, se le echa en cara a Eurípides el haber llevado a escena las pasiones y adulterios femeninos en personajes como Fedra y Estenebea y haber rebajado el nivel de las figuras de sus héroes. Lo primero produce efectos desastrosos. Algunas mujeres de Atenas, a quienes la historia de Belerofontes les había recordado sus propias culpas, se han suicidado. Lo segundo le priva al pueblo de modelos de imitación. Los reyes mendigos como Télefo sólo pueden crear mendigos. Los personajes razonadores y elocuentes apartan a los jóvenes de la palestra y les enseñan a ser charlatanes.

Como anunciamos, estas críticas, hechas de pasada, van unidas en ambas piezas a otras de orden estético. Asombra ciertamente el destacado lugar que ocupan en la producción aristofánica los juicios de carácter literario, que no sólo aparecen esporádicamente en las partes dialogadas, sino que acaparan gran parte de la parábasis (*Acarnienses*) y del agón (*Ranas*). Y esta especie de crítica literaria se ejerce, bien de manera directa, con la expresión abierta del sentir del cómico, bien de manera indirecta, mediante la cita irónica o la parodia satírica. En cierto modo, este fenómeno no constituye una novedad. En la relativamente larga tradición literaria griega, los autores se habían hecho reflexiones sobre su propio quehacer y sus logros, planteándose, por ejemplo, el problema de la función de la poesía y el de la inspiración poética. Polémicas como las sustentadas hasta el siglo XVIII en torno a la dicotomía *docere-delectare* como misión del poeta, o a la de *natura-ars* como requisito del acto poético, se perfilan ya en Homero, Solón y Píndaro. Esta incipiente crítica literaria recibió un nuevo impulso con el interés de los sofistas por el lenguaje (aunque centrado fundamentalmente en la prosa) y no pudo por menos de reflejarse en la comedia, cuya función social venía a ser algo así como

⁷ Cf. J. Schmidt, *Aristophanes und Euripides. Ein Beitrag zur Frage der Tendenz des Aristophanes*, Diss. Greifswald, 1940; R. E. Wycherley, «Aristophanes and Euripides», *G&R*, 15 (1946), 98-107.

la de la oposición en la vida política. El carácter competitivo de las representaciones dramáticas era, por lo demás, otro poderosísimo acicate para que los poetas hicieran valer sus méritos y denigrasen los de sus contrarios. La mayor solemnidad y el mayor realismo de la tragedia impedían que estas manifestaciones sobre los méritos de los colegas menudeasen o se hicieran paladinamente, aunque ello no obstó para que Sófocles parodiara a veces el estilo de Esquilo y se permitiera Eurípides criticar algunos recursos dramáticos de sus predecesores⁸. Los poetas cómicos, desde el momento en que se constituye la parábasis, sin esas limitaciones impuestas por el mantenimiento de la ilusión escénica, pudieron expresar con toda libertad sus opiniones.

Pese al estado fragmentario en que se ha conservado la Comedia Antigua, está documentado el ejercicio de una actividad crítica a través suyo, no sólo sobre las obras de sus contemporáneos, sino también sobre las de los poetas antiguos. Ferécates en su *Quirón* citaba y parodiaba a Hesfodo; Teleclides en sus *Hesíodos* menciona poetas contemporáneos e insinúa ciertos plagios de Eurípides aduciendo sus fuentes. Frínico presentaba a las Musas en la pieza del mismo nombre discutiendo los méritos de los poetas trágicos, para otorgar al fin la palma a Sófocles entre ellos. En los *Krapatalloí* de Ferécates había una escena en la que Esquilo hablaba en el Hades. Piezas como el *Fileurípides* de Antífanes y *Los poetas* de Platón el Cómico demuestran hasta qué punto les eran familiares al público ateniense temas y situaciones que vemos reaparecer en Aristófanes.

Conviene, sin embargo, antes de entrar de lleno en materia, hacer unas precisiones. Ni en el propio Aristófanes, ni en sus predecesores cabe hablar propiamente de la existencia de una *ars poetica* de la que fueran adeptos y cuyos postulados llevaran a efecto o defendieran en sus piezas. Pero sí es lícito reconocer los suficientes atisbos teóricos y puntos de partida para una sistematización posterior de las ideas como la llevada a cabo después por Platón y Aristóteles. En segundo lugar, no cabe exigirle a los cómicos, ni la imparcialidad, ni la ponderación de juicio de un erudito. Lo más que se encuentra en ellos es lo que Atkins⁹, con acertada expresión, ha denominado una 'crítica judicial', es decir, una jerarquización de méritos, y con harta mayor frecuencia que el aplauso, una condena de los recursos de estilo o dramáticos considerados por ellos reprobables.

El censo de los poetas mencionados en las comedias de Aristófanes se eleva a la treintena. De ellos, más de la mitad son tragediógrafos. En *Los acarnienses* (vv. 138-140) alude a Teognis, llamado por su frialdad 'Nieve', el cual vuelve a aparecer en *Las tesmoforiantes* (v. 170). En *Acarnienses*, 388, se critica a Jerónimo, poeta lírico y trágico, cuyo rasgo más saliente, como persona y poeta, era su enmarañada pelambreira. En *Las nubes* (vv. 1261 ss.) y en *Las avispas* (vv. 1501 ss.)

⁸ Cf. *Electra*, 526-544.

⁹ *Literary criticism in Antiquity. A sketch of its development*, Gloucester, Mass. 1961, vol. I, cap. 2, «The beginnings: Aristophanes», págs. 11-32, en especial pág. 32.

aparece Carcino con sus tres hijos, también poetas trágicos. En esta misma obra (vv. 1264 ss.) Aristófanes parodia una obra de Jenocles, el *Licimnio*. En *Las avispas* (vv. 220, 269, 273-290) nos encontramos con Frínico, autor de las complacencias de nuestro cómico. En *Las avispas* también (vv. 325, 459) se menciona a Esquines, poeta verboso apodado 'Humo', y en el verso 1479 se recuerda que Tespis fue el inventor de la tragedia; Mórσιμο y Melantio aparecen en esta misma pieza (v. 801). Del primero se dice en *Caballeros* (v. 401) que sería un suplicio aprender sus versos. En *Avispas*, 1009 ss., se alude a un pasaje de la *Medea* de Mórσιμο. En *Aves*, 281, Filocles es tachado de plagiarlo (había escrito un *Te-reo* inspirado en la obra de Sófocles del mismo nombre). En *Ranas*, 73, sale a relucir Jofonte, el hijo de Sófocles, que componía tragedias ayudado por su padre, y en el *Pluto* (vv. 84-85) un tal Patroclo, poeta trágico, tan avaro que no se volvió a lavar desde el día de su nacimiento. Pero son Eurípides, Esquilo y Agatón los poetas trágicos de más amplia aparición en la comedia aristofánica y sobre ellos hemos de volver más adelante.

De gran interés son los asertos de Aristófanes sobre la comedia¹⁰ y, paradójicamente, es en ellos donde su juicio se muestra más ponderado. En la parábasis de *Caballeros*, para justificar su renuencia juvenil a presentar sus obras bajo su nombre, se refiere a la gran dificultad que entraña escribir una buena comedia (v. 515) y a la necesidad de un aprendizaje previo (v. 542); alude a la relación público-autor y a los imponderables que le hacen a éste perder súbitamente el gracejo y con ello el favor popular. Y con el fin de ejemplificar sus asertos, traza una breve historia de la comedia contemporánea. Cratino (vv. 526 ss.) era como un río que arrasaba a su paso cuanto encontraba; la gente no se cansaba de recitar sus versos; pero, ahora, en la vejez, perdida la gracia, anda entregado a la bebida. De Magnes (v. 520) recuerda la gran imaginación de sus coros, y de Crates (v. 537), la sencillez de sus recursos.

La parábasis de *Las nubes*, en su segunda redacción (la conservada), es sumamente interesante para conocer los puntos de vista de Aristófanes sobre los cometidos del poeta cómico. Indignado por el poco éxito obtenido por la estimada por él la mejor de sus comedias, critica la sal gorda y los recursos chabacanos de algunos de sus rivales, como el reparto de golpes o la presentación de la vieja borracha bailando el *kórdax*, tan del gusto de Hermipo. Frente a tanta facilonería y falta de imaginación, Aristófanes se muestra orgulloso de la superioridad de su arte. Él se dirige a los espectadores entendidos e inteligentes, a los σοφοί y δεξιοί, esforzándose siempre por desarrollar 'nuevas ideas'. Pone, pues, en lo que posteriormente se denominaría εὐρεσις, *inuentio*, el mérito fundamental del comediógrafo, anticipándose a las conocidas palabras de Antífanes, un autor de la *Mese*,

¹⁰ Cf. J. Raty, *Aristophane critique de la comédie ancienne*: Thèse de lic. Univ. de Louvain, cf. *RBPh*, 25 (1946-1947), 369; C. Clerici, «La commedia attica antica nella critica di Aristofane», *Dioniso*, 21 (1958), 95-108.

que subrayan la desventaja en este punto del poeta cómico con respecto del trágico¹¹. Dicho en términos modernos, Aristófanes insinúa que lo fundamental en su obra es el tema cómico donde se plasma la idea crítica. En este aspecto se considera un innovador (*καινὰς ἰδέας εἰσφέρων σοφίζομαι*), lo que hace muy difícil suponer con Croiset, como señala con razón Gomme, que se dirigía fundamentalmente a un público de campesinos.

En lo que respecta a la tragedia, representada en las comedias conservadas fundamentalmente por Eurípides, Esquilo y Agatón, su juicio ya no es tan ponderado y se le escapa con mayor frecuencia el trallazo del vituperio que la caricia de la alabanza. Con todo, el blanco principal de las críticas aristofánicas es Eurípides, a quien no cesa de citar y parodiar, hasta el extremo de que Cratino pudiera echarle en cara (fr. 3007 K.) su dependencia estilística del trágico. Esta abundancia de citas *ad pedem litterae* presupone un conocimiento de su obra, tanto en el cómico como en su público, sólo accesible con la lectura¹². Y algunos pasajes de las comedias así lo dejan entrever. En *Las nubes* (vv. 1356-1373) Estrepsíades se queja de que su hijo, en lugar de alguna composición de Simónides o de Esquilo, le hubiera recitado, contraviniendo su expreso deseo, una tirada del trágico donde se refería el incesto de dos hermanos. El propio Dioniso en *Las ranas* afirma haber leído una tragedia suya durante una travesía a Sicilia. Sobre la base de un conocimiento minucioso de la obra eurípidea, en las críticas de Aristófanes hay que distinguir tres planos. En primer lugar, la aversión que le inspiraba el personaje, nacida del convencimiento de que Eurípides reunía todos los defectos que estaban provocando la ruina de Atenas. En segundo lugar, el plano ideológico al que nos hemos referido brevemente, y, por último, el plano puramente artístico, que es el que nos interesa considerar ahora.

Dejando de lado las múltiples alusiones esparcidas aquí y allá, Aristófanes satiriza a Eurípides fundamentalmente en tres piezas. En *Los acarnienses* le echa en cara el gusto por el realismo patético, como denota su predilección por los héroes mendigos y cojos (Belerofontes, Filoctetes y Télefo), y el estilo pomposo. En *Las tesmoforiantes* se ridiculiza su debilidad por las heroínas morbosas e incestuosas, así como el empleo de situaciones sensacionalistas. En *Las ranas*, representada después de la muerte de Eurípides y Sófocles, hay dos partes bien definidas. La primera es una *κατάβασις εἰς Αἴδου* en la que se expone el motivo sobre el que va a versar la segunda, a saber, el *agón* entre Eurípides y Esquilo. Dioniso ahora a Eurípides (vv. 66-67), ya que la tragedia necesita un buen poeta, muertos como están los buenos y no ser nada los que están con vida (vv. 71-72). De ahí su decisión de ir a buscarle a los infiernos, convencido de que, a fuer de *πανοῦργος*, se las apañará para retornar a la vida. Con ello queda presentado el tema literario sobre el que versará la segunda parte de la pieza. Según informan unos esclavos, a

¹¹ Fr. 191, II 256 Edm.

¹² Cf. nota 6.

la llegada de Dioniso se está desarrollando una disputa entre Eurípides y Esquilo. De la conversación con los esclavos y del ulterior *agón* se obtiene una descripción personal de ambos poetas y un juicio sobre sus obras, seguido de un fallo de Dioniso. Si Esquilo es presentado como una figura majestuosa y Eurípides como un temperamento inquieto, el juicio sobre el valor respectivo de la obra de ambos se hace sobre dos nociones: la destreza en el arte (*δεινότης*) y los sabios consejos (*νουθεσία*). Eurípides ataca a Esquilo fundamentalmente por razones formales: la escasa acción de sus obras y su lenguaje hinchado e incomprensible. En cambio, se alaba a sí mismo por saber construir mejor sus piezas, poner a sus personajes en relaciones más realistas y haberlos hecho filosofar. Esquilo arguye que, gracias a los grandes héroes que presenta, sus piezas sirven para educar a los ciudadanos y acusa, como ya advertimos, a su rival de haber rebajado el nivel de sus héroes y contribuido al relajamiento de la moral ciudadana con la representación escénica de las pasiones femeninas.

Dioniso, tras largas vacilaciones, opta por Esquilo, pero no por razones morales y políticas, como pudiera creerse, sino por una cuestión de gusto personal y por la presión de las circunstancias. *Las ranas* se representaron en las Leneas del 405, dos meses antes de las Grandes Dionisias, cuando tenían lugar los *agones* trágicos. Muertos ya Esquilo, Sófocles, Eurípides y Agatón, ¿qué autores vivos había que pudieran presentar a concurso una obra de calidad? Si se tiene en cuenta una noticia transmitida por un escolio a *Acarnienses*, 10, según la cual Esquilo fue el único trágico a quien se le concedió el honor de que sus dramas se representasen después de su muerte, se puede entender el mensaje subliminal de Aristófanes a sus conciudadanos. Ante una situación de urgencia, representétese alguna de las tragedias del máximo poeta ateniense, para no correr el riesgo de aceptar las de cualquier poetastro. Consagradas por el tiempo, como el mismo Esquilo dice (v. 867), no estaban en igualdad de condiciones con las de Eurípides, cuyo fallecimiento era reciente. Por lo demás, la mayor deferencia que muestra Aristófanes con este último en *Las ranas* se debe a dos razones. Pese a la acritud de sus críticas anteriores, el cómico estaba convencido de la valía de Eurípides como poeta trágico; más aún, de que con él había llegado la tragedia a un punto de culminación reflexiva que supondría su muerte como género literario. Y así ocurrió, efectivamente: el puesto de la tragedia lo ocuparía la filosofía en el siglo siguiente. Por otra parte, Aristófanes no solía atacar a los muertos, como afirma en la parábasis de *Las nubes*, y el hacerlo además estaba castigado por una ley de Solón mencionada por Demóstenes (*Contra Leptines*, 104).

Otro trágico de quien se ocupa nuestro autor con cierto detenimiento es Agatón, cuyos rasgos de *pathicus* como individuo y poeta, se ridiculizan en el prólogo de *Las tesmoforiantes*, cuando Eurípides y su pariente se presentan en su casa a rogarle que acuda, vestido de mujer, a la reunión donde las mujeres atenienses celebran la fiesta de Deméter, para defender al trágico de sus iras. Agatón, que rehúsa hacerlo por entender que eso supondría una especie de competencia ilícita,

expone (vv. 130-175) al filo de la conversación su propia teoría de la poesía y ésta, despojada de ingredientes paródicos y cómicos, no deja de tener cierto interés. Los poetas deben componer de acuerdo con su φύσις ('naturaleza' y 'aspecto'), tal como Íbico, Anacreonte y Frínico, los cuales, a fuer de bellos y elegantes, hicieron poemas de esa índole, o *a sensu contrario* Filocles, Jenocles y Teognis, quienes, de acuerdo con su respectiva naturaleza, los hicieron feos, malos y fríos. Ahora bien, el poeta debe esforzarse por conseguir lo que carece mediante la μίμησις (vv. 155-158). Para componer, por tanto, poemas 'varoniles', Agatón tiene que recurrir a la imitación, lo que no le es preciso, en cambio, para los 'mujeriles', que le salen espontáneamente, por participar su φύσις de las características femeninas. Tal vez Aristófanes no haya sido el descubridor de este concepto de la *mimesis* artística, pero muy probablemente es el primero en haberlo desvinculado de la φύσις, poniendo en la imitación el medio con el cual el poeta puede dar forma y validez artística a aquello que le es extraño al propio impulso natural¹³.

De lo expuesto se deduce que en el desarrollo de la crítica literaria griega le corresponde a Aristófanes un importante lugar. Sus ideas, influidas por las teorías de los sofistas de su época dejarían su huella en Platón y, a través de éste, en Aristóteles. En lo fundamental son las siguientes:

1. El concepto pedagógico de la poesía. El poeta es un maestro de sus conciudadanos y la genuina poesía es la que hace a los hombres mejores (*Ranas*, 1003 ss.). La novedad de este aserto no es tan grande como supone Bruno Snell¹⁴, ni aparece por primera vez en *Las ranas*. La función del poeta como consejero político y moral se encuentra aludida desde *Los acarnienses* y en ella hacen hincapié todos los poetas cómicos. Esta noción determinaría el pensamiento platónico y conduciría a la postre a las posturas extremas de la *República*.
2. La consideración de los efectos de la poesía como ἀπάτη ('engaño', 'ilusión'), una idea procedente de Gorgias, que recoge Platón en el diálogo del mismo nombre y contra la cual polemiza. La tragedia, según eso, estaría al servicio del placer, lo que la hace equiparable al arte de la adulación.
3. La anticipación de la doctrina aristotélica de la *mimesis* como determinante de la creación poética.
4. El postulado de la originalidad en la creación cómica, la καινή ἰδέα mencionada en la parábasis de *Las nubes*, a la que se debe adecuar, como se dice en *Las ranas*, la σύστασις πραγμάτων, la composición de la obra.

¹³ Sobre la *mimesis*, cf. J. Tate, «'Imitation' in Plato's *Republic*», *CQ*, 22 (1928), 16-23; *id.*, «Plato and 'imitation'», *CQ*, 26 (1932), 161-169; W. J. Verdenius, *Plato's doctrine of artistic imitation and its meanings to us*, Leiden, 1949; H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Bern, 1954. Sobre el concepto de Aristóteles, cf. G. F. Else, *Plato and Aristotle on poetry. Edited with introduction and notes by P. Burian*, The Univ. of N. Carolina Press, Chapel Hill-London, 1986, págs. 74-88.

¹⁴ *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de Occidente en la Antigua Grecia*, Madrid, Razón y Fe, 1965. Véase el cap. 7. «La estética de Aristófanes», págs. 171-194.

5. El empleo por primera vez de términos usados en una acepción técnica por la crítica literaria posterior, tales como ψυχρός (*Tesmoforiantes*, 170, 848) ‘frío’, ἀστεῖον (*Ranas*, 901), ‘elegante’, εἰκῶν (*Ranas*, 906) ‘imagen’, ‘símil’, στωμυλία (*Ranas*, 1069-1071, 1310), ‘verbosidad’, στοιβή (*Ranas*, 1178) ‘tipio’ στόμφαξ (*Nubes*, 1367) ‘ampuloso’¹⁵.

¹⁵ Vide J. D. Denniston, «Technical terms in Aristophanes», *CQ*, 21 (1927), 113-121, y el cap. «A linguagem da critica literaria en Aristófanes», en M. F. Sousa e Silva, *op. cit.* (en nota 1), págs. 301-332.

EL AMBIENTE SOCIAL

Conocido el carácter 'político', en su más amplio sentido, de la comedia aristofánica, se comprende lo que en páginas anteriores habíamos denominado la equiparabilidad entre sujeto y objeto y la relación especial que mediaba entre el poeta cómico y su público. El verdadero protagonista de las piezas era la *polis* ateniense o, mejor dicho, el conjunto de los ciudadanos que podían reconocerse en tipos simbólicos como Diceópolis, Demo o Trigeo. A su vez, este conjunto ciudadano constituía el auditorio y gustaba de verse aludido directamente por el poeta, bien de manera colectiva, bien a título personal, en la ruptura de la ilusión escénica. De ahí que en las Leneas, a cuyas festividades teatrales asistían exclusivamente los ciudadanos de Atenas, el poeta tocara puntos de interés ateniense y que para las Dionisias, a las que venían forasteros en gran número, eligiera temas de alcance panhelénico. La relación entre el poeta cómico y su público¹ era por ello más directa, más personal y familiar que la que mediaba entre éste y el poeta trágico. La masa de espectadores acudía a las representaciones con ánimo de divertirse y de verse reflejada, colectiva e individualmente, en el espejo cóncavo de la trama y en los rasgos grotescamente exagerados de los protagonistas y de los personajes de repertorio². La situación agonal en que se presentaban las piezas obligaba a los autores a desplegar todos sus recursos para obtener el favor de jueces y público, con vistas a resultar premiados. Ello implicaba que debían atinar con los intereses, los gustos y la formación del auditorio, deformando la rea-

¹ Cf. R. S. Lyttle, *Aristophanes and his audience*, Diss. New Univ. of Ulster, 1978.

² Sobre el tema, cf. A. M. Komornicka, «Quelques remarques sur le caractère comique des personnages d'Aristophane», *Eos*, 58 (1969-1970), 181-199. Sobre la pervivencia posterior de los personajes de repertorio, cf. L. Gil, *Comedia ática y sociedad ateniense*, I-III, *EClés*, 18 (1974), 61-82, 151-186; 19 (1975), 60-88.

lidad para lograr el efecto cómico, pero sin llegar al extremo de desfigurarla de tal guisa, que dicho efecto se malograra al carecer sus ficciones de claras referencias objetivas.

La comedia aristofánica, ciertamente, dista de ser un fiel retrato de la realidad y se debe utilizar con mucho tiento, cuando de ella se quieren extraer conclusiones históricas. Pero este necesario espíritu crítico al manejar sus datos no debe trocarse en un escepticismo sistemático. Reconocido su carácter caricaturesco, es legítimo esforzarse por vislumbrar, tras las exageraciones grotescas, los rasgos genuinos que éstas destacan del modelo original y aquellos otros que encubren. Y a la descripción *per summa capita* de esa realidad social, como en penumbra entrevista, se va a consagrar este capítulo³.

Las comedias de Aristófanes nos muestran ante todo, a más de medio siglo de distancia, el éxito de la reforma de Clístenes. La antigua organización gentilicia en *gene*, *phratiriai* y *phylai* ha desaparecido, y el orgullo del linaje, plasmado en la pertenencia a un *genos*, sólo perdura residualmente en los nobles (cf. *Aves*, 33). El individuo vive inmerso en la circunstancia inmediata de su familia y de su *demos*. La solidaridad de estos grupos locales, algunos de ellos con acusados rasgos propios, se pone de relieve en *Los acarnienses*, y la destacan títulos de comedias como los *Demotai* de Hermipo, los *Demoi* de Éupolis y los *Prospáltioi* del mismo autor, que llevan por título el nombre de uno de ellos.

«En la Atenas contradictoria, y en cierto modo en vía de ‘transformación’ de la época de Aristófanes —dice O. Longo⁴— se percibe todavía con fuerza la presión social de las normas tradicionales de conducta de la solidaridad y del socorro mutuo», unas normas que tienen su lugar adecuado en la ‘comunidad’ (*Gemeinschaft*), en su triple vertiente de ‘parentela’, ‘vecindario’ y ‘pueblo’. Y de ahí que hacer, por la razón que sea, un llamamiento a la ‘comunidad’ signifique convocar a los *syngeneis*, a los *géitones* y al *demos*. Y desde este punto de vista, la sociedad ateniense reflejada en las comedias de Aristófanes puede adscribirse a las sociedades rurales tradicionales, donde las garantías de subsistencia dependen de los vínculos de parentesco y del pueblo.

La Comedia Antigua jamás sitúa su acción ni en el marco de la familia ni en el interior de una casa (que esporádicamente se muestra a los espectadores en virtud del *ekkýklema*). El matrimonio es de conveniencia y jamás se llega a él por amor, tras una serie de vicisitudes como suele ser de regla en la Comedia Nueva. Los intereses económicos superan a veces las diferencias de clase, como en el caso de *Estrepsíades* (*Nubes*, 41 ss.). La vida familiar transcurre por los naturales cauces de afecto, sin excesivos problemas, salvo los económicos para sacar ade-

³ Sigue siendo fundamental el estudio de V. Ehrenberg, *The people of Aristophanes. A sociology of old Attic comedy*, Oxford (2.^a ed.), 1951, que completa el de E. David, *Aristophanes and Athenian society of the early fourth century B. C.*, Mnemosyne Suppl. LXXX, Leiden, Brill, 1984.

⁴ «Società, economia e politica in Aristofane», *Dioniso*, 57 (1987), 111-133, en especial pág. 116.

lante la prole, y lo normal —en parte quizá debido a razones de economía escénica— es el hijo único en cada pareja. No obstante, se perciben choques generacionales entre padres e hijos. Aristófanes se pone decididamente de parte de la generación anterior, a la que estima superior a la actual en todos los aspectos, salvo en *Las avispas*, donde toma partido por la juventud, invirtiendo las relaciones entre padres e hijos⁵. Según muestra la confrontación en *Las nubes* de Estrepsíades y Fidípides, entre uno y otro media un cambio de talante originado por las diferencias de educación, de ética y de actitud vital, que puede documentarse también en otras fuentes.

Estas tensiones generacionales no tienen, sin embargo, salvo en *Las asambleístas* y el *Pluto*, un correlato en lo social. La sociedad reflejada en las comedias de Aristófanes es bastante homogénea —descontados, claro está, esclavos, metecos y extranjeros— y en su gran mayoría está integrada por lo que se podría llamar con cierto anacronismo clases medias bajas. Por su ocupación y su modo de vida, los componentes de este colectivo de ‘pequeños burgueses’ son campesinos, comerciantes y artesanos. Entre la gente del campo y la de la ciudad se da una mayor comunicación que la existente en otras sociedades y momentos históricos. Los labriegos, por lo general, son pequeños propietarios, que cuentan al menos con uno o dos esclavos y siempre, como mínimo, con una criada; tienen también, llegado el caso, los suficientes recursos para contratar jornaleros eventuales. Sin embargo, entre el habitante de la ciudad (*asteíos*) y el del campo (*ágroikos*) hay diferencias de cultura, de lenguaje y de comportamiento social, que explican el complejo de inferioridad de este último. La emigración masiva a la ciudad durante la guerra, el hacinamiento de la población, la ruina de las pequeñas explotaciones agrícolas y, sobre todo, la constatación de que la economía del estado sólo en muy pequeña parte dependía ya de la producción agraria del Ática, les hicieron a los campesinos sentirse postergados a favor de otras clases más productivas. De ahí la simpatía que les profesa el cómico y sus alabanzas de la vida campestre. Aristófanes presenta a los labriegos como la parte de la población deseosa de paz y elogia su espíritu conservador. En *Las asambleístas* y el *Pluto* la situación de los campesinos aparece muy deteriorada, a punto casi de la proletarización. La base del comunismo de la primera pieza es el contraste entre los pobres y los ricos. Un hombre tiene grandes fincas y otro carece de tierra para la sepultura; unos, muchos esclavos, otros, ninguno.

⁵ Sobre las relaciones entre padres e hijos, cf. Therèse Charlier-G. Raepsaet, «Étude d'un comportement social: les relations entre parents et enfants dans la société athenienne à l'époque classique», *AC*, 40 (1971), 589-606. Sobre lo que propiamente pudiérase llamar enfrentamiento generacional (que destaca en primer plano en *Los comensales*, *Las nubes* y *Las avispas*), cf. J. de Hoz, «El conflicto de generaciones en la Grecia clásica», en A. Ledesma Jimeno (ed.), *Agresividad y conflicto generacional*, Madrid, 1982, págs. 27-42. Sobre las implicaciones políticas de *Las avispas*, cf. D. Konstan, «The politics of Aristophanes' *Wasps*», *TAPhA*, 115 (1985), 27-46.

Los comerciantes comprenden tres grandes grupos: los *kápeloi*, tenderos que venden al por menor; los *émporoi*, mercaderes que exportan e importan mercancías al por mayor, y los *náukleroi* o armadores, que a veces desempeñan también la función de los *émporoi*. De una manera general, la comedia aristofánica refleja el auge económico y político de esta clase social, que tras la muerte de Pericles acaparó la gestión de la cosa pública. El poder le es arrebatado a la aristocracia por estos arribistas, a los que califica Aristófanes con compuestos cuyo segundo elemento es *-poles* ('vendedor'), con ciertas connotaciones peyorativas que recuerdan las del castellano 'hortera'. El liderazgo dejó de corresponderle al hombre instruido y al honrado, para pasar a manos del ignorante y del corrupto (*Caballeros*, 190 ss.). Primero fue Éucrates, un 'vendedor de estopa'; le siguió Lisicles, 'un vendedor de borregos'; luego vino un 'vendedor de cueros' como Cleón (*Caballeros*, 130-135) y, a continuación, un 'vendedor de lámparas' como Hipérbolo (*Caballeros*, 1315). En *Las aves* (v. 1034) llega a aparecer hasta un *psephismatopoles*, un 'vendedor de decretos'.

Los *kápeloi* y las muchas *kapelides* (entre otras la madre de Eurípides, a la que se tacha de verdulera, y la de Cleofonte, una pescadera) gozan fama de zafios, de ladrones y desvergonzados, abundando las duras arremetidas contra ellos, especialmente contra los vendedores de armas (*Caballeros*, 1009; *Nubes*, 639 ss.; *Asambleístas*, 422 ss.; *Pluto*, 435; *Aves*, 1079; *Paz*, 270, 648). Si el pequeño comerciante, el intermediario, como suele suceder en tiempo de carestía, hacía su negocio a costa del hambre del pueblo y por eso era odiado, en cambio, el *émporos*, transportista marítimo de grano y de materias primas, por arriesgar en el trabajo su dinero y a veces la vida, era un hombre importante y respetado.

En *Las aves* (v. 1432 ss.) y el *Pluto* (vv. 296 ss., 902 ss.) al agricultor y al *émporos* se añade como tercera profesión honorable la del *technites*, el artesano, con cierta injusticia para el *kápelos*, ya que gran número de éstos vendían directamente al público sus productos. A la gente que se gana el pan honradamente con el trabajo de sus manos, Aristófanes contrapone el número ya relativamente amplio de funcionarios públicos y el de los *argoí* (literalmente, 'holgazanes'), entre los que incluye (*Nubes*, 316-318) a médicos, sofistas, profetas, rapsodos, astrónomos y demagogos. Una mención especial le merecen los sicofantas⁶ que menosprecian el trabajo manual (*Pluto*, 901 ss.) y, so capa de patriotismo, viven de la extorsión de los ciudadanos honrados.

En la comedia hay más alusiones al dinero que en las demás fuentes literarias, en su función de ser la base permanente y necesaria para la vida. Sobre todo en el *Pluto*. El amor al dinero nos domina a todos (v. 363); todo está sujeto al dinero (vv. 187 ss.). Si Zeus o el Rey de Persia tienen tanto poder, lo deben precisamente a su opulencia monetaria (vv. 130 ss., 580). Los ricos quieren serlo aún más y

⁶ Sobre este género de individuos parasitarios, cf. L. Gil, «El 'alazón' y sus variantes», *Eclás*, 25 (1983), 39-57.

viven en constante temor de perder su riqueza. Ésta se adquiere con malas artes, en tanto que la gente honrada se muere de hambre (vv. 502 ss., 751 ss., 804 ss.).

El viejo sistema de la solidaridad que ligaba al ciudadano *chrestós* con vínculos 'no-económicos' o incluso 'anti-económicos' a la comunidad (cf. *Pluto*, 823 ss.) se está resquebrajando para dar paso a conductas que, si no son propiamente económicas en el sentido moderno del término, tienden a serlo. Frente a la nostalgia de una economía de trueque, en la que el valor de uso prevalece sobre el valor de cambio, que refleja el mercado montado por Diceópolis en *Los acarnienses*, los apuros de Estrepsíades en *Las nubes* para pagar los intereses de su deuda y la respuesta que le da el usurero sobre la naturaleza de éstos demuestran que en Atenas se vivía en una economía monetaria: «El dinero se acrecienta cada vez más, según corre el tiempo» (vv. 1287-1289). El modelo de conducta económica no tiende ya a sustentar y reproducir las obligaciones sociales, sino al lucro por el lucro y a la acumulación de la ganancia. Aristófanes, en cierto modo, como dice O. Longo⁷ «discovers (o meglio 'uncovers') the Economy», anticipándose en un siglo a Aristóteles, que dictaminó como objetivo de quienes practican la 'crematística' el acrecentar indefinidamente (*eis ápeiron*) el dinero (*Pol.*, 1257b 23 ss.).

Ser pobre para Aristófanes significa la obligación de ganarse el sustento con el trabajo propio. En cambio, la menesterosidad absoluta, la del desposeído total, la del mendigo, no le inspira piedad sino desprecio (*Acarnienses*, 415, 429; *Ranas*, 842). La pobreza no es la hermana de la mendicidad, ya que supone ahorro y constante esfuerzo por superar las estrecheces (*Pluto*, 548-554), aunque se fracase en el intento. El Aristófanes de la vejez comparte en este punto el parecer del Pericles tucidideo, para quien la indigencia no era un oprobio, sino el no poner los medios suficientes para salir de ella (II 40, 1).

Sin embargo, Aristófanes discrepa del gran estadista en un punto esencial. Para éste, el ciudadano ejemplar era quien dedicaba iguales energías a la vida privada que a la vida pública y los atenienses, el único pueblo que no daba al desentendido de todo, salvo de sus asuntos personales, el nombre de *apragmon*, sino el de *áchreios*. Tras una larga experiencia nacional de esfuerzos y de fracasos sucesivos, Aristófanes pone en el sicofanta del *Pluto* la plasmación *a sensu contrario* de aquel ideal democrático del ciudadano *chrestós*, tan apto para la política como para los negocios, tan dispuesto a mantener sus derechos como a defender los de la ciudad y los del prójimo. Parece como si pretendiera corregirle la plana al Pericles tucidideo, haciendo ver los perniciosos efectos que dicho ideal producía a la postre. La manía de pleitear, alentada por las instituciones democráticas, cuya crítica se hace en *Las avispas*, se había prestado a la más reprobable práctica de hacer de la sicofancia un *modus vivendi*. Frente a la *polypragmosyne*, característica de los atenienses del último tercio del siglo v, frente a ese derroche de

⁷ *Art. cit.* (en nota 4), pág. 133.

energías en la vida pública y privada, Aristófanes proclama las ventajas de la *apragmosyne*, del apoliticismo, de la concentración en la esfera de los intereses privados. Y *apragmon* no es sólo Crémilo, sino, en cierto modo, el Demo de *Los caballeros*, que deja en manos del Paflagonio la dirección de sus asuntos, y *apragmones* también, Pistetero y Evélpides, que huyen de los debates políticos y judiciales atenienses.

La aristocracia aparece en la comedia aristofánica como una clase social a la defensiva, que está experimentando además hondas transformaciones. El coro de *Los caballeros*, integrado por los *hippeîs*, que constituían uno de los estamentos superiores en la constitución censitaria de Solón, se muestra enemigo declarado del Paflagonio y de los *ponerói* (los miembros de las clases pequeño-burguesas de comerciantes que, gracias al demagogo, iban adquiriendo mayor poder político); proclama su espíritu de servicio y se ufana de sus bélicas hazañas. Pero, como recompensa de sus méritos, no aspira sino a poder cultivar sus modos de vida, sin suscitar rencores ni suspicacias. Que se les deje en paz dejarse crecer la melena al modo laconio, practicar el deporte y unirse sin escándalo. Poca cosa, pero que en el clima receloso de la democracia radical era suficiente. En efecto, desde fecha tan temprana como la de esta pieza (424 a. C.), cundieron las sospechas contra los aristócratas, en quienes se veía enemigos del régimen democrático y posibles conspiradores (cf. *Caballeros*, 257, 452, 475 ss., 628, 862). Y la misma prevención reaparece en otras piezas como *Las avispas* (vv. 345, 483, 488, 507, 953), en lógica respuesta al clima de opinión que refleja la réplica de Lisístrata al probulo (vv. 577 ss.), anterior en unos pocos meses a la revolución del 411. Por mucho tiempo la aristocracia había mantenido el predominio político, social e intelectual, pero sus modos de vida, conforme su poder iba disminuyendo, fueron cambiando, en parte por la nueva educación y en parte por la presión de las nuevas circunstancias.

El esclavo, ya con anterioridad a Aristófanes, había tomado carta de naturaleza en el teatro como un personaje típico, en sus dos modalidades, la del siervo fiel y abnegado y la del siervo insolente, perezoso e intrigante⁸, que se alza con el dominio, gracias a sus artimañas, de su amo. Lógicamente, esta última clase de esclavo era la más adecuada para excitar la carcajada, y en el Paflagonio de *Los caballeros*, el Jantias de *Las ranas* y el Carión del *Pluto* se tienen excelentes anticipos de lo que serían en la Comedia Nueva las funciones de este personaje. No obstante, las piezas de Aristófanes revelan la mentalidad propia del modo de producción esclavista. Una sociedad sin esclavos le resulta impensable. Sin ellos no puede funcionar el régimen comunista instaurado por las mujeres (*Asambleístas*, 651) y son necesarios hasta en el mundo de los dioses y en el imaginario de las aves: Pólemos tiene consigo a Kýdoimos (*Paz*, 255) y el pájaro Tereo, a otro con-

⁸ Sobre esclavos en la comedia, cf. L. Gil, «Comedia ática y sociedad ateniense II. Tipos del ámbito familiar en la Comedia Media y Nueva», *Eclás*, 19 (1975), 151-186, en especial págs. 166-171.

géneros esclavo (*Aves*, 69 ss.). Si la fantasía de Aristófanes pudo idear, a contracorriente de las condiciones sociales de su tiempo, un mundo gobernado por las mujeres, no alcanzó, en cambio, a imaginarse otro en que la esclavitud hubiera desaparecido, pues hasta la gente más humilde estaba en posesión de uno o varios siervos: Crémilo, un pobre, y Estrepsíades, un hombre arruinado, tienen varios. El propio estado ateniense era dueño de esclavos públicos, como esos arqueros escitas encargados de misiones de policía, rudos, estúpidos e ignorantes de la lengua griega (*Lisístrata*, 424 ss.; *Tesmoforiantes*, 1001 ss., 1082 ss., 1176 ss.), que infundían más bien risa que respeto. En cuanto al trato que recibían en Atenas los esclavos, si las piezas aristofánicas no concuerdan con la descripción interesada del Viejo Oligarca (I 10 ss.), permiten, en cambio, entrever que, desde el estallido de la guerra, la disciplina se había relajado por el temor a las desertiones, bastante frecuentes, sobre todo después de la toma de Decelea por los lacedemonios. Al comienzo de *Las nubes*, Estrepsíades se queja de la desidia de los suyos, añadiendo que eso anteriormente no se hubiera tolerado (v. 5), y el coro de *Las ranas* (v. 693) lamenta que haya ciudadanos privados de sus derechos, cuando se concedió la libertad a los esclavos que tomaron parte en la batalla naval de las Arginusas.

De los extranjeros, asaz numerosos en Atenas, apenas hay menciones en las comedias. En *Las avispas* (v. 1309) cabe ver una alusión a un 'nuevo rico' frigio, si se acepta la corrección al texto de Kock, y en *Las aves* (v. 762), a otro de la misma nacionalidad que parece haberse introducido fraudulentamente en un *genos*. En general, cabe decir que Aristófanes adopta frente a los metecos y a los extranjeros establecidos en Atenas una actitud más generosa que la de la democracia radical, cuya política restrictiva en las concesiones de ciudadanía es bien conocida. En *Las ranas* (vv. 693-700) se muestra partidario de otorgar la igualdad de derechos a cuantos lucharon por Atenas, incluidos extranjeros y metecos, a quienes dedica una alusión afectuosa en *Acarnienses* (v. 508). De su simpatía a los isleños y aliados de Atenas, injustamente explotados, hemos hablado anteriormente. Una nueva mentalidad, preludio del cosmopolitismo de las filosofías helenísticas, trasluce la lapidaria frase de Hermes en el *Pluto* (v. 1151): «Patria es todo lugar donde a uno le va bien». Las barreras del estrecho exclusivismo de la *polis* comenzaban a caer en la decadencia de sus estructuras. Pero este incipiente espíritu cosmopolita se limita a los griegos: la producción entera de Aristófanes rezuma desprecio hacia los bárbaros.

La comedia aristofánica, como suele suceder en las sociedades machistas, mantiene una actitud convencionalmente misógina⁹, aunque a diferencia del cua-

⁹ Vide J. Assaël, «Mysogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide», *Pallas*, 32 (1985), 91-107. Aristófanes captaría el valor subversivo del feminismo euripideo y lo disfrazaría de misoginia. Sobre la mujer en el teatro aristofánico, cf. Maria de Fátima de Sousa e Silva, «A mulher na comédia de Aristófanes», *Humanitas*, 31-32 (1989-1990), 98-113; Rachel Finnegan, «Women in Aristophanic

dro ofrecido por los diálogos platónicos, sea decididamente heterosexual. Así lo proclama el éxodo de buena parte de las piezas que termina en un *kômos* y en la unión del héroe con una figura femenina, a veces muda y de carácter simbólico, ausente del contexto anterior de la pieza, como si de esa manera se quisiera hacer más patente el éxito del protagonista. En *Los acarnienses* aparece Diceópolis abrazado a dos cortesanas. En *Los caballeros*, Demo rejuvenecido recibe como presente del Morcillero las Treguas en forma de dos muchachas. En *Las avispas* (cf. escolio al v. 1341), Filocleón canta en compañía de una flautista. Trigeo se casa en *La paz* con Opora y ofrece Theoría al Consejo. En *Las aves*, Pistetero celebra sus nupcias con Basileía, la reina de los cielos e hija de Zeus. Los coros de hombres y mujeres son invitados en *Lisístrata* a la unión carnal. El mismo tema reaparece en la variante del engaño del escita por la flautista en *Las tesmoforiantes*. Para parecido menester Praxágora en *Las asambleístas* envía una esclava a buscar a su marido. En una de las escenas finales del *Pluto* una vieja hace proposiciones a un muchacho. El coro de *Acarnienses* se imagina la paz como comercio amoroso con Diallagé (vv. 989-999) y en términos parecidos, aunque más procazes, la describe Trigeo en *La paz* (vv. 894-905). En todo ello, sin embargo, no hay la menor chispa de romanticismo. El héroe cómico no se enamora, se satisface, goza sin trabas de su virilidad. Las relaciones entre hombre y mujer se presentan como la gratificación de urgentes impulsos tanto por parte del varón como de la hembra. Si en *Los acarnienses* se atribuye al sexo el origen de la guerra, en el sexo se busca su remedio en *Lisístrata*. En una sociedad al resguardo de la recíproca atracción entre el varón y la mujer ambas situaciones hubieran carecido en absoluto de comicidad. Más aún: el tribadismo brilla por su ausencia en la comedia aristofánica, cuando abundan las alusiones a la lujuria femenina¹⁰, sin olvidar los sucedáneos en los que, a falta de macho, buscaban consuelo las hembras¹¹. Y esto parece ser indicio de que el mujerío ateniense no se encontraba lo que se dice desatendido por la competencia de los efebos, salvo, claro está, cuando los años o la fealdad ponían coto a los impulsos varoniles. Aunque a remediar debidamente estas carencias viniera la curiosa ley implantada por el comunismo ginecocrático de *Las asambleístas*. A las mujeres se las acusa en *Las tesmoforiantes* de adulterio, alcahuetería, locuacidad y afición a la bebida (vv. 335 ss., 389 ss., 471 ss., 559 ss.), pero nadie en el teatro tomaba demasiado en serio estas imputaciones. De ellas, quizá las dos últimas tengan algún fundamento. La mujer suele ser parlanchina y no es descaminado suponer que en el alcohol buscase al-

comedy», *Platon*, 42 (1990), 100-106; Lidia Winniczuk, «De personis femineis ab Aristophane in scenam inductis», *Meander*, 46 (1991), 87-112; id., «De personis femineis ab Aristophane in scenam inductis, res porro tractatur», *ibid.*, págs. 175-200, Laureen K. Taafle, *Aristophanes and women*, London-New York, 1993.

¹⁰ Cf. *Pluto*, 959 ss.; *Asambleístas*, 877 ss.

¹¹ A propósito del ὄλισβος, cf. *Lisístrata*, 109.

guna mitigación de sus molestias menstruales o consuelo a las horas de soledad a la que la organización social la condenaba. Aun así, de las piezas aristofánicas, especialmente de *Lisístrata* y *Las asambleístas*, se saca la impresión de que con las secuelas de la interminable guerra, ausencias de hijos y maridos, viudedades, ruinas económicas, algo empezaba a relajarse y que la mujer, exceptuadas las clases elevadas, andaba más suelta que antes y comenzaba a dejar sentir su voz con más fuerza. De otra forma no logra uno imaginarse bien personajes como Lisístrata y Praxágora. No olvidemos que por las mismas fechas las Medeas, las Fedras y las Hécabes eurípideas alzaban sus protestas contra las injusticias de que era víctima la condición femenina.

Con todo, la impresión producida por la lectura del drama ático, no sólo de la comedia, sino también de la tragedia, puede ser engañosa, ya que está en desacuerdo con otros documentos contemporáneos en prosa. Éstos nos muestran a la mujer recluida en casa y con un papel limitadísimo en la vida pública, en tanto que el teatro les hace desempeñar a ciertas féminas un papel público agresivo y dominante. M. Shaw¹² ha interpretado este choque entre las posiciones femeninas y masculinas como el reflejo de una oposición estructural entre la familia y el estado, entre el *oikos* y la *polis*. Las mujeres saldrían en defensa de los valores del *oikos* cuando éstos eran desatendidos por los hombres en el exclusivo beneficio de la *polis*. Las piezas, sin embargo, concluyen con un compromiso implícito entre ambas posiciones extremas. La inexactitud, sin embargo, de esta conclusión ha inducido a Helene P. Foley¹³ a modificar el esquema. Admitiendo la utilidad de la polaridad *oikos-polis* para el análisis de la dialéctica sexual del drama, estima que ambos términos no constituyen una simple oposición estructural, sino que son los miembros de una unidad contradictoria. El *oikos* y la *polis* forman parte de un *continuum* de intereses e instituciones económicas comparables. Y con esta modificación se captan mucho mejor las diferencias entre *Lisístrata* y *Las asambleístas*. En la primera la intromisión femenina en la esfera de los hombres no conduce a la destrucción de los intereses privados o públicos, sino a la paz y al

¹² Cf. «The female intruder: Women in fifth century drama», *CP*, 70 (1975), 255-265.

¹³ Vide «The 'female intruder' reconsidered: Women in Aristophanes, *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*», *CP*, 77 (1982), 1-21. Una interpretación diferente de la figura de Lisístrata es la de Elsa García Novo, «Mujeres al poder: una lectura de *Lisístrata*», *CFC*, n. s. (est. griegos e indoeur.), 1 (1991), 43-55. Superando la oposición mujeres/hombres, atenienses/espártanos y las contradicciones que la enfrentan a sus congéneres femeninos, la heroína se hace portavoz de un «humanismo que, junto a argumentos jocosos, se basa en valores que el pensamiento posterior ha estimado como universales» (pág. 51), aunque para lograr sus fines tenga que declarar una guerra *sui generis* en casa. El tema cómico de la pieza se basa en el siguiente razonamiento ('syllogisme de départ'): a) los hombres están en guerra lejos de sus casas; b) los hombres están en paz en sus casas; c) la guerra en sus casas traerá la paz exterior; cf. Pascal Thierry, *Aristophane, fiction et dramaturgie*, Paris, 1986, pág. 100. Se ocupan saltuariamente de Aristófanes Ivana Savalli, *La donna nella società greca della Grecia antica*, Bologna, 1983, págs. 116-121; Sarah B. Pomeroy, *Diosas, ramerías, esposas y esclavas*, Madrid, 1987, págs. 132-137 y *passim*, y Eva Cantarella, *Pandora's daughters*, Baltimore-London, 1987, *passim*.

statu quo anterior en las relaciones matrimoniales. En *Las asambleístas*, por el contrario, se opera una subversión de la sociedad. Praxágora modela su ginecocracia de acuerdo con su concepto de la estructura y valores de su mundo doméstico. La sucesión patrilinea a la propiedad se suprime, la competición en la sociedad se reduce al erotismo, y el varón, eximido de sus deberes como agricultor, guerrero o político, queda condenado a llevar una vida de zángano entregado a los placeres. Lisístrata actúa como réplica a la violación masculina de los valores que sustentan el *oikos*, sin traspasar los límites impuestos a su condición. En cambio, en *Las asambleístas* las mujeres actúan, porque los hombres, atentos a su interés personal, están poniendo en peligro los valores de la *polis*. Y si se introducen en la esfera política, es para imponer las reformas sociales y económicas que les den el poder. La ginecocracia que instituyen es absurda, porque reduce el esquema más amplio de la *polis* al del *oikos*. El dinero (valor de cambio) se elimina a favor del trueque (valor de uso), la política exterior y las funciones legislativas y judiciales de la *polis* se suprimen. Las mujeres no llevan al estado las virtudes que las caracterizan, ni los valores del *oikos*, tal como los refleja el *Económico* de Jenofonte, sino todos los defectos, arriba enumerados, que les atribuyen los cómicos. En esta pieza la armonía final entre los sexos se hace imposible y hasta se tornan problemáticos los goces del amor heterosexual.

Pese a la importancia que tiene la dialéctica de los sexos en la comedia aristofánica, la sociedad reflejada en ella se muestra tolerante con los contactos pederásticos, siempre y cuando que cumplan los requisitos de ser activos, efectuarse con adolescentes y alternarse con otro tipo de relaciones normales¹⁴. A falta de algo mejor, un coito homosexual se estima perdonable, lo que permite entender la queja emitida en *Lisístrata* (v. 109) por un ciudadano. Faltos del concurso femenino, los atenienses tendrán que recurrir al servicio de Clístenes, un conocido afeitado, para aliviar sus tensiones. Que algún adolescente despertara en un adulto ciertos impulsos, tampoco se veía con malos ojos. El Filocleón de *Las avispas* comenta el placer que les producía a los consejeros contemplar los genitales de los muchachos (v. 578) cuando eran sometidos a la *dokimasía* y Pistetero en *Las aves* imagina como el colmo de la dicha una ciudad en la que un padre se sintiera ofendido, porque al encontrarse un amigo con su hijo, al salir del gimnasio recién bañado, no le besara, ni le abrazara, ni le tocara los testículos (vv. 139-142). El alternar este tipo de juegos con otros similares con el sexo opuesto se estima

¹⁴ George Devereux, «Greek pseudo-homosexuality and the Greek miracle», *SO*, 90 (1965), 69-97, dictaminaba que la homosexualidad griega era una pseudo-homosexualidad, porque carecía de las tres connotaciones básicas de toda perversión en su sentido psiquiátrico: la estabilidad, la compulsión y el freno, y concluía que fue «un subproducto de la desafortunada manera en que los griegos realizaron una constelación psico-social (?), cuyo verdadero fruto fue el 'milagro griego'»; cf. mi crítica en «Comedia ática y sociedad ateniense III. Los profesionales del amor en la Comedia Media y Nueva», *Eclás*, 19 (1975), 59-88.

algo normal. Diceópolis en el canto a Fales (*Acarnienses*, 263-274) pone en un mismo plano de fantasía sexual la pederastia, el adulterio y la violación de una esclava. Al final de *Los caballeros*, Demo recibe como regalo las Treguas en forma de dos mujeres y también un muchacho de quien hacer uso, si por ello le daba el vagar. En todos estos casos entra en juego un cierto tipo de virilidad indiscriminada que no hace ascos a ningún objeto erótico que se le ponga por delante. Heracles, el prototipo del macho en todos los aspectos, es un cliente asiduo de burdeles hasta en el propio Hades (*Ranas*, 504 ss.).

Pero, frente a esto, el trueque de papel en el acto sexual se mira con desprecio. Los *eromenoi* que se dejan cortejar y se rinden ante los más indignos pretendientes (*Caballeros*, 763-740), lo hacen por interés y no impulsados por *eros* pedagógico alguno *Platonico more*, como con más exactitud se dice en el *Pluto* (v. 154). Durante años Aristófanes prodiga sus befas inclementes sobre ciertos conocidos *pathici* como Cleónimo (*Caballeros*, 1372; *Nubes*, 353-355; *Avispas*, 15-20; *Paz*, 446, 670-678, 1295-1301, *Aves*, 289 ss., 1470-1481) y Clístenes (*Acarnienses*, 119-124; *Nubes*, 355; *Aves*, 829-831; *Tesmoforiantes*, 574-581; *Lisístrata*, 1092; *Ranas*, 48-57) por no mencionar el retrato que hace de Agatón en *Las tesmoforiantes*¹⁵.

Los estratos más bajos de la lengua¹⁶, a los que el cómico recurre abundantemente, son, sin embargo, el mejor exponente del desprecio social que recaía sobre el homosexual pasivo. Con expresivo lenguaje, Eubulo (fr. 120 K.) decía que los aqueos regresaron de Troya, tras diez años sin ver mujer, con el orificio posterior más ancho que las puertas de esta ciudad. Y a esta especial dilatación aluden los insultos de *εὐρύπρωκτος*, *λακκόπρωκτος* y *καταπύγων* que Aristófanes prodiga y aplica con refocileo a políticos, oradores y poetas, como desahogo del resentimiento popular contra los hombres superiores. En punto a sodomía, pues, tanto Aristófanes como su público sabían distinguir muy bien al bujarrón de los bardajas.

¹⁵ Los números pueden dar una idea excelente de cuáles eran los puntos de vista de Aristófanes y de su público en esta escabrosa materia. Frente a 10 pederastas activos, y como tal objeto de sus pullas, figuran 42 *pathici* entre sus víctimas. Y la primera lista puede reducirse, si se forma un apartado especial con Agatón, Alcibíades y Cleón, expertos en estas lides, al decir del cómico, por activa y por pasiva; cf. el elenco de unos y otros en Jeffrey Henderson, *The maculate Muse. Obscene language in Attic comedy*, New York-Oxford (2.ª ed.), 1991, págs. 213-215 y 218-219.

¹⁶ Cf. *op. cit.* (nota 15), págs. 209-213.

XI

LA TRANSMISIÓN DEL TEXTO

Las comedias de Aristófanes se nos han transmitido en cerca de dos centenares y medio de manuscritos¹. La mayor parte de los *códices recentiores* ofrece la llamada 'tríada bizantina' (*Pluto, Nubes, Ranas*). Sólo el manuscrito de Ravenna (R, siglo XI) y sus apógrafos contienen las once comedias conservadas en el orden (debido probablemente a razones escolares de mayor a menor facilidad): *Pluto, Nubes, Ranas, Caballeros, Acarnienses, Avispas, Paz, Aves, Tesmoforiantes, Asambleístas y Lisístrata*. El código Véneto (V, siglo XII) muestra la misma ordenación, aunque carece de *Los acarnienses* y de las tres últimas piezas, las más desenfadadas desde el punto de vista moral, lo que explica su exclusión de la escuela. Uno y otro son los códigos más antiguos y fiables.

Los hallazgos de papiros han venido a aumentar nuestra documentación, aunque muy fragmentariamente. Gelzer (cols. 1553-1557) enumera en total 58. Se trata de restos de ediciones provistas de escolios, de comentarios, glosarios y listas de obras. Fragmentos de las piezas conservadas (salvo *Asambleístas*) nos han devuelto veintiún papiros sin grandes novedades para la crítica textual². Un número pequeño de ellos depara trozos de comedias perdidas identificables con alguna seguridad (*Anágyros, Geras, Héroes, Gerytades, Polýidos*). Con todo, la mayor parte de los textos recuperados corresponde a *fabulae incertae*, es decir, a piezas de título desconocido o a contextos de la Comedia Antigua, atribuibles por razones de contenido o de estilo a Aristófanes con alguna garantía de probabilidad. Poco es, pues, lo que los papiros han dado a conocer de la producción per-

¹ J. W. White, «The manuscripts of Aristophanes», *CP*, 1 (1906), 1 sigs., ofrece una lista de 237, aumentada por descubrimientos posteriores cuyo listado puede verse en Th. Gelzer, s.v. «Aristophanes», *RE*, Suppl. XII (1971), cols. 1549-1550.

² Hasta un número de 66 fragmentos recoge C. Austin, *Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta*, Berolini et Novi Eboraci, 1973, págs. 7-32.

dida del cómico. En los siglos inmediatos a la era, las comedias más leídas, como muestran los hallazgos de papiros, eran ya las actualmente conservadas.

Fundamental para la transmisión de la obra aristofánica³ fueron las ediciones y comentarios de los filólogos de Alejandría y Pérgamo, quienes pudieron disponer no sólo de ediciones preexistentes, sino de materiales de archivo. Muy poco es lo que se sabe sobre el comercio librero de la Atenas del siglo v a. C., pero la propia evidencia interna de las obras del cómico atestigua ya la introducción por parte suya de correcciones en el texto de algunas de ellas, lo que, una vez representadas éstas, no se explica, salvo que se pensase en un público lector (cf. pasajes como *Asambleístas*, 1154 ss.; *Paz*, 767 ss.; *Aves*, 445 ss., 1102 ss.). Éste es el caso de la segunda redacción de *Nubes*, la única que nos ha llegado, la cual evidencia modificaciones en el texto primitivo debidas a la irritación de Aristófanes por no ver premiada una pieza que estimaba la mejor entre las suyas. La prueba más concluyente es la parábasis, donde el propio poeta (vv. 520 ss.) se queja de su fracaso ante el público.

Pero no siempre era el autor quien, al preparar para su publicación el texto entero de una pieza, se cuidaba de la edición de su obra. Cabe imaginar que más de una se reprodujera de ejemplares destinados a la representación. Escritos en el alfabeto ático antiguo, en *scriptio continua*, con muy rudimentaria interpunción, es muy probable que sólo registraran el papel de cada uno de los actores y tuvieran muy escasas *parepigraphai* o indicaciones escénicas (p. ej., ἀὐλεῖ τις ἔνδοθεν). El propio autor o el *didáskalos* se las daría de palabra al corifeo y a los actores. Pero se hace muy difícil de creer que a la época helenística sólo llegaran ejemplares de esta índole y que del corcusido de tantos *disjecta membra* recompusieran los filólogos alejandrinos el texto íntegro de las comedias. Al no estar atestiguadas reposiciones teatrales de la Comedia Antigua en el siglo iv, es de suponer que ya en esta época circularan ediciones más cuidadas, en las que los defectos ostensibles en los ejemplares de la centuria anterior se hubieran subsanado de alguna manera. Hacer acopio de ellas fue la primera tarea a la que se enfrentaron los bibliotecarios y eruditos alejandrinos.

Junto al material librero, éstos manejaron también material de archivo, en parte ya recogido y elaborado por eruditos anteriores. Desde que el estado ateniense oficializó la representación de comedias el 486 a. C. en las Dionisias y el 485 en las Leneas, fue preciso registrar las solicitudes de coro, el nombre del corego (o coregos), el del *didáskalos* o director de escena, el título de la obra y, después de la representación, el del lugar ocupado en el concurso por las diferentes piezas. Restos de este material de archivo nos han devuelto cuatro inscripciones:

³ Los estudios más extensos sobre la historia de la transmisión textual de Aristófanes siguen siendo los de P. Boudreaux, *Le texte d'Aristophane et ses commentateurs*, Paris, 1919 (para la Antigüedad), y de G. Zuntz, «Die Aristophanes-Scholien der Papyri», *Byzantion*, 13 (1938), 631-669, y 14 (1939), 545-614, nueva bibliografía en Gelzer, *op. cit.*, col. 1558.

1. Los denominados *Fastos* (*IG*, II², 2318, aumentados desde su publicación en el *Corpus* con un nuevo fragmento publicado por Capps en *Hesperia*, 12, 1943, págs. 1 sigs.), que en trece columnas recogen datos desde los años 473/472 hasta el 329/328 a. C. En cada año se registra el nombre del arconte, el de la tribu vencedora en los concursos ditirámbicos de niños con el del corego (pero no el nombre del poeta); lo mismo para los concursos ditirámbicos de hombres; los nombres del corego y del poeta vencedor en la comedia y, por último, otro tanto en la tragedia. Pueden consultarse en Sir Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford², 1969, págs. 101-107.

2. Las *Listas de los Vencedores* (*IG*, II², 2325, Pickard-Cambridge, *op. cit.*, págs. 112-116), que comprenden los actores victoriosos en las competiciones cómicas de las Leneas, hasta el siglo III a. C., y los poetas cómicos hasta el 150 a. C.

3. Los *Documentos romanos* (*IG*, XIV, 1097 y 1098, Pickard-Cambridge, *op. cit.*, págs. 121-122), que enumeran los poetas cómicos vencedores a partir de la primera vez que compitieron.

4. Las *Didascalias* (*IG*, II², 2319-2323), que en cuatro columnas enumeran: las tragedias de las Dionisias, las comedias de las Dionisias, las comedias en las Leneas y las tragedias en las Leneas. Esta inscripción, sin embargo, carece de valor para la Comedia Antigua.

Por desgracia, las inscripciones no nos permiten fijar ni la primera victoria, ni los sucesivos triunfos de Aristófanes. Nuestro conocimiento sobre el particular se limita a los datos ofrecidos por la tradición filológica. Tan sólo las *Didascalias* (*IG*, II² 2331, 87 ss.) nos han deparado un título desconocido de su producción perdida, que se ha reconstruido como Ὀδομ]αντοπρῆσ[βεσι sin excesivas garantías de seguridad. Una inscripción de Eleusis (*IG*, II², 3090) menciona el triunfo de dos coregos —Gnathis, hijo de Timocedes, y Anaxándrides, hijo de Timágenes—, así como los de Aristófanes como *didáskalos* y el de Sófocles en la competición trágica. Pero lo único que puede sacarse en limpio del epígrafe es que, tal vez después de su estreno en Atenas, se representó en Eleusis una pieza aristofánica, probablemente durante la guerra del Peloponeso. Las indicaciones didascálicas que preceden a las piezas del cómico en las *hypotheses* y aparecen aquí y allá en los escolios proceden todas de la tradición manuscrita y tienen su remoto origen, a través de los *Pínakes* de Calímaco, en las *Διδασκαλῖαι α'* (fragmentos editados por V. Rose) y en las *Νῆκαι Διονυσιακῶν καὶ Ληναικῶν α'* de Aristóteles. Las *Didascalias* del filósofo probablemente recogerían todo el material de archivo que tan fragmentariamente nos han conservado las inscripciones (un material que podría extenderse desde el 500 a. C. hasta el 300 a. C.).

La labor de la filología alejandrina se centró en hacer ediciones críticas (*diorthoseis*), catálogos razonados (*pínakes*) y comentarios exegéticos (*hypomnēmata*) de las comedias, donde a veces se discutían cuestiones de crítica textual. El primero en ocuparse en el Museo alejandrino de la Comedia Antigua fue Licofrón de Cal-

cis, contemporáneo del gran Zenódoto de Éfeso⁴, quien preparó una edición de los cómicos y aclaró en nueve libros «Sobre la comedia» palabras raras de Cratino, Eúpolis y Aristóteles. Calímaco de Cirene compuso una gran catálogo que continuaba la obra de Aristóteles, arriba mencionada. Su título, según la *Suda*, era Πίναξ καὶ ἀναγραφή τῶν κατὰ χρόνους καὶ ἀπ' ἀρχῆς γενομένων διδασκάλων (corregido por Regenbogen, s.v. Πίναξ en *RE*, XX, 2 en Πίναξ καὶ ἀναγραφή κατὰ χρόνους τῶν ἀπ' ἀρχῆς γενομένων διδασκάλων, es decir, «Catálogo y registro cronológico de los didáscalos que ha habido desde su primera actuación»). Se trataba de una lista de poetas cómicos por orden cronológico a partir de su primera victoria. Para la historia de la literatura tenía, pues, este inventario la ventaja de no ordenarse (como probablemente las *Didascalias* de Aristóteles) por la festividad, sino por autores, con la indicación de si su obra se conservaba o no (οὐ σφύζεται). Abarcarían unos doscientos años y comprenderían más de 1.800 piezas. Quizás se inscribieron en las paredes de la biblioteca para facilitar la consulta del lector. La catalogación del material de archivo permitía fechar y atribuir con exactitud las obras a los distintos autores, cuando varios de ellos (caso frecuente entre los trágicos) habían escrito una del mismo título. De esta manera se soslayaban los manejos de libreros poco escrupulosos que, para vender una pieza de mala calidad, ponían un pseudoepígrafe en el rótulo con el nombre de un autor de mérito.

Eufronio de Quersoneso hizo un comentario al *Pluto*⁵. Dionisiades de Malos escribió unos Χαρακτήρες ἢ Φιλοκωμῳδοί, posiblemente un estudio sobre las diferencias de estilo entre los comediógrafos⁶, y Eratóstenes de Cirene, un tratado en doce libros «Sobre la Comedia Antigua»⁷. Su sucesor, Aristófanes de Bizancio, hizo ediciones de poetas cómicos, entre ellas una de su homónimo⁸. Su colometría fue reemplazada por la de Heliodoro, pero todavía se conservan huellas de sus signos críticos en los escolios. Escribió también τὰ πρὸς τοὺς Καλλιμάχου Πίνακας que venían a corregir y aumentar el catálogo de su predecesor. De las once introducciones a las comedias de Aristófanes conservadas en los manuscritos, nueve contienen didascalias que probablemente remontan a su *addendum* a los *Pínakes* de Calímaco. Heliodoro se valió de ambos trabajos para componer *hypotheseis* a las distintas piezas aristofánicas y sus *Lexeis* fueron utilizadas con otros materiales en los *hypomnēmata* de su discípulo Calístrato. Aristarco, basándose en el texto preparado por Aristófanes de Bizancio, comentó por lo menos ocho de las comedias del cómico.

⁴ Cf. R. Pfeiffer, *Historia de la filología clásica*, Madrid, 1981, tomo I, págs. 197-198.

⁵ Cf. Pfeiffer, *op. cit.*, pág. 292.

⁶ *Op. cit.*, pág. 291.

⁷ *Op. cit.*, pág. 290.

⁸ *Op. cit.*, págs. 340-341.

En cuanto a la escuela de Pérgamo, no se sabe a ciencia cierta si Crates de Malos o sus discípulos prepararon una edición de Aristófanes. Tenemos, sin embargo, noticias de unas ἀναγγραφαὶ δραμάτων del primero (Athen., VIII 336e) y de un Περὶ διδασκαλιῶν de Caristio (Athen., VI 235e). La confección de *pínakes*, efectivamente, era una tarea que jamás pudo cerrarse en su totalidad, ya que constantemente surgían problemas. Por ejemplo, el de los dramas ἀδίδακτα (que no afecta a la Comedia Antigua), es decir, el de las piezas carentes de indicación de *didáskalos* o director teatral por haberse representado fuera de Atenas. Asimismo, el de la relación entre el autor de la pieza y el *didáskalos*. Los documentos oficiales que sólo mencionaban el nombre de este último podían prestarse a confusiones con el del poeta, ya que, si a veces el *didáskalos* había compuesto obras de su cosecha, en otras el poeta había sido también el *didáskalos* de sus propias piezas. En nuestro caso, una confusión de esta índole se dio entre Filónides y Aristófanes en lo tocante a la autoría del *Proagon*. Surgían igualmente dificultades de definición cuando una pieza había sido reelaborada por su autor con vistas a su edición en forma de libro. El ejemplo típico es el ya mencionado de *Las nubes*, publicadas después de su representación el 423 a. C., con sólo quizá la modificación de la parábasis. ¿Era preciso hacer una distinción entre *Nubes I* y *Nubes II*? Si aquí las cosas parecen estar claras y también con *Tesmoforiantes I* y *II*, donde consta por los fragmentos conservados que se trata de dos piezas diferentes, ya no lo están tanto en el caso del *Pluto I* y *Pluto II* o el del *Aiolosikon I* y *II*, en la carencia de datos sobre la supuesta primera pieza. Por último, dramas que circulaban por escrito no se habían representado en Atenas, como los *Thuriopersai* de Metágenes y *Las sirenas* de Nicofón (cf. Athen., 270a).

En el siglo I a. C. Timárquidas de Rodas hizo un comentario que tocaba también problemas textuales. Muy importantes fueron los *hypomnémata* de Dídimo (limitados tal vez a las comedias actualmente existentes), que ejercieron después una influencia decisiva. En ellos reunió un abundantísimo material (aclaraciones de palabras, datos históricos, biográficos, prosopográficos, de crítica textual) tomado de sus antecesores, aunque no con excesivo espíritu crítico. Dídimo aparece citado sesenta y cinco veces en los escolios. De la métrica se ocupó Heliodoro (siglo I d. C.), quien preparó una edición crítica de Aristófanes, con aclaraciones métricas sistemáticas, que se conservaron en su mayor parte hasta el siglo XIV. Anotó faltas de responsión y señaló lagunas en el texto. Algunas *hypotheseis* se hacen remontar a Símmaco, cuyos comentarios tal vez correspondan al siglo II d. C. Se hicieron sobre una selección de comedias que posiblemente sólo comprendiera las once conservadas. Este trabajo constituye una de las fuentes principales de los escolios. El último comentarista antiguo conocido, Phaeinos, únicamente está atestiguado en la *subscriptio* de *Nubes y Paz* y en algunos escolios de *Los caballeros*.

La primitiva hipótesis de que sólo hubiera un *corpus* de escolios y un arquetipo de las obras aristofánicas, compuesto en el siglo IX con la transliteración a la

minúscula, hoy se ha desechado, como se verá con más detalle en el capítulo siguiente. La *Suda*, Tzetzes, algunos *recentiores*, ciertos prolegómenos y el confeccionador del Índice Novati tuvieron a su disposición materiales antiguos, como revelan ciertas faltas debidas a errores de lectura de la mayúscula. Esto apunta a la posibilidad de que hubieran llegado a la Edad Media manuscritos antiguos con *prolegómena*, texto y escolios reunidos en la baja Antigüedad y que pudieran deparar, no sólo en el siglo XII, sino incluso en el XIV, materiales antiguos a los filólogos. Transliterado ya a la minúscula el texto aristofánico en época de Focio y de Aretas (siglo IX), como atestigua la *Suda*, Tzetzes hizo un comentario a *Pluto*, *Ranas*, *Nubes*. Tanto él como Eustacio manejaron material antiguo. En la época de los Paleólogos (finales del XIII y XIV) Máximo Planudes comentó el *Pluto* y Manuel Moscópulo la tríade bizantina. De mayor influjo en la filología posterior fueron los trabajos de crítica textual y métrica de Demetrio Triclinio (siglo XIV), basados en los de su maestro Tomás Magistro. La primera edición impresa fue la de Marco Musuro (sólo de nueve comedias, sin *Lisístrata* ni *Tesmoforiantes*), que se basó al menos en cuatro manuscritos. La sacó a la luz Aldo Manucio en Venecia en 1498.

XII

LA PRODUCCIÓN PERDIDA

Nuestras noticias sobre las obras de Aristófanes que desaparecieron en el gran naufragio literario de finales de la Antigüedad se basan en los restos, a su vez, de esa larga tradición erudita descrita en el capítulo anterior, que arranca de Aristóteles y la filología alejandrina, y en las citas ocasionales de gramáticos, metricólogos, lexicógrafos, compiladores de florilegios (Estobeo) y de autores como Ate-neo que todavía tuvieron acceso a los ejemplares de las mismas. Restos de la labor filológica se encuentran en las *hypotheseis* y en los escolios de las comedias, en las listas de títulos recogidos por la *Suda* y en el Índice Novati, y en obras como el tratado anónimo «Sobre la comedia». Las *hypotheseis* son argumentos resumidos de las piezas, con noticias literarias y juicios estéticos, que anteceden al texto de las mismas en los manuscritos. Están escritas en prosa, aunque también las hay en verso (siempre diez trímetros yámbicos). Estas últimas, que se limitan a exponer el argumento, proceden quizá de la época de los Antoninos y su texto ha sufrido deformaciones por haberse escrito de corrido, sin respetar la métrica. Tan sólo *Tesmoforiantes* carece de este tipo de argumento versificado.

El término escolio (σχόλιον) es un diminutivo de σχολή, en el sentido de 'lección', 'conferencia' que adquirió el término en la Antigüedad tardía¹. Si por σχολάζειν o σχολὰς λέγειν se entendía la exposición pormenorizada de un problema filosófico o filológico, el σχόλιον era una breve aclaración y observación sobre un punto concreto. San Jerónimo lo define (*Praef. comm. in Math.*, PL XXVI, 20 B) como un *Commaticum interpretationis genus*. Las fuentes de los escolios, algunos de ellos tomados ἀπὸ φωνῆς, es decir, de viva voz del maestro,

¹ La edición de los escolios más manejable, aunque ya superada, sigue siendo la de Dübner. En nuestro siglo se vienen realizando ediciones por obras, entre las que destacan las de Massa Positano, D. Holwerda y W. J. W. Koster. La enumeración bibliográfica puede consultarse en Gelzer, *op. cit.*, cols. 1548-1549.

eran tan amplias como pudiera ser la erudición de su realizador. En último término, se remontaban siempre a los *hypomnēmata* de la filología alejandrina. Boudreaux² sospechó que el arquetipo de los escolios antiguos conservados fue un códice membranáceo del siglo iv ó v en cuyos márgenes un gramático fue poniendo las noticias que habían llegado a su conocimiento de los antiguos comentarios y léxicos. En cambio, G. Zuntz³, basándose en la transmisión de los textos eclesiásticos, postuló un códice en minúscula del siglo ix como tal arquetipo del texto y de los escolios aristofánicos. En la Antigüedad el comentario de los textos se hacía por separado en forma de *hypómneia*. De estos extensos comentarios los lectores tomaban notas resumidas que escribían en los márgenes de sus rollos de papiro o códices (de papiro o pergamino). Perdidos ya en los albores del período bizantino los antiguos *hypomnēmata*, sobre el modelo de las cadenas bíblicas se haría, a comienzos del humanismo cristiano de Focio y Aretas en el siglo ix, una edición de las comedias aristofánicas que incluiría en los márgenes las anotaciones pertinentes. Éstas ya no pudieron tomarse de los antiguos *hypomnēmata* y por eso debieron recogerse de las aclaraciones marginales, abreviadas o detalladas, que los copistas iban encontrando en los manuscritos que les sirvieron de modelo. De esta manera, indiscriminada y mecánica, se pudieron recomponer en lo posible los antiguos *hypomnēmata* en forma de cadenas de escolios.

La teoría de Zuntz se ha desechado últimamente⁴. La *Suda*, Tzetzes, los escribas del códice E (Estensis α U 5.10), algunos *codices recentiores*, el Índice Novati y ciertos prólogos demuestran que todavía en el siglo xiv se pudo manejar documentación antigua que no tuvo a su disposición el escriba del códice R ni su modelo y que muestran errores debidos a lecturas equivocadas de manuscritos unciales. Como se hace difícil pensar que esta documentación se tomara directamente de los *hypomnēmata*, se abre la posibilidad de que en la Antigüedad tardía se hubieran ya realizado compilaciones de escolios concatenados como las que se hicieron en época bizantina. Y efectivamente algunos papiros como el Pap. Oxy. II 258 (de Calímaco), del siglo vi o vii, o el Pap. Oxy. 841 (de Píndaro) muestran espacios destinados a glosas y escolios marginales. Ya en la escuela de Gaza se hicieron *corpora* de explicaciones antiguas no sólo para la Biblia, sino también para las obras profanas, en los que las discrepancias de interpretación se añadían con la indicación de ἄλλως ('de otra manera'). No es errado, por tanto, suponer que llegaron hasta el siglo xii, o incluso hasta el xiv, algunos manuscritos con prólogos, texto y escolios que aportaran nuevos testimonios de materiales antiguos. De ahí que no se pueda trazar un único *stemma* para el texto de todas las come-

² *Le texte d'Aristophane et ses commentateurs*, Paris, 1919, pág. 187. Sigue a J. W. White, *Scholia in Aristophanis Aves*, Boston-London, 1914, págs. 64 sigs.

³ «Die Aristophanes-Scholien der Papyri», *Byzantion*, 14 (1939), 545-614. La crítica de White en págs. 545-547. Sus conclusiones sobre el arquetipo de Aristófanes en págs. 601-605.

⁴ Cf. Gelzer, *op. cit.*, cols. 1560-1562.

dias (como hacen Coulon y Cantarella en sus ediciones), sino diferentes *stemma* para cada una de ellas (como hace Dover con *Nubes*).

A esto apuntan las mismas listas de las obras de Aristófanes. La *Suda* en el artículo dedicado al cómico enumera por orden alfabético las once comedias conservadas, aunque precisa que su número se elevaba a cuarenta y cuatro y cita en otros lugares diecinueve títulos más. La misma cifra de cuarenta y cuatro ofrecen el anónimo «Sobre la comedia» y las *Vidas* de Aristófanes A 11 y B 13. Sin embargo, varios manuscritos del siglo xiv ofrecen catálogos más pormenorizados que la *Suda*. El más importante es el llamado Índice Ambrosiano o Índice Novati, por su descubridor, que lo publicó en *Hermes*, 14, 1879, págs. 461-464. Se encuentra en el Cod. Ambros. L 39. Una versión abreviada del mismo contiene el Cod. Vat. Graec. 918 (editada por C. O. Zuretti, *Analecta Aristophanea*, Torino, 1892, pág. 104) y otro índice parecido, el Cod. Vat. Reg. Suec. 147 (editado por D. Holwerda, *Mnemosyne* [Ser. IV] 8, 1955, págs. 197 sigs.).

El Índice de Novati, aunque da el cómputo total de cuarenta y cuatro piezas, sólo enumera cuarenta y dos (omite *Paz* II y *Σκηνᾶς καταλαμβάνουσαι*), pero menciona *Aiolosikon* II, *Tesmoforiantes* II, *Nubes* II y *Pluto* II, así como las piezas consideradas espurias por la *Vida* B 13 y el anónimo «Sobre la comedia» II 11: *Poesía*, *Dioniso náufrago*, *Islas*, *Dramas o Níobo*. Que estos catálogos recogen materiales antiguos lo indica el Pap. Oxy. 2659 de finales del siglo II, que, con una laguna de nueve o diez títulos, ofrece una lista de veinticuatro, entre ellos *Dramas o Centauro* y *Σκηνᾶς καταλαμβάνουσαι*.

Aunque es imposible saber con exactitud el número de obras que escribió Aristófanes, y ya se ha hecho mención a los *Odomantopresbeis* (?), dados a conocer por la epigrafiá, cabe al menos establecer una lista de treinta y ocho piezas como suyas, por orden alfabético: *Aiolosikon* I y II, *Amphíaraos*, *Anágyros*, *Achárnês*, *Babylónioi*, *Bátrachoi*, *Georgói*, *Gêras*, *Gerytades*, *Dáidalos*, *Daitalês*, *Danaides*, *Drámata e Kéntauros*, *Eirene* I y II, *Ekklesiázusai*, *Héroes*, *Hippês*, *Holkades*, *Hôrai*, *Kókalos*, *Lénniai*, *Lysistrate*, *Nephelai*, *Órnithes*, *Pelargói*, *Phóinissai*, *Plutos* I y II, *Polýidos*, *Proagon*, *Skenàs katalambánusai*, *Sphêkes*, *Tagenistái*, *Telemessês*, *Thesmophoriázusai* I y II, *Triphales*. De las obras consideradas dudosas por algunos críticos tal vez sea de Aristófanes *Póie-sis*, en tanto que *Diónysos nauagós*, *Nêsoi* y *Drámata e Níobos* no lo son. En cuanto a *Nubes*, sólo cabe contar con una sola pieza, ya que las supuestas *Nubes* II no son, como ya se ha dicho, sino una edición con algunas correcciones de autor de la pieza representada el 423.

La labor de recogida y edición de los fragmentos de Aristófanes, iniciada por W. Canter en el siglo xvi, fue proseguida por G. Coddæus en el xvii y por R. F. P. Brunck en el xviii. Pero hasta el siglo xix no se hicieron ediciones de los mismos con una firme base crítica. Abren la brecha Dindorff (1824) y Boissonade (1826). Continúan su trabajo Bergk (1841), Bothe (1844), Kock (1880) y Blaydes (1885). Nuestro siglo ha conocido las ediciones de Hall y Geldart (1901), De-

miańczuk (1912), Edmonds (1957), Austin (1973) y Kassel-Austin (1984). Las ediciones más fiables, con sus correspondientes siglas son:

- FCG* *Fragmenta Comicorum Graecorum*, ed. A. Meineke, Berolini, 1839-1857, correspondiendo a Th. Bergk los *Aristophanis Fragmenta*, tomo II 2 (Berol. 1841).
- CAF* *Comicorum Atticorum Fragmenta*, ed. Th. Kock, Lipsiae, 1880-1888.
- SC* *Supplementum Comicum*, ed. I. Demiańczuk, Krakau, 1912.
- FAC* J. M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy*, Leiden, 1957, tomo I.
- CGFP* *Comicorum Graecorum Fragmenta in Papyris Reperta*, ed. C. Austin, Novi Eboraci, 1973.
- PCG* *Poetae Comici Graeci*, edd. R. Kassel et C. Austin, Berolini et Novi Eboraci, 1984, vol. III 2 Aristophanes, *Testimonia et Fragmenta*.

Esta última obra, espléndida desde todos los puntos de vista, ha superado con creces los trabajos anteriores y en ella se podrá encontrar la referencia bibliográfica exacta de las primeras compilaciones de fragmentos. Su numeración es por la que citamos.

XIII

CRONOLOGÍA Y TEMÁTICA

Llegado el momento de intentar una ordenación cronológica y temática de la obra aristofánica, surgen problemas, con las obras perdidas, de muy difícil solución: la reconstrucción argumental, el acoplamiento de los restos mútilos en la estructura de las piezas, la búsqueda de criterios de datación. Para el primer comedido son de gran utilidad las indicaciones de las *hypotheseis* y de los escolios, así como las alusiones del propio Aristófanes en sus obras conservadas a sus piezas perdidas. Cuando este subsidio falla, sólo los títulos pueden dar una vaga idea de los contenidos, sobre todo los alusivos a temas mitológicos conocidos por otras fuentes. A veces esos títulos coinciden con el de alguna tragedia. En ese caso, sobre todo cuando ésta es de autoría eurípidea, se puede pensar en una pieza de índole paródica.

Para determinar a qué parte de la comedia corresponde un determinado fragmento, es menester recurrir a criterios formales y de contenido. Por ejemplo, un contexto en eupolideos o en tetrámetros anapésticos catalécticos puede pertenecer a la parte sin responsión de la parábasis. Otro en tetrámetros trocaicos, al *epírrhema* o *antepírrhema* de la misma. Si el contenido es de carácter polémico, la presunción adquiere entonces mayores visos de verosimilitud.

Para la datación de las piezas perdidas, de no contarse con indicaciones didascálicas, son de utilidad también los criterios formales, aunque en grado mucho menor que los de contenido. Un fragmento en dímetros coriámnicos o en ritmo crético-peónico es muy probable que pertenezca a una parte coral, oda o antoda de una sизigia epirremática y, dada la evolución artística de Aristófanes, seguramente corresponde a la juventud y primera madurez del poeta. En todo caso, se debe atribuir a una comedia anterior al siglo iv. Pero son las razones de contenido las que a efectos de fechar las piezas revisten mayor importancia. La aparición

de un κωμωδούμενος¹ o víctima de una befa cómica es siempre anterior a su fallecimiento, ya que Aristófanes tiene por norma la de respetar siempre a los muertos. Con ello (supuesto que el dato se conozca) se cuenta con un *terminus ante quem* seguro. La aparición del sujeto en cuestión en piezas conservadas o en fragmentos datados puede ser un signo de proximidad cronológica, ya que las fijaciones persecutorias del cómico variaron con el tiempo. A efectos de cronología son asimismo relevantes las parodias de pasajes conocidos de autores trágicos, las cuales proporcionan un *terminus post quem*.

Con todo, estos criterios no ofrecen las mismas garantías de precisión que —pongamos por caso— la mención a un acontecimiento contemporáneo, y sólo la coincidencia de varios de ellos permite extraer conclusiones de cierta validez. Los criterios formales y los *komoidúmenoι* dan márgenes de datación excesivamente amplios. Un Querefonte, por ejemplo, personaje recurrente en Aristófanes, sólo permite situar una pieza con anterioridad al proceso de Sócrates, momento en el que sabemos se hallaba ya muerto dicho sujeto. Por otra parte, las parodias trágicas no siempre son ciertas y, cuando lo son, se enfrenta uno con la dificultad de fechar con precisión la pieza imitada, si no se tienen referencias didascálicas sobre la misma. Nos movemos, pues, sobre un terreno resbaladizo en el que toda precaución es poca y donde cualquier conclusión, por su misma provisionalidad, siempre será objeto de debate.

Los intentos de establecer una cronología sistemática en la obra aristofánica más importantes realizados hasta la fecha han sido los de

- H. Oellacher, «Zur Chronologie der altattischen Komödie», *WS*, 38 (1916), 81-157.
- P. Geissler, *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlin, 1925.
- W. Schmid-O. Stählin, *Griechische Literatur-Geschichte*, München, 1946, I, 4, págs. 181-223.
- E. Mensching, «Zur Produktivität der alten Komödie», *MH*, 21 (1964), 15-53.
- Th. Gelzer, s.v. «Aristophanes», *RE*, Suppl. 12, 1971, cols. 1404-1419.

Ni que decir tiene que la consulta a todos estos trabajos nos ha sido sumamente provechosa. En parte coincidimos con sus resultados y en parte también discrepamos. Para el gobierno del lector anticipamos aquí resumidamente nuestras conclusiones en un cuadro cronológico, en el que (D) y (L) indican las Dionisias y las Leneas y el asterisco las obras de autoría dudosa, p. (= post), c. (= circa), c./p. (= circa/post).

¹ Una *prospographia Aristophanea* fue realizada por Ammonio, discípulo de Aristarco. Una monografía sobre el tema es la de J. Steinhausen, *Κωμωδούμενοι*, Diss. Bonn, 1910.

427	<i>Daitalês</i>	p. 414	<i>Hôrai</i>
426	(D) <i>Babylonioi</i>		<i>Dáidalos</i>
425	(L) <i>Acarnienses</i>		<i>Danaides</i>
424	(L) <i>Caballeros</i>	411	(L) <i>Lisístrata</i>
	(D) <i>Georgói</i>		(D) <i>Tesmoforiantes</i>
423	(L) <i>Holkades</i>	p. 411	<i>Triphales</i>
	(D) <i>Nubes</i>	c. 410	<i>Phóinissai</i>
		p. 410	<i>Tesmoforiantes II</i>
422	(L) <i>Avispas</i>	c./p. 408	<i>Lémniai</i>
	(D) <i>Proagon</i>		<i>Gerytades</i>
421	(D) <i>Paz I</i>		<i>Pluto II</i>
420	(L) <i>Paz II</i>	405	<i>Ranas</i>
	(D) <i>Gêras</i>	p. 405	<i>Telemessês</i>
p. 419	<i>Skenàs katalambánusai</i>	403	<i>*Nêsoi</i>
c. 418	<i>Anágyros</i>	p. 399	<i>Pelargói</i>
c. 415	<i>Tagenistái</i>	392	(L) <i>Asambleístas</i>
p. 415	<i>Polýidos</i>	388	<i>Pluto II</i>
414	(L) <i>Amphiáraos</i>	387	<i>Kókalos</i>
	(D) <i>Aves</i>	386	<i>Aiolosikon II</i>
p. 414	<i>Héroes</i>		

No datables: *Aiolosikon I*, *Drámata e Kéntauros*, **Drámata e Níobos*, **Diónysos nauagós*, *Póiesis*.

Toda esta producción podría agruparse alfabéticamente, según criterios temáticos, en los siguientes apartados:

1. Piezas de crítica política: *Acarnienses*, *Avispas*, *Babylonioi*, *Caballeros*, *Georgói*, *Gêras*, *Holkades*, *Paz I* y *II*.

2. De crítica ideológica y social: *Aves*, *Daitalês*, *Nubes*, *Pelargói*, *Tagenistái*, *Triphales*.

3. De crítica literaria: *Gerytades*, *Póiesis*, *Proagon*, *Ranas*.

4. De crítica religiosa: *Amphiáraos*, *Anágyros*, *Héroes*, *Telemessês*.

5. De tema mítico (paratragedias): *Danaides*, *Drámata e Kéntauros*, *Lémniai*, *Polýidos*, *Phóinissai*.

6. De tema femenino: *Asambleístas*, *Tesmoforiantes I* y *II*, *Lisístrata*, *Skenàs katalambánusai*.

7. De transición a la Comedia Media: *Pluto II*, *Kókalos*, *Aiolosikon*.

Una ojeada a ambos cuadros, cronológico y temático, nos puede dar una idea de los períodos de creatividad de Aristófanes y de los problemas que en cada uno de ellos le preocuparon más. Desde el 427 hasta el final de la guerra arquidámica, hay once piezas, todas ellas de contenido político, menos dos (*Daitalês* y *Nu-*

bes) de crítica ideológica y social y una de crítica literaria (*Proagon*). A la paz de Nicias corresponden *Paz II* y la reelaboración de *Nubes*. Al período de la guerra de Decelea pertenecen unas doce piezas. La temática se amplía: crítica religiosa (*Amphiáraos*, *Anágyros*, *Héroes*), social (*Aves*, *Tagenistái*, *Triphales*), literaria (*Gerytades*, *Ranas*, tal vez *Póiesis*), femenina (*Skenàs katalambánusai*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes I y II*), tratamiento (paratragédico) de mitos (*Dáidalos*, *Danaides*, *Phóinissai*, *Lémniai*). A partir del 405 la temática se restringe. La crítica de la religiosidad popular se percibe en *Telemessês* y en *Pluto*, la ambivalente actitud de Aristófanes frente a la mujer reaparece con el motivo de la ginococracia en *Asambleístas*, y el resto de sus piezas es de una moderada crítica social (*Kókalos*, *Aiolosikon*).

A continuación discutiremos las reliquias atribuibles con absoluta certeza, o ciertas garantías de probabilidad, a las piezas perdidas tituladas, dejando de lado las pertenecientes a las *fabulae incertae*. Para mayor facilidad de consulta, disponemos las piezas por orden alfabético, ya que lo dicho en este capítulo nos dispensa de ordenarlas por temas o en sucesión cronológica.

XIV

LAS PIEZAS FRAGMENTARIAS

Αἰολοσίμων (*Eolosción*)¹

El Índice Novati, un escolio de Querobosco al *Manual* de Hefestión (c. 9, pág. 235 ed. Consbruch) y Ateneo (IX 372a) atestiguan la existencia de dos piezas aristofánicas del mismo título. El argumento IV del *Pluto* dice que Aristófanes le hizo presentar sus dos últimas obras, el *Kókalos* y el *Aiolosikon*, a su hijo Áraros, y Platonio en su tratado «Sobre la comedia» pone a esta pieza, junto con los *Odysseês* de Cratino, en el umbral de la Mese por carecer una y otra de partes corales, centrarse en la parodia de mitos y haber renunciado a la crítica política por los peligros que ésta entrañaba. Sin embargo, el fr. 8 K.-A. en dímetros trocaicos y el fr. 9 en aristofanios contradicen este aserto. Probablemente, pues, pertenezcan a la primera versión de la pieza y no a la segunda, llevada a la escena por el hijo del poeta. Una y otra eran, sin duda, una parodia del *Éolo* de Esquilo, tragedia anterior a *Las nubes* (cf. escolio al v. 1372), que ya le deparó a Aristófanes motivos de burla en *La paz* (vv. 144 ss.), *Tesmoforiantes* (177 ss.) y *Ranas* (vv. 850, 1081, 1474).

El primer *Eolosción*, como sugiere el fr. 8, tenía un coro integrado por mujeres, que reconocen haber sido sorprendidas en flagrante ‘comisión de acciones terribles’, lo cual puede aludir al incesto de las seis hijas de Éolo con sus hermanos. La comprometida tesitura del dispensador de los vientos con su prole parece haberla traspasado el cómico a un personaje llamado Sicón, según indican compuestos de nombres propios parecidos (cf. *Dionysaléxandros*, *Herakleioxanthías*, *Ikaroménippos*). El título de la pieza significaría, por tanto, «Sicón en papel de Éolo». Diminutivo de *Sikelós* ‘siciliano’, Sicón es nombre de esclavo en *Asambleístas*,

¹ Lo que sigue recoge, con importantes adiciones, mi artículo «El Aristófanes perdido», *CFC*, 22 (1989), 36-106.

867, y de un célebre cocinero en Sosípatro, autor de la Comedia Nueva (fr. 1, 14 Kock). Muy probablemente el protagonista de Aristófanes tenía también este oficio, a juzgar por el tenor de los fragmentos conservados. En el fr. 1, un individuo afirma llegar de la panadería de Tearión, mencionado también en el *Gerytades* (fr. 177 K.-A.) y por Platón (*Gorgias*, 518 B). El mismo quizá se muestra dispuesto a ir a comprar al mercado cuanto le ordene una mujer (fr. 2). Los fragmentos 4, 5 y 7, 13 aluden a comida y utensilios de cocina. El 11 a la proverbial glotonería de Heracles. Todo hace pensar, en suma, que en esta pieza el *mágeiros* desempeñaba el importante papel que le asignarían después la Comedia Media y Nueva.

La pieza probablemente comenzaba en el fr. 1 («Vengo de dejar la panadería de Tearión, donde están las sedes de los hornos») con una parodia del inicio de la *Hécabe* eurípidea y otras resonancias paratragédicas (cf. *Bacantes*, 660 y Sófocles, *Electra*, 1393).

La segunda versión del *Eolosición* puede fecharse con cierta exactitud. El argumento IV del *Pluto* nos informa que esta pieza fue la última que presentó Aristófanes a su nombre en el arcontado de Antípatro (388 a. C.). Menciona a continuación, quizá por orden cronológico, el *Kókalos* y el *Aiolosikon* como cedidas a Áraros. Por consiguiente, como muy pronto esta última pieza se representó en el 387.

Ἄμφιαράος (*Amfiarao*)

La leyenda de Amfiarao, figura bien conocida del ciclo épico tebano, se presentaba mejor a la tragedia (Sófocles le dedicó una pieza) que a un tratamiento cómico. Héroe y adivino², obligado por su esposa Erifile a participar en la catastrófica expedición de los Siete contra Tebas, halló la muerte, en la general desbandada de los argivos, de un modo honroso y singular. Zeus abrió con su rayo una brecha en la tierra y en ella se precipitó con su carro. Allí se estimaba que continuaba ejerciendo sus dotes de curador y de intérprete de sueños. En una evolución semejante a la seguida por Asclepio, Amfiarao, de héroe que en principio fue, pasó a recibir culto como divinidad ctónica, especialmente en la localidad beocia de Oropo, donde tenía su santuario y se celebraban en su honor unos juegos, las Amfiareas. Y fueron las peculiaridades del ritual las que inspiraron tanto la pieza aristofánica como las homónimas de Platón el Cómico y Apolodoro de Caristio, de forma parecida a como llamó también la atención cómica el culto en Lebadea de otro héroe beocio, Trofonio (cf. *Nubes*, 507 ss.; Cratino, frags. 218-227 Kock; Cefisofonte, frags. 3-6; Alexis, frags. 236-238). Se trata, sin duda, de una crítica de la credulidad religiosa de los atenienses, anterior a la que provocó contra «l'esprit d'impos-

² Sobre la figura de Amfiarao en el arte y la literatura, cf. P. Vicaire, «Image d'Amphiaraos dans la Grèce archaïque et classique», *BAGB* (1979), 1-45.

ture»³ la catástrofe de Sicilia. Pero no es menester pensar con Schmid que fuera precisamente el *Trofonio* de Cratino la fuente de inspiración del *Amfiarao* aristofánico. Y tampoco dan los fragmentos conservados suficiente pie para opinar con A. Rostagni que se trataba de una parodia de la tragedia homónima de Carcino.

Por lo que se puede colegir, alguien iba en esta pieza a practicar la *incubatio* en el santuario de Amfiarao con la intención de curarse de una dolencia. La opinión general (Th. Bergk, Th. Kock, G. Murray, R. E. Richardson, *Old Age among the Ancient Greeks*, Baltimore, 1933, págs. 66 sigs., Schmid, págs. 194-195) estima que la dolencia en cuestión era la vejez. Reaparecería, pues, en esta comedia el motivo tan trillado del rejuvenecimiento de un anciano, que en diferentes formas se encuentra en *Nubes*, *Gêras*, *Ranas* y *Pluto*. A esta estimación sólo puede conducir el fr. 33 K.-A., donde se menciona el término *λεβηρίς* que, como *γῆρας*, designa la piel vieja de los ofidios e insectos. No obstante, si la atención se dirige a los frags. 23 y 24, podría concluirse que lo que se pretendía curar era una incontenible diarrea, una hipótesis ésta no incongruente con la tendencia a la escatología de la Comedia Antigua. El fr. 23 alude a un puré de lentejas (*φακῆ*) tomado con repugnancia, posiblemente como remedio astringente. Al menos con esta función lo cita Galeno (*In Hipp. vict. acut.*, I 17 = *CMG* V 9, 1, pág. 134, 27). El fr. 24 («¿Dónde podría coger un tapón de juncos para el culo?») no necesita comentario; y el 29 (la prescripción en hexámetros dactílicos —el metro oracular— de menear las posaderas para facilitar el efecto del ensalmo) podría ir en parecida dirección.

Hay concordancias con lo conocido del culto de Amfiarao por otras fuentes y el fr. 24. Alguien da el lugar de su procedencia respondiendo tal vez al interrogatorio de un funcionario del santuario, lo que coincide con la *lex sacra* de Oropo (*SIG*³, 1004, 40), según la cual el sacristán del mismo debía apuntar, cuando se le pagaba, el nombre del incubante y el de su ciudad. El fr. 20 inquiera el motivo de la comparecencia en el santuario, en tonos grandilocuentes que parodian el estilo trágico. En el 28 se hace alusión a las serpientes sagradas del lugar, análogas a las que había en los cultos de Asclepio y de Trofonio. El célebre relieve del Museo Nacional de Atenas (núm. 3369 [2723]), que representa la curación de un enfermo por la mordedura de una serpiente, procede precisamente del santuario de Amfiarao en Oropo. El fr. 21 donde el héroe se dirige, tal vez en una visión somnial relatada por una tercera persona, a su hija Jasó, considerada comúnmente hija de Asclepio, tiene un apoyo documental en Pausanias (I 34, 3), por quien consta la existencia en el templo de Amfiarao de altares consagrados a Jasó e Hygieia.

Los frags. 17 y 18 muestran a un hombre dirigiéndose a una mujer (la esposa o la criada). En este último le pide que le traiga borra y la funda de una almohada para dos personas, lo cual hace pensar que el incubante se disponía a ir acompañado (por un hijo o un esclavo) a practicar el rito. Tal vez esa mujer es la misma que le lleva comida en el fr. 25.

³ Cf. P. Vicaire, *art. cit.*, pág. 42.

Poco o nada es, pues, lo que se saca en limpio de los fragmentos conservados. Se sabe, sin embargo, que la pieza tenía una parábasis en eupolideos (frags. 30 y 31), ritmo no muy frecuente, en la que se tocaban temas de crítica literaria. Inferir de esto el efecto inhibitor del decreto de Siracosis (del 415 a. C.) como Schmid (pág. 195) es precipitado. Los términos del fr. 31 son parecidos a los de la parábasis de *Acarnienses* (v. 628). La prescripción del fr. 29, como se ha dicho, se da en hexámetros dactílicos y procede seguramente de una respuesta oracular del propio Amfiarao, lo que, si es cierta nuestra conjetura anterior sobre la índole de la dolencia, acentuaría el efecto cómico con su incongruente solemnidad. El único dato seguro de esta pieza es la fecha de su representación. Por el argumento IV de *Aves* sabemos que la puso en escena Filónides en el arcontado de Carias (414 a. C.), el mismo año en que aquella comedia se representó en las Dionisias.

Ἄναγυρος (*Anagiro*)

El título, que llevó también una comedia de Dífilo, plantea ya de por sí algunos problemas que conviene discutir. En el Ática había un demo de la tribu Ereteide, en la vertiente suroeste del Himeto, llamado Ἄναγυροῦς, cuyos habitantes recibían el nombre de Ἄναγυράσιοι. La analogía con Ῥαμνοῦς formado sobre ῥάμνος, denominación de un arbusto, daría una perfecta correspondencia para Anagirunte, si ἀνάγυρος estuviera atestiguado como nombre de planta. Por desgracia, en los textos sólo aparece ὀνόγυρος (Nicandro, *Ther.*, 71) y ἀναγυρίς (Diosc., III 167; Gal., XVI 143 K.) en este sentido, designando un arbusto de olor fétido que se ha identificado con la *Anagyris foetida* L. Para el siglo v *anágyros* está atestiguado, precisamente en Aristófanes, pero en un contexto proverbial (τὸν ἀνάγυρον κινεῖν) cuyo sentido se hace difícil precisar. En el prólogo de *Lisístrata*, conforme van acudiendo las mujeres de Grecia a la cita de la protagonista, Calonice pregunta por la procedencia de un grupo de ellas entre las que está Mírrine:

v. 67 Κα. πόθεν εἰσίν; Λυ. Ἄναγυρουντόθεν. Κα. νῆ τὸν Δία·
ὃ γοῦν ἀνάγυρός μοι κεκινήσθαι δοκεῖ.

¿Qué era el *anágyros* que le parecía a Calonice haberse (re)movido? Los paremiógrafos dan cuenta de dos dichos proverbiales, uno de ellos el ya mencionado de τὸν ἀνάγυρον κινεῖν, tan antiguo al menos como Aristófanes, aplicado a quienes se inferían un daño a sí mismos, y otro, Ἄναγυράσιος δαίμων, para referirse a un destino catastrófico que se abatía sobre una familia entera. La información más completa sobre el primero se encuentra en *Proverbia Coisliniana* 31 (*Paroem. Gr.*, ed. Gaisford, pág. 123) y merece citarse por extenso:

Anágyros: demo del Ática donde había un lugar cenagoso y por tanto maloliente, que al removerse producía una gran fetidez. De ahí se extendió el proverbio 'remueves el *Anágyros*', para los que se inferían daños a sí mismos. Algunos lo hacen derivar del *anágyros*, un arbusto preventivo de males, que al frotarlo produce un olor y contagia de su fetidez a quien lo frota. Otros dicen que procede de una sacerdotisa de Hécate que, en pleno frenesí y poseída por la diosa, la amenazaba con removerle el *Anágyros*. Y al propio tiempo, arrancando ramas del arbusto, se azotaba a sí misma, como si con ello estuviera causando dolor a Hécate. Y de ahí se extendió el proverbio a quienes se inferían daños a sí mismos.

En el texto se perciben inmediatamente dos errores. En primer lugar, el demo del Ática no se llamaba *Anágyros*, sino *Anagyrús*. En segundo lugar, no hay razón alguna para escribir el nombre con mayúscula en las dos menciones que se hacen después del dicho proverbial, ya que no pueden referirse al demo, ni tampoco, a lo que se deduce del contexto, al 'lugar cenagoso y fétido'. Por el contrario, todo parece indicar que estaban en lo cierto quienes creían que por *anágyros* debía entenderse una planta maloliente con virtudes apotropaicas. Y a éstas parece aludir el mismo nombre, emparentado con γύρος, γυρόω, γύρωσις, que expresan la noción de 'girar', 'dar vueltas' y las de 'cavar o remover en círculo'. El prefijo ἀνα- da una idea de insistencia o reiteración. El nombre del arbusto procedería o del uso apotropaico que se hiciera de él o del ritual de su recogida. Cabe pensar que se agitara en un círculo una de sus ramas para ahuyentar los malos espíritus o que en su recogida se procediera al rito del *ambitus*, la *circumitio* o *circumscriptio*⁴ para que no perdiera sus virtudes medicinales o mágicas. La expresión «mover el *anágyros*» denotaría en principio una acción apotropaica, la cual se aplicaría irónicamente después a quienes creyendo protegerse de alguna desgracia se causaban a sí mismos un daño con las providencias tomadas para evitarlo. Y si mucho no nos equivocamos, el pasaje anteriormente citado de *Lisístrata* no se puede entender en este sentido, porque lógicamente la heroína no podría asociar a su empresa a nadie que se infiriera daño a sí mismo. O el proverbio no se había acuñado todavía, o se ha traído aquí a colación por hacer un mero juego de palabras.

Pasemos ahora a considerar el segundo proverbio, del que asimismo la colección del Codex Coislinianus (*Prov. Coisl. 30, Paroem. Gr.*, ed. Gaisford, pág. 123) da amplia información:

Anagyrasios daimon: dícese del proverbio, cuando una dura suerte o un infortunio desgraciado sacude a toda una familia con males sucesivos. Cuentan, efectivamente, que hubo un labrador en el demo de los anagirasios que contrajo la culpa de

⁴ Cf. A. Delatte, *Herbarius. Recherches sur le cérémonial usité chez les anciens pour la cueillette des simples et des plantes magiques*, en *Mém. Acad. Roy. de Belgique, Class. de Lettres et de Scienc. mor. et. politiques*, 54-4, Bruxelles, 1961, y L. Gil, «Ἀνάγυρος», *Museum criticum*, 19-20 (1984-1985), 121-132.

haber agraviado a un altar cercano, por lo que cayó en terribles desgracias. En primer lugar perdió a su mujer (ἀπέβαλε : -λαβε codd.), de la que había tenido un hijo. Luego lisió al hijo por la falsa calumnia de su madrastra, lo embarcó en una lancha y lo abandonó en un islote miserable. Después, cubiertos de oprobio él y su mujer en toda la ciudad, se encerró en su casa con todos sus bienes, le prendió fuego y murió achicharrado. La mujer se tiró a un pozo.

Por *Anagyrsios daimon* hay que entender, por tanto, un ‘sino’, un ‘infortunio’ como el que un día ocurrió en el demo de Anagirunte que aquí se refiere con la imprecisión, justa para despertar la curiosidad, propia de la leyenda rural. ¿Cuál fue la divinidad agraviada que tan cruel venganza tomó de la afrenta a su altar? ¿Qué tipo de calumnia le indujo al campesino a proceder tan brutalmente con su propio hijo? La fantasía popular o más bien la de los eruditos a quienes llegó la noticia de esta leyenda se encargaría de ir rellenando las lagunas perceptibles en este su primer esbozo. El *Anagyrsios daimon*, entendido como el demon de Anagirunte, se transformó en un héroe («muy cruel es éste de Anagirunte», se lee en Diogen., III 31, *Paroem. Gr.*, ed. Gaisford, pág. 177), es decir, en un difunto divinizado, y el altar impreciso de la versión más antigua, en un sepulcro. Dar con su nombre era fácil, vista la procedencia de la historia. *Anágyros*, la denominación de la planta que sirvió de topónimo a la comarca, se transformó en el nombre de un héroe epónimo, celoso de sus prerrogativas y de naturaleza vengativa. «Algunos cuentan —dice el paremiógrafo Zenobio (II 53, *Paroem. Gr.*, ed. Gaisford, pág. 266 = *CPG* I, pág. 46, ed. Leutsch-Schneidewin)— que Anágyros fue un héroe que derribaba desde sus cimientos las casas de sus vecinos, cuando trataban de agraviar su tumba». Y añade, acto seguido, «menciona este refrán Aristófanes en *Lisístrata*». La misma información se encuentra en Diogeniano (I 25, *Paroem. Gr.*, ed. Gaisford, pág. 158) y en *Proverbia Bodeliana* 56 (*ibid.*, págs. 6-7), donde la expresión τις ἥρωος ἐπιχώριος de Diogeniano se ha transformado, por mala lectura del ἥρωος original, en Ἀνάγυρος γὰρ Κοῆς ἐπιχώριος, en ¡un cretense local del Ática! La expresión ‘mover el anágyros’ pasó a entenderse como excitar o provocar la ira del héroe *Anágyros*.

Esta manera de ver las cosas se aparta radicalmente de la que puso en circulación con su gran autoridad Wilamowitz, para quien el nombre del demo procedería del ‘lugar cenagoso y fétido’, que habría recibido su nombre de los remolinos formados en sus aguas. *Anágyros* en la saga local sería en principio *der Nix*, es decir, el genio acuático que habitaba en la ciénaga y mostraba su irritación, cuando era provocado, emitiendo fétidos olores y sumergiéndose después en sus profundidades las casas de los vecinos. El cenagal que se desbordaba sería sustituido después por un héroe y su altar, siendo secundarios los *aitia* referentes a la planta. Pero ¿qué ciénagas malolientes hay en territorio tan seco como el Ática? ¿Qué población se asienta a orillas de un lugar cenagoso y fétido? La imaginación germánica le jugó una mala pasada al gran filólogo, haciéndole trasponer las condiciones de un paisaje húmedo y nebuloso a las secas claridades del Mediterráneo.

Los hechos, si mucho no nos equivocamos, siguen la secuencia inversa. La invención del «lugar cenagoso y por tanto maloliente que, al removerse, producía gran fetidez» que dio nombre al supuesto demo *Anágyros* del Ática se debe a una reinterpretación etimológica de esta palabra a partir de compuestos tales como ἀνακινέω, ἀνακινάω, etc. y de γῦρος. Para justificar el pretendido topónimo («El removido», «El revuelto») había que inventarse algo de esas características como una charca que, como reliquia además del mal olor de la planta, fuera cenagosa y fétida.

Pero la imaginación no tiene límites: en la *Suda* y en el Focio Berolinense (s.vv. *Anagyrasios* y *Anagyrasios daimon*) se nos habla de un recinto sagrado consagrado a *Anágyros* y se modifica la saga local, cuya fase más simple hemos considerado, con detalles significativos. El labrador ha talado el bosquecillo sagrado del héroe. La madrastra se transforma en concubina. Se especifica la calumnia haciendo entrar el tema de Putifar. Loca de amor por el muchacho y despechada al ver rechazados sus avances amorosos, la mujer le acusa ante su padre de haber intentado seducirla. La venganza paterna aumenta en rigor: el abandono en un islote se sustituye por el emparedamiento. La muerte del labriego se envilece: ya no es el fuego purificador el medio del suicidio, sino la horca, un modo de quitarse la vida reservado en la saga a las mujeres y a los traidores. En una palabra, las líneas simples de una historia campesina se han embellecido con unos cuantos toques efectistas, románticos y novelescos. Por último, una información erudita: Jerónimo de Rodas, en su tratado «Sobre los tragediógrafos» (fr. 4 Hiller) comparaba esta historia con el *Fénix* de Eurípides (*Suda*).

Esta noticia le hizo suponer a Wilamowitz⁵ que Eurípides había reelaborado el relato homérico sobre esta leyenda local de Anagirunte, procediendo con el personaje de Fénix tal y como había hecho con otras figuras legendarias tales como Álope, los Heraclidas, Melanipa e Ifigenía. Recordemos en sus rasgos generales la leyenda, según puede reconstruirse de una noticia de Apolodoro (III 13, 8) y de un epigrama de Cízico recogido en *Anth. Pal.*, III 3. Fénix, que veía con malos ojos las relaciones de su padre Amíntor con su concubina Ftía, fue acusado por ésta de intento de seducción. Pese a los ruegos de su madre Alcímede, Amíntor cegó a su hijo con una antorcha. Peleo recogió al joven y lo llevó al centauro Quirón para que lo curara y, una vez que hubo recobrado la vista, lo hizo rey de los dólopes. En la reelaboración eurípidea, Amíntor representaría el papel del viejo labriego, Fénix el del hijo y Ftía el de la madrastra/concubina. Y Wilamowitz reforzaba esta suposición con un fragmento del *Anágyros* que se le había escapado a Kock y que recogería Demiańczuk (fr. 6= 54 K.-A.), el cual contenía un saludo simultáneo a la ciudad de Alo en la Acaya Ftiótide (cf. *Il.*, II 682) y al pueblo de los anagirasios. Supuesta una parodia aristofánica de la tragedia eurípidea, habría que admitir que

⁵ «Zum Lexikon des Photios», *SB Berlin*, 1907 = *Kleine Schriften*, Berlin, 1962, IV, págs. 538-539.

esa conexión del héroe tesalio Fénix con el demo de Anagirunte se hallaba en el modelo.

Pero la historia del labrador de Anagirunte encuentra también analogías en otras sagas griegas llevadas al teatro por Eurípides. Meineke (*FCG*, II, 2, pág. 960) apuntó con razón al *Hipólito*, de cuyo verso 219 se puede reconocer una alusión en el fr. 53 K.-A., alusivo a los gustos gastronómicos de los atenienses. Sin pre-juzgar, además, el posible influjo de la leyenda epicórica de Anagirunte en la re-elaboración del tema de Fénix en la pieza eurípidea, se hace cuesta arriba creer que el *Anágyros* de Aristófanes desarrollase, aunque fuera a modo de parodia como creía Kock, un 'dramón' semejante. La comedia aristofánica ignora el humor negro y nada hay en ella parecido, pongamos por caso, a piezas del teatro moderno como «La venganza de Don Mendo», en cuyo acto final mueren todos los actores. Una constelación de desgracias como la del *Anagyrasios daimon* repugna *a priori* con la estructura, los propósitos y la temática del drama de Aristófanes. Ello no excluye, sin embargo, que algunas de sus situaciones, escenas y parlamentos se elaborasen con material paratragédico tomado del teatro eurípideo. Mayores posibilidades cómicas tiene, también *a priori*, el motivo de la 'sacerdotisa' que, creyendo amedrentar a Hécate con el *anágyros* apotropaico, se da una soberana paliza. Pero tampoco los fragmentos conservados de la pieza permiten la menor inclinación en un sentido u otro.

Buena parte de ellos se refieren a temas hípicos y dan cierta información sobre razas y características de caballos, así como sobre los instrumentos empleados en su monta y cuidado (frags. 42-44, 64, 66, 67). La coincidencia con el milagro 36 de Epidauro, donde aparece un τοῦ βουκεφάλου y un τῶμ πόδα le hizo pensar a R. Herzog⁶ que en la pieza de Aristófanes, a la manera del *Hipólito* eurípideo, el joven hijo quedaba lisiado a resultas de una caída o de una cox de un caballo 'bucéfalo' (cf. frags. 42, 43). Pero nada en firme hay que permita apoyar semejante suposición. Otro grupo de fragmentos (45, 49, 51-53, 65) es de contenido simpósico, y otro menos copioso hace alusión al dinero y los ladrones (41, 48, 60). Datos inconexos, en suma, de los que es imposible extraer ninguna conclusión. Los fragmentos 42 y 43 permiten imaginarse una situación parecida a la de *Nubes*. Un padre promete a su hijo, para que deje de llorar, comprarle un 'bucéfalo', que entrega, una vez comprado, a un esclavo para que lo cepille.

Los fragmentos más interesantes son, sin duda, el 58 y el 59, cuyo tenor es, respectivamente: ἐκ δὲ τῆς ἐμῆς χλανίδος τρεῖς ἀπληγίδας ποιῶν y ἀλλὰ πάντας χρη παραλοῦσθαι καὶ τοὺς σπόγγους ἔαν. Focio, Hesiquio, Pólux nos informan que por ἀπληγίς se entendía un manto corto ajustado y Focio y la *Suda* atestiguan que παραλοῦμαι se empleaba proverbialmente, ya que los pobres, que no llevaban esponjas, entraban en los baños con los ricos y hacían uso de las de éstos.

⁶ «Die Wunderheilungen von Epidauros», *Philologus*, Suppl. XXII, 1931, págs. 127-128.

Dicha información se completa con una de Eustacio 1604, 18, según la cual los pobres usaban en lugar de esponjas un πλέγμα τι ἀπὸ σπάργτων, es decir, un estropajo para su higiene personal. Todas estas fuentes remiten al *Anágyros* de Aristófanes como autoridad.

El metro de estos fragmentos, el eupolideo, como ya observara Wilamowitz, se presta a hacer algunas precisiones importantes de carácter cronológico y estructural. Pasado el siglo v, salvo en el *Trophón* de Alexis, no se encuentran eupolideos en la comedia, lo que permite situar la pieza todavía en este siglo. Por otra parte, según lo prueba el ejemplo de *Las nubes*, el eupolideo era un verso largo empleado en la parábasis y, si a esta parte de la comedia corresponden los fragmentos citados, no es difícil descubrir, bajo el lenguaje figurado de los mismos, el eco de una polémica literaria en la que el poeta acusa de plagio reiterado a un rival.

En el primer fragmento («haciendo de mi manto tres mantillos») Geissler, seguido por Schmid-Stählin, ha creído reconocer un ataque a Éupolis, a quien le imputa Aristófanes haber fabricado con *Los caballeros* tres comedias: *Marikâs*, representada el 421 (cf. la parábasis en *Nubes*, 553 ss.), probablemente *Kólakes* (del 421 también, y no como creía Fritzsche⁷ el *Chrysân genos*) y el *Autólykos* (420). Como Éupolis murió en el 412, el *Anágyros* debiera situarse entre el 419 y dicho año. Con ello concordaría la mención al *kápelos* Pérdix (fr. 57), que sólo aparece en *Aves*, 1292 y el hecho de que en Ateneo (650e) se coloque el *Anágyros* entre los *Georgói* (424) y el *Gerytades* (408).

El fragmento 59, con una metáfora tomada de una práctica abusiva frecuente en los baños públicos, conmina al plagiarlo a dejar la esponja, una vez que ha hecho uso de ella, en vez de seguirla exprimiendo aprovechándose de la inventiva ajena. Efectivamente, por παραλοῦμαι ha de entenderse no ‘to bathe together’ como parece entender Edmonds, sino ‘bañarse a continuación’. Los pobres emplearían el agua caliente empleada por los ricos para bañarse en ella gratis a precios módicos. Así lo permitía la costumbre. Pero lo que ya no estaba bien visto era que, a cambio de sus estropajos, se llevaran las esponjas dejadas en la sala por descuido. Esto suponía un abuso, y de ahí el uso proverbial de «báñate a continuación, pero deja las esponjas», para advertir a los aprovechados que no tentaran con exceso la paciencia del prójimo.

Un papiro de Oxirrincos (el 2737, publicado por E. Lobel en el tomo 35 de los *Oxyrhynchus-Papyri*, London, 1968, 39-45) ha proporcionado dos fragmentos (CGFP 56 = 590 K.-A.), con *lémmata* y escolios de una comedia de Aristófanes, procedentes de un comentario más extenso en el que se trataban antes *Los caballeros* (cf. fr. 1, col. 1, 19). Por desgracia, el comentario no es original, sino un *excerptum* del mismo, muy resumido y hecho para uso personal, con faltas incluso de sintaxis, por un particular aficionado al cómico. Con todo, contiene algunos da-

⁷ *Quaestiones Aristophaneae* I, Lipsiae, 1835, pág. 144.

tos substanciosos. Fundamentales para su interpretación fueron las observaciones de E. Fraenkel, que reconoció en los *lémmata* los anapestos col. 1, 5 ss.), la oda (*ibid.*, 19 ss. dáctilos), el epírrhema (*ibid.*, 27 ss. troqueos), la antoda (col. 2, 18 dáctilos) y el antepírrhema (*ibid.*, 19 ss. troqueos) de una parábasis. E. Mette insinuó la posible pertenencia de estos fragmentos al *Anágyros* aristofánico⁸ y en un amplio comentario H. Hofmann⁹ fundamentó esta opinión con nuevas razones. Los anapestos de la parábasis aluden metafóricamente a un plagio literario, comentando cómo en carencia de agua (*λειψυδρία*) se suele emplear para el baño el agua usada por otro con sus restos de jabón. La metáfora recuerda enormemente la del fr. 59 arriba mencionado. En col. 2, 37 ss. aparece en el *lemma* τήνδ' ἔωλον ἀναβεβρασμένη, que se corresponde con el fr. 5 Demiańczuk (= fr. 51 K.-A.) del *Anágyros*, procedente de Phot. Berol. 106, 20: ἀναβεβρασμένη· ἀνακεκνημένη. Ἀριστοφάνης Ἀναγύρω, que da un sentido similar al de διαλελυμένην con el que explica dicho participio el comentario del papiro.

W. Luppe¹⁰, dando por buenos los argumentos de sus predecesores, los reforzó haciendo notar que la expresión κύκνος ὑπὸ πτερύγων de la oda (col. 1, 19 ss.), atribuido en el comentario a Terpandro, a Jon, a Alcmán y a los Himnos homéricos, proporciona una nueva pista conducente al mismo resultado. En la *Suda* (A 1701 Adl.), s.v. ἀμφιανακτίζειν se informa que por tal se entendía cantar el nomo de Terpandro llamado Ortio, cuyo inicio (ἀμφί μοι αὖτις ἄναχθ' ἔκατηβόλον ἀειδέτω φρήν, fr. 1 Page) se encuentra en el *Anágyros* de Aristófanes (fr. 62 K.-A.), y según Focio (pág. 99, 3 Reitz) ese mismo comienzo aparece en Jon y en Aristófanes. Ahora bien, como la expresión κύκνος ὑπὸ πτερύγων se encuentra en *Hymn. hom.*, 21, 1, Luppe ha supuesto que a estas palabras antecedería en la oda una invocación a Apolo semejante a la del nomo Ortio. Y así se explicaría que, por fijarse en ella, discreparan los gramáticos citados en el comentario. Como modelo del inicio del canto Aristarco señalaba a Terpandro, Eufronio a Jon, el autor de la *παρὰπλοκή* (una colección de citas y de paralelos literarios) a Alcmán. Otro gramático no mencionado (o el propio usuario), atendiendo a lo que seguía a la invocación, reconocería el verso citado del himno homérico cuyo tenor es: Φοῖβε, σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' ἀεῖδει. Tanto en la oda como en la antoda de esta parábasis (cuyo *lemma* χρυσοκόμα φιλόμολπε lo identifica el comentario como el 'principio de Alcmán', es decir, como un calco de la primera poesía de Alcmán que figuraba en la edición alejandrina) es visible el típico procedimiento aristofánico de citar más o menos literalmente himnos a los dioses o composiciones de la lírica coral bien conocidos del gran público, sobre todo al inicio de sus cantos parabáticos.

⁸ «Nachtrag zu Aischylos», *Lustrum*, 13 (1968), Göttingen, 1969, pág. 534.

⁹ «Ein Kommentar zum *Anagyros* des Aristophanes (P. Oxy. 2737)», *ZPE*, 5 (1970), 1-10.

¹⁰ «Der *Anagyros*-Kommentar Pap. Oxy. 2737», *APF*, 21 (1971), 93-110.

Cuando parecía, pues, plenamente confirmada la procedencia del fragmento papiráceo, vino Th. Gelzer¹¹, el gran especialista de Aristófanes, a echar un jarro de agua fría a la euforia filológica, haciendo hincapié en una dificultad que no le había pasado inadvertida a H. Hofmann. La parábasis propiamente dicha del fragmento oxirrinquita está en tetrámetros anapésticos, en tanto que el fr. 59 K.-A. está en eupolideos, como en *Nubes*, 518-562. Hofmann pretendía sortear este escollo atribuyendo dichos eupolideos a una parábasis secundaria, pero Gelzer arguye, con razón, que las parábasis secundarias jamás contienen la *rhexis* de la parábasis propiamente dicha y sólo constan de las partes, más o menos completas, de la sizigia epirremática (oda, epírrhema, antoda, antepírrhema), cuyos versos recitados son siempre troqueos, nunca eupolideos o anapestos. Por consiguiente, si la atribución del fragmento 59 K.-A. al *Anágyros* es correcta, el fragmento del papiro con la *rhexis* anapéstica no puede corresponder a dicha pieza, ni tampoco la glosa de Phot. Berol. 106, 20 ἀναβεβρασμένη ἀνακεκνημένη. Ἀριστοφάνης Ἀναγύρω ἑτήνδ' ἕωλον ἀναβεβρασμένην (fr. 51 K.-A.) que sirvió para identificar el fragmento papiráceo.

W. Luppe¹² replicó a los argumentos de Gelzer ratificándose en sus anteriores conclusiones, con algunos retoques de detalle. Gelzer tendría toda la razón, si el eupolideo se hubiera empleado exclusivamente para las *rhexeis* de la parábasis. Ahora bien, faltan los suficientes puntos de apoyo para demostrar esa suposición. El único ejemplo de parábasis en eupolideos es el de *Nubes* (y eso en una segunda redacción), lo que puede apuntar a un empleo excepcional de dicho verso. Es más, hay fragmentos en eupolideos, como el de los *Malthakói* de Cratino (fr. 98 Edm.), que por su contenido (una enumeración de flores para guirnaldas) no parecen acomodarse al tono personal de una parábasis. Por tanto los eupolideos del fr. 59 K.-A. del *Anágyros* pueden pertenecer a otra parte de la comedia (hipótesis menos probable) o a la parábasis de una segunda redacción del *Anágyros*, cual es el caso de los que aparecen en la versión conservada de *Las nubes*. Poner en duda la atribución a dicha pieza de la glosa ἀναβεβρασμένη transmitida por Focio (único ejemplo con el del papiro del participio pasivo del verbo ἀναβράττω en el mismo género, número y caso y precedido del mismo contexto) se hace, a la luz de lo dicho, un tanto arbitrario. La suposición de que al *lemma* de la oda κύκνος ὑπὸ πτερούγων τοιόνδε le precedía una invocación a Apolo, precisamente la que dio lugar a la expresión ἀμφιανακτίζειν y que atribuye la *Suda* (A 1701 Adl.) al *Anágyros* y Phot., pág. 99, 3 Reitz. a Aristófanes, se refuerza, si se observa la responsión métrica de ἀμφί μοι αὖτις ἄνακτα con el χρυσοκόμα φιλόμολπε de la antoda. La oda comenzaría con una parodia de un nomo de Terpanandro, imitado a su vez por Jon; la antoda, cuyo tema era también Apolo, por una cita de Alcmán,

¹¹ «Alte Komödie und hohe Lyrik. Bemerkungen zu den Oden in Pap. Oxy. 2737», *MH*, 29 (1972), 141-152.

¹² «*Anagyros*-oder nicht? Zur Identifizierung von Pap. Oxy. 2737», *ZPE*, 11 (1973), 275-288.

lo que pudo dar lugar a esa triple atribución en el comentario del *lemma* de la oda anteriormente mencionada. No faltan, pues, razones de peso para garantizar la pertenencia al *Anágyros* de los fragmentos aristofánicos descubiertos en el Pap. Oxy. 2737.

Nos toca ahora tomar postura, tras haber expuesto los motivos que abogan en pro y en contra de dicha identificación. La argumentación de Gelzer pierde gran parte de su fuerza, si se abandona el dogma de que todo pasaje cómico en eupolideos corresponde a la *rhexis* de una parábasis (el aceptarlo le hace a Luppe suponer, como hemos visto, gratuitamente una segunda edición del *Anágyros* que no está atestiguada en ninguna parte). Dada la escasa documentación disponible, no son sólo las razones formales, sino también las de contenido las que deben decidir sobre la atribución de un fragmento cómico a una de las partes conocidas de la comedia. Y es más, ni siquiera estas últimas son concluyentes, ya que los temas de la parábasis (incluso su lenguaje figurado) pueden anticiparse o prolongarse mediante alusiones en otras partes de la pieza. Hecha esta reserva, parece inobjetable la glosa de Focio ἀναβεβρασμένη para la identificación del texto papiráceo y no se justifican las reservas de C. Austin, al señalarlo como dudoso en *CGFP* (págs. 16 sigs.), ni las de R. Kassel, al incluirlo con aquél entre las *fabulae incertae*, con el núm. 590 en *PCG* III.

Alguna luz ha arrojado también el nuevo hallazgo sobre la datación del *Anágyros*. Hofmann¹³, visto cómo menciona el papiro (col. 1) la representación de los *Daitalês* en el arcontado de Diotimo, ha supuesto que los restos mútilos de arriba contendrían un dato cronológico y reconstruye: [Ἀντιφῶν]τα τὸν δέ[κα]τον [ἄρχον]τα ἀπὸ Διοτίμου, ἐφ' οὗ [πρώτ]ον οἱ Ἀριστοφάνους [Δαι]ταλεῖς ἐδιδάχθησαν. Se obtendría así la fecha del arcontado de Antifonte (418/417 a. C.), sin que quepa precisar si la representación se efectuó en las Leneas o en las Dionisias. Hofmann, pues, coincide bastante con Geissler, quien basándose en otras razones, situaba el *Anágyros* entre el 419 y el 412. Th. Gelzer propone como *terminus ante quem* del fragmento papiráceo el 414, año en que se representaron *Las aves*, última pieza que tiene una parábasis completa, aunque no de tipo personal, y como *terminus post quem* el 421, fecha de la representación de las *Nikai* de Platón el Cómico, que contendrían una burla del κολοοσικὸν ἄγαλμα de Eirene en *La paz*. El tono polémico de los anapestos de esta parábasis, semejante al de *Nubes* (compuesta antes del 417), parece apuntar a un rival plagiaro. Quién era ese rival, en el que normalmente se reconoce a Éupolis, Gelzer lo deduce de la mención a Platón el Cómico en fr. 1, col. 2, 11. Pero esta mención, hecha para ejemplificar cómo podía rebajarse de categoría a un poeta cómico, si no cuidaba bien de la puesta en escena de sus obras, prohibiéndole concursar en las Dionisias y obligándole a hacerlo sólo en las Leneas, tal vez no tenga nada que ver con el con-

¹³ Cf. *art. cit.* en nota 9.

tenido polémico de la parábasis propiamente dicha. Pero, fuera Éupolis o Platón el blanco al que apuntaba Aristófanes en el *Anágyros*, no parece descaminado datar esta pieza con Hofmann en el 418, fecha a la que aproximan, según hemos visto, diversos caminos.

Βαβυλώνιοι (*Babilonios*)

Puesta en escena por Calístrato en las Dionisias del 426 (cf. la *Suda* y Focio, s.v. Σαμίων ὁ δῆμος, *Acarnienses*, 377 y 502 con escolios), tuvo esta pieza una resonancia particular desde el punto de vista político y literario. *Los babilonios* constituyen la consagración de una nueva generación de poetas cómicos que comienza con los triunfos en las Leneas de Frínico en el 428, Mírtilo en el 427 y Éupolis en el 426. Nuestra comedia ganó el primer premio, según parece indicar la lista de los vencedores en las Dionisias (*IG*, II 977 c, col. 2, 1, 7), aunque la tradición manuscrita no se pronuncie al respecto, y a esta opinión inclinan también los propios asertos de Aristófanes, aunque no lo diga expresamente para evitar autoalabarse (lo que era impopular, cf. *Paz*, 134 ss.; *Avispas*, 1022 ss.), que se muestra en *Las nubes* (528 ss.) más orgulloso de ella que de los *Daitalês*, que sólo alcanzaron el segundo premio. Se opone a esta plausible opinión Wilhelm¹⁴, dada su creencia de que en el catálogo de los vencedores no figuraba el nombre del poeta, sino el del *didáskalos*, lo que le inducía a completar el múmero API que allí aparece en ΑΠΙστομένης, pero H. Oellacher¹⁵ y P. Geissler¹⁶ han demostrado de modo convincente la fragilidad de sus argumentos.

Desde el punto de vista político, *Los babilonios* eran una clara ruptura de hostilidades con la política preconizada por Cleón. Las urgencias de la guerra se traducían en la presión creciente sobre el impuesto de las ciudades. Los demagogos venían acentuando el rigor iniciado por Pericles y la difícil situación de los aliados se puso de manifiesto con la reacción ateniense ante el levantamiento de Mitilene en el 428, una vez rendidos los insurgentes en el 427. Partidario Cleón del máximo rigor, la voz de la moderación representada por Diódoto en el célebre debate referido por Tucídides (III 41) logró imponerse. Al mismo bando se suma decididamente Aristófanes en esta pieza, en la que con no poco valor cívico, en presencia de los delegados de la confederación, criticó con aspereza la conducta política de Cleón y la de los magistrados atenienses (escolio a *Acarn.*, 378; *Vit. Ar.*, pág. XXVII

¹⁴ *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien, 1906.

¹⁵ «Zur Chronologie der altattischen Komödie», *WS*, 38 (1916), 100-105.

¹⁶ *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlin, 1925. C. F. Russo, *Aristofane, autore di teatro*, Firenze, 1984, pág. 35, estima por el contrario 'una superstizione' la creencia de que *Los babilonios* obtuvieran la victoria, y Dwora Gilula, «A case for Aristomenes (*IG*, II 2325)», *CQ*, 39 (1989), 332-338, apoya y corrige con nuevos argumentos la opinión de Wilhelm.

Dübner: «se burló de las magistraturas, tanto de las elegidas a sorteo, como de las elegidas por votación, y de Cleón en presencia de los extranjeros»). Ello le valió una demanda judicial por parte del demagogo, cuyo fundamento jurídico ignoramos (escolio a *Acarn.*, 378: «Cleón le demandó por ἀδικία contra los ciudadanos, como si hubiera compuesto aquello por escarnio del pueblo y del consejo, y le acusó de extranjería y le llevó a juicio»). La acción del demagogo no prosperó y a ello alude el poeta en *Los acarnienses* (vv. 502 ss.).

Los escasos restos conservados sólo permiten afirmar sobre *Los babilonios* algunos puntos muy concretos. Los fragmentos 80, 82, 85-87 K.-A. garantizan un contexto marítimo. Un grupo de personas (¿el coro?, ¿los protagonistas?) llegaría a uno de los puertos del Ática por mar, lo que supone unos efectos escenográficos parecidos a los de *Ranas*. Dentro de este contexto encaja la mención a Formión, el experto almirante ateniense que venció en el Golfo de Corinto el 429 a los lacedemonios y había sometido a Samos diez años antes (fr. 88). En la pieza se desarrollaba un juicio, en el que el propio Dioniso era encausado y del que salía absuelto por soborno o condenado al pago de una multa (frags. 68, 75). Una persona (¿Cleón?) tenía especial empeño en perseguir (¿al protagonista?, ¿al coro?) y otra en facilitar al perseguido su huida a casa (*ibid.*). El coro lo componían esclavos estigmatizados que en un momento dado salían de un molino, probablemente en filas de tres en fondo, encadenados (fr. 72). Ya desde esta pieza Aristófanes daba muestras de su maestría en el dominio de la lengua. Aristóteles (*Retórica*, 1405b 32 = fr. 92) menciona algunos de sus diminutivos (χρυσιδάριον, ἱματιδάριον, λοιδορημάτιον, νοσημάτιον) y los lexicógrafos (fr. 99) algunas formaciones populares como στίγων por στιγματίας o πέδων por πεδήτης (Eustacio, 1542, 48).

Recomponer el argumento es tarea punto menos que imposible. La opinión general es que el coro representaba a los súbditos del imperio ateniense, reducidos a una situación de esclavitud y obligados a moler el grano en beneficio de sus amos. Dio pie a esta interpretación el fr. 71, transmitido por Hesiquio, y las explicaciones ofrecidas por Focio y la *Suda* a la expresión de asombro que se le escapa a alguien, al ver salir al coro de un molino. Los estigmas que todos sus componentes ostentaban le arrancaban el comentario: Σαμίων ὁ δῆμος ἐστίν· ὡς πολυγράμματος ('éste es el pueblo de los samios. ¡Cuántas letras tiene!'). En su origen puede estar el alfabeto de Samos, cuyo número de letras era a la sazón mayor que el del epicórico de Atenas, o la conocida historia de la estigmatización de los prisioneros samios por los atenienses y la de los prisioneros atenienses por los samios, en represalia, con una lechuza o una σάμαμμα (tipo de nave), respectivamente (o a la inversa: cf. Focio, *Suda*, s.v. Σαμίον ὁ δῆμος; Plut., *Vit. Per.*, 26; Eliano, *V. H.*, II 9). Pero no cabe deducir de ello que el coro estaba integrado por samios, ya que en esta misma pieza Aristófanes calificaba de Ἰστριανῶν (fr. 90) las frentes de esos mismos esclavos por sus estigmas, refiriéndose exclusivamente a su aspecto y no a una eventual procedencia de la región del Istro (Danubio): Hesi-

quío, s.v. *Istrianá*: «Aristófanes en *Los babilonios* llama 'istrianas' a las frentes de los siervos, pues los que habitan a orillas del Istro se estigmatizan y llevan vestimentas de colores». Que los esclavos estigmatizados representaran a los aliados oprimidos, como daba por supuesto G. Murray¹⁷, no consta por esa documentación. Tampoco es probable que Aristófanes cometiera tamaña afrenta a los aliados y, suponiendo que hubiera tenido esa osadía, se hace difícil creer que el arconte hubiera admitido a concurso la pieza, toda vez que ésta había de representarse en presencia de los delegados de las ciudades que acudían a traer el *phoros* durante las Dionisias. La suposición del erudito inglés de que la idea de caracterizar al coro como esclavos que trabajaban en un molino se la sugiriera a Aristófanes la importante posición ocupada en la política por Éucrates (de profesión molinero) puede apuntarse como una posibilidad.

El primero en reaccionar contra el falso dogmatismo de que el coro de *Los babilonios* representaba a los súbditos del imperio ateniense fue G. Norwood¹⁸. Si el coro de *Los acarnienses* está compuesto por demotas de Acarnas y el de *Los caballeros* por miembros de esta clase social, no hay razón aparente para oponerse a admitir que el de *Los babilonios* lo estuviera, a su vez, por naturales de Babilonia. Ello explicaría el $\kappa\epsilon\rho\acute{\alpha}\xi\omicron\nu\tau\acute{\alpha}\iota\ \tau\iota\ \beta\alpha\rho\beta\alpha\rho\iota\sigma\tau\acute{\iota}$ del fr. 81 K.-A. Pero donde Norwood no acierta es al suponer que los coreutas representaban a asiáticos salvajes que adoraban a Dioniso, le acompañaban a Atenas y, siendo allí detenidos, eran puestos en libertad por la acción del dios (una parodia de *Los edonos* de Esquilo). De un lado, es más que dudosa la identificación de 'babilonio' con 'bárbaro' en sentido genérico (cf. Hesiquio: «Babilonios, los bárbaros entre los áticos»), o de 'babilonio' con 'esclavo', ya que la mayoría de los esclavos atenienses procedía de otros lugares (Caria, Tracia, etc.). Del otro, la relación de Babilonia con el culto de Dioniso no está atestiguada en ninguna parte. Queda, por tanto, en pie el problema de hallar una justificación a la presencia de babilonios, precisamente en esta comedia, cuando las alusiones a Babilonia en el drama ático, si se exceptúan *Los persas* de Esquilo, son excepcionales.

Recientemente D. Welsh¹⁹ ha creído encontrar una plausible explicación a esta incógnita en hechos más o menos contemporáneos de la pieza. Heródoto refiere (III 160) cómo se pasó a los atenienses Zopiro, nieto de aquel otro Zopiro cuya colaboración les permitió a los persas tomar la Babilonia sublevada. Ctesias (*FGrHist.*, 668F 14, 36-45) permite datar con mayor precisión el momento de la defección de Zopiro (posterior a la muerte de su padre, Megabizo, que debió de producirse ca. 440). Zopiro, según este mismo historiador, murió ayudando a los atenienses en la sublevación de Cauno en Caria (datable entre los años 437 y 432 o entre el 431 y el 425, según las listas de los tributos). De acuerdo con estos da-

¹⁷ *Aristophanes, a study*, Oxford, 1933, pág. 25.

¹⁸ «The Babylonians of Aristophanes», *CPh*, 25 (1930), 1-10.

¹⁹ «The chorus of Aristophanes' *Babylonians*», *GRBS*, 24 (1983), 137-149.

tos, cabría situar la llegada de este personaje a Atenas a finales de la década del 430, poco antes de la representación de *Los babilonios*. Su figura, bien conocida de los atenienses, pues es de suponer que se discutieran en la Asamblea sus méritos y su posible lealtad antes de enviarlo a Caria, le pudo proporcionar al poeta 'un atractivo prototipo' para el coro de esta comedia. Esclavos fugitivos (de ahí sus estigmas), que huirían de Babilonia para escapar de una intolerable servidumbre, se encontrarían en Atenas con otra todavía peor que la que habían dejado en su país.

De esta manera, de forma indirecta, aunque no menos eficaz, Aristófanes podía ofrecer a sus compatriotas y a los delegados de las ciudades una muestra de τούς δήμους ἐν ταῖς πόλεσιν... ὡς δημοκρατοῦνται (*Acarnienses*, 642); expresión que, si puede referirse al régimen democrático padecido por cada una, puede también aludir al tipo de opresión ejercido por el *demos* ateniense sobre todas ellas. La propuesta de Welsh es sugerente, pero deja en el aire el papel desempeñado por Dioniso en la trama de la pieza.

Γεωργοί (*Labriegos*)

Como el propio título sugiere y confirma el tenor de los fragmentos conservados, Aristófanes, como en *Los acarnienses* y en *La paz*, tomaría en esta obra decidido partido por los campesinos, que eran la principal víctima de la guerra. El anhelo de paz se manifiesta vivamente en el fragmento 102, donde un labriego expresa su deseo de cultivar la tierra, y en el 111, donde se la invoca parodiando el *Cresfontes* de Eurípides (fr. 453 Nauck). Ante la imposibilidad de reconstruir el argumento, la labor filológica se ha centrado en la datación cronológica de la pieza y en la articulación de algunos de sus fragmentos. Toquemos primero este último punto.

E: Capps²⁰, en un sugerente artículo, observó que el término μολγός en el sentido de 'saco' de *Caballeros*, 963 (μολγὸν γενέσθαι δεῖ σε), puesto en boca del Paflagonio, reaparecía en el fr. 103 K.-A. de los *Georgói* y en los fragmentos 964 y 933 del cómico, todos ellos de muy defectuosa transmisión textual. Dada la rareza de la palabra y la referencia a un oráculo en el fr. 103 de *Georgói* (deparado por el escolio a *Cab.*, 963 a), postuló la común procedencia de todos ellos, combinándolos, con las oportunas correcciones textuales, de esta manera:

²⁰ «The date of Aristophanes' *Georgoi*», *AJPh*, 32 (1911), 421-430.

A

[dime] fr. 103 K.-A.

qué te parece que necesita más la ciudad.

B (*bomolochos*)

¿A mí? Que se haga de tu pellejo un saco. ¿No lo has oído?

A

Lo haré yo del tuyo [fr. 933]

B

(En modo alguno. Te digo, según el oráculo que anda cantando Cleón,)

«No me meneéis a los atenienses, que se convertirán en sacos, si no conservan al líder que ahora tienen» [fr. 964]

La perduración del motivo del oráculo del *molgós* puede servir de indicio cronológico para precisar un poco más la datación de esta pieza dentro de los términos *ante y post quem* que permite establecer el fr. 102. En él se alude maliciosamente a cómo se zafó Nicias del cargo de estratego, cediéndole a Cleón el mando de la empresa de Esfacteria (425 a. C.). Los anhelos de paz que en él se expresan presuponen que todavía no se había llegado a la paz de Nicias (421). *Los caballeros*, donde el citado motivo se encuentra, se representaron en las Leneas del 424, luego todo apunta a creer que los *Georgói* se pusieran en escena inmediatamente después de la expedición a Pilos y en próxima cercanía a dicha comedia, por ejemplo, en las Dionisias del mismo año. Así argumentaba Capps, y a su parecer —que es el nuestro también— se sumaron M. Platnauer²¹, Geissler²² y Gelzer²³.

Con todo, existen divergencias de opinión. Kaibel²⁴ propuso como fecha de representación las Dionisias del 422, convencido como estaba de que el *Proagon* (que se representó ese año juntamente con *Las avispas* en las Leneas) no es obra de Aristófanes, sino de Filónides. Como la pieza muestra analogías con *La paz* (del 421) y es posterior al año en que Nicias cedió a Cleón el mando (425), no cabía en su opinión asignarle otro lugar. Pero, aunque en el argumento primero de *Las avispas* se mencione a Filónides como el autor oficial del *Proagon*, como no se poseen más noticias de una pieza así intitulada de este personaje y sí, en cambio, existen referencias a una aristofánica de ese nombre, no hay motivos suficientes para negarle a Aristófanes la autoría del *Proagon*, con lo cual la argumentación de Kaibel pierde toda su fuerza.

A una datación parecida llega O. Musso²⁵, quien, vistas las analogías entre *La paz* (representada en las Dionisias del 421) y los *Georgói*, proponía colocar en las

²¹ «Three notes on Aristophanes, *Wasps*», *CR*, 63 (1949), pág. 7.

²² *Chronologie der altattischen Komödie*, op. cit. (nota 16), pág. 36.

²³ «Aristophanes», *RE*, Suppl. XII, col. 1408.

²⁴ *RE*, II, col. 978, 38-47, s.v. «Aristophanes».

²⁵ «I Γεωργοί di Aristofane e il *Cresfonte* di Euripide», *SIFC*, 36 (1964), 80-89.

Leneas de dicho año nuestra pieza. El *Cresfontes* de Eurípides, del que probablemente hay una parodia en *Las avispas* (vv. 437-455), debería, pues, situarse entre el 425 y el 422. Le rebate G. Mastromarco²⁶, bajo el supuesto de que durante la guerra por motivos económicos sólo se admitían tres piezas a concurso en cada una de las festividades, razón por la cual Aristófanes no pudo participar, ni en las Dionisias del 422, ni en las Leneas del 421.

Γῆρας (*Vejez*)

Del argumento de esta pieza algo puede indicar el doble sentido del término γῆρας, ‘vejez’ y la ‘piel vieja’ que cambian los ofidios anualmente por otra nueva (cf. Nicandro, *Theriaca*, 343, y Aristóteles, *Hist. an.*, 549b 25). El coro, compuesto de ancianos, se despojaba de la senectud y, una vez rejuvenecido como Demos en *Los caballeros*, adoptaba una conducta irresponsablemente juvenil. El fr. 132 alude a una dolencia en la vista de la que se curó con un ungüento. El 129 lo presenta en disputa con una panadera a la que arrebatava sus panes (cf. las quejas de otra a propósito de Filocleón en *Avispas*, 1389). En el 135 se dice que vomitó, borracho, junto a las estatuas de los héroes epónimos de las tribus. Una lena (fr. 148) le pregunta sus preferencias en materia de heteras.

El fr. 149 con la denominación de ‘verraco de Mélite’ alude, según informan Focio (pág. 256, 7) y Hesiquio, a Éucrates, personaje mencionado también en *Caballeros*, 129 y 254. Se trata de un demagogo que intervino por poco tiempo en la política después de la muerte de Pericles. J. W. Suevern²⁷ situaba esta comedia en las Dionisias del 422. Los ancianos se rejuvenecerían al bañarse en la fuente de la paz. Kaibel²⁸, basándose en que el fr. 128 K.-A. describe el estilo de Eurípides como aderezado con vinagre, laserpicio, cebolla, puerros, etc., acerca esta pieza a *Ranas* y la sitúa entre el 421 y el 414, fecha del *Amphíaraos*. Geissler²⁹ propone el 420 y comparten su parecer Schmid-Stählin³⁰. Gelzer³¹, convencido, como Edmonds, de que el comentario a una pieza aristofánica perdida que depara el Pap. Flor. II 112 corresponde a *Gêras*, lo sitúa en el 410. En la línea 71 (cf. fr. 591 K.-A.) se menciona a un tal Aristócrates, que fue elegido estratego juntamente con Terámenes. Pero la asignación de este comentario a nuestra pieza no es segura.

²⁶ «Una norma agonística del teatro di Atene», *RhM*, 121 (1978), 19-34, en especial pág. 28.

²⁷ *Über Aristophanes Drama bennant «das Alter»*, Berlin, 1827.

²⁸ *RE*, II, col. 979, 40-50, s.v. «Aristophanes», n.º 12.

²⁹ *Chronologie der altattischen Komödie*, op. cit. (nota 16), pág. 47.

³⁰ *GLGesch.* I, 4, pág. 195.

³¹ *RE*, Suppl. XII, col. 1410, 21-30.

A fechas más recientes, agrupando esta comedia con *Asambleístas* y *Pluto*, se inclina C. Wachsmuth³². En *Gêras* se aludiría al complicado sistema de sortear los dicasterios populares establecido con la restauración de la democracia. Pero el término κληρωτήριον (fr. 24 M. = Pólux, X 61) y el de βακτηρία περσίς (fr. 11 M. = Pólux, X 173), que identifica con la βακτηρία ὄρθή del *Etym. Magn.*, 185, 56, no son indicios suficientes para apoyar su opinión. A efectos de datación, a nuestro juicio, es determinante la alusión a Éucrates, personajillo de escasa monta cuyo predicamento cesó pronto. De ahí que no se comprenda su aparición como *komoidúmenos* en fechas tan apartadas de *Caballeros* como sugieren Gelzer y Wachsmuth. Geisler y Schmid-Stählin nos parecen estar en lo cierto.

Los fragmentos de esta pieza han despertado la atención de los filólogos últimamente. Giovanna Alvoni³³ en el fr. 128 —un parangón en términos culinarios de dos maneras de hacer poesía— defiende la lección (v. 2) ὑπότρομμα (salsa de ingredientes vegetales machacados) frente a περίκομμα (plato de carne desmenuzada), el valor comparativo de πρὸς ‘frente a’ ‘en comparación con’ (v. 3) y el doble sentido de κρέας ‘carne’ y *membrum virile* a que se presta el καταπυγούση que inicia el verso. En el fr. 129, basándose con razón en que τί jamás se une a un acusativo, sugiere poner doble interrogación en el v. 3, como por lo demás hacen K.-A. (τί; κριβανίτας;). A mi entender, para lograr una gradación en las palabras de la panadera, es preferible atribuir al interlocutor (A) sólo el interrogativo. Para comprender el texto es preciso sobreentender con Srebný, «Quaestiunculae comicae», *Eos*, 43 (1948-1949), 43, un διήρασαν ο κατέφαγον. Y se podría traducir:

- (A) ¿Qué pasó aquí? (B) Calentitas, hijo, [me las quitaron]
 (B) ¿Estás desvariando? (B) Las hogazas, hijo.
 (A) ¿Qué? (B) Las hogazas, y muy blancas, hijo.

Giovanna Alvoni ha vuelto a ocuparse de un fragmento del *Gêras*³⁴, rutinariamente dividido con interrogación en el primer verso entre dos interlocutores (una mujer, un viejo rejuvenecido del coro, Süvern; un extranjero que llega a Atenas en las Dionisias, un ateniense, Edmonds). Con razón prefiere colocar la interrogación en el segundo verso («¿Quién me puede indicar dónde está el templo de Dioniso donde están colgadas las máscaras?»). Dioniso es el dios de la metamorfosis y de la renovación y los ancianos participan en sus ritos para librarse de los achaques de la vejez (cf. *Ranas*, 345 ss.). Donde, a nuestro juicio, no acierta la autora es a entender μορμολυκεῖα como máscaras apotropaicas o culturales. Lo más probable es que se trate de máscaras teatrales dejadas en el templo en conmemoración de al-

³² «Zeit der Entstehung von Aristophanes' Γῆρας», *RhM*, 34 (1879), 614-615.

³³ «Aristoph. fr. 128 e 129 K.-A.», *Eikasmos*, 1 (1990), 147-156, para el fr. 128.

³⁴ «Aristoph. fr. 130 K.-A.», *Eikasmos*, 3 (1992), 165-171.

guna victoria en las competiciones dramáticas, cf. Aristóf., fr. 31 K.-A., escolio a Paz, 474, y J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris, 2.^a ed. 1965, pág. 491.

El fr. 146 K.-A. es el que mayores quebraderos de cabeza viene dando. Descubierta por K. Nickau³⁵ y publicado con sendas cruces †μειρα γέρων πληκτιζομένην ὠρκεῖς μειρακίω τω†, fue corregido por M. L. West³⁶ en <τήν> μείραχ' ἔλων πληκτιζομένην ὠργίσθη μειρακίω τωι y por Vincenzo Palmieri³⁷ en <τήν> μείρακ' ἰδὼν πληκτιζομένην <τούς> ὄρχεις μειρακίω τω. Benedetto Marzullo³⁸, estimando 'brutalmente epitomato' el paisaje de Herennio Filón, transmisor del texto, cree que en él se confunden dos fragmentos, uno del cómico y otro de su homónimo Aristófanes de Bizancio, y en lo que respecta a la reconstrucción de Palmieri argumenta maliciosamente que, aun suponiendo «che la figliola faccia un uso improprio dello sfortunato partner, impone al greco una costruzione a dir poco italica» (se esperaría ὄρχων ... πληκτίζεσθαι) y propone corregir <τήν> μείρακ' ἰδὼν πληκτιζομένην ὠργίσθης τῶι μειρακίωι. En efecto, el verbo πληκτιζω (en relación con πλῆσσω y πλῆκτρον) significa, en principio, 'golpear'. Vincenzo Palmieri replicó³⁹ garbosamente, impugnando la existencia de un fragmento de Aristófanes de Bizancio en la glosa de Herennio Filón y defendiendo su interpretación. El verbo está empleado metafóricamente en el sentido de 'tentar, excitar sexualmente' y la situación aludida en el fragmento «sarà stata fellatio o petting (πληκτιζομένην), atti universali ed eterni perché insiti nella natura umana, e comunque testimoniati per la Grecia antica». Y en cuanto a la construcción sintáctica, tachada de incorrecta ('poco italica') por Marzullo, explica: «τούς ὄρχεις (lenti o renitenti, Herodas, V 29: μὴ 'μὲ πληκτίζω)» sería el objeto directo y el indirecto «(vel commodi/incommodi)» μειρακίω τω. Influido por Palmieri, aunque sin citarle, Austin en el aparato del fr. 146 K.-A. propone e. g. μείραξ ὁ γέρων πληκτιζομένη <τοῖς> ὄρχεσι μειρακίου του, teniendo presente *Aves*, 142 (ὄρχιπεδίξειν) y pensando en el viejo que recupera su vigor juvenil. Por último, Wolfgang Luppe⁴⁰ sugiere <τήν ο bien καὶ> μείραχ' ὄρων πληκτιζομένην ὠραίω (-αν) μειρακίω τω (ο en su lugar, μείραχ' ἔ(ώ)ρων πληκτιζομένην κτλ.).

³⁵ Ammonius, *De adfinium vocabulorum differentia*, Lipsiae, pág. 82.

³⁶ «Notes on newly-discovered fragments of Greek authors», *Maia*, 20 (1968), 195-205, en especial pág. 197.

³⁷ *Herennius Philo, De diversis verborum significationibus*, a cura di Vincenzo Palmieri, Napoli, 1983, gl. 42.

³⁸ «Aristoph. utriusque fragm. novum», *MCrit.*, 19-20 (1984-1985), 133-136.

³⁹ «Aristoph. utriusque fragm. novum», *MCrit.*, 21-22 (1986-1987), 149-152.

⁴⁰ «Aristoph. fr. 146 K.-A.», *MCrit.*, 21-22 (1986-1987), 145-147.

Γηρυτάδης (*Gerítades*)

El título de esta comedia es un nombre parlante de típica acuñación aristofánica. Se aplica el sufijo *-ades* ('hijo de') a un nombre de agente **gerytes*, formado sobre γῆρυς, γηρύειν ('declamar', 'cantar'). Su significado 'Hijo del declamador' se aplicaría al héroe cómico o a un personaje real imposible de identificar. La pieza versaba como *Ranas* sobre crítica literaria. El tema cómico era el de una *katábasis* o descenso al Hades, como el de los *Dêmoi* de Éupolis y el de *Ranas*. Pero, si en esta obra era el propio Dioniso quien tomaba la iniciativa de la empresa, en *Gerytades* ésta se emprendía por un mandato expreso y en forma colegiada. La propia Asamblea decide enviar a los infiernos a una delegación de poetas de los distintos géneros para que traigan a la superficie de la tierra algo que se ha perdido en Atenas. Al efecto elige a un grupo de ἄδοφοῖται ('frecuentadores del Hades'), quienes por su extrema delgadez y mala salud están como predestinados a emprender un viaje a la ultratumba. En representación de los poetas cómicos va Sannirión, Meleto en la de los trágicos y Cinesias en la de los líricos. Todos ellos personajes bien conocidos del público ateniense por las continuas alusiones en la comedia. De Sannirión y de Cinesias se había mofado Estratis (frags. 54, 18 Kock), Sannirión a su vez de Meleto (fr. 2 Sn.), y de Meleto (en los *Georgói*) y de Cinesias (desde *Las aves*) se había ocupado repetidas veces el propio Aristófanes. A la entrada del Hades recibe a los comisionados un portero, probablemente Éaco, quien les avisa, tal vez aludiendo a lo que le ocurre a Cinesias, de que el 'río de la diarrea' puede arrastrarles y hacer abortar sus esperanzas.

Por el Pap. Oxy. 2742 (*CGFP*, fr. 74, 16-19= fr. 160 K.-A.) se sabe que en esta pieza se empleaba, como en *La paz*, el artilugio llamado κρόδη, tal vez en el prólogo, para transportar a uno de los actores de un extremo de la escena al otro que figurase la entrada en el Hades. La alusión a la lentitud del operario encargado de manejar el ingenio constituye una de tantas rupturas de la ilusión escénica. En un momento dado, en el Hades o al retorno de la comisión, se celebraba un banquete de piezas teatrales en el que el propio Dioniso tal vez se hallara presente. En su transcurso se hacía la crítica de actores trágicos como Esténelo (fr. 158), la alabanza de Esquilo (fr. 161) y la censura de Agatón (fr. 178). Esto le dio una pista a Usener⁴¹ para situar cronológicamente la pieza. Agatón abandonó Atenas en el 405 a. C. para trasladarse a la corte de Arquelaos de Macedonia, de ahí que sobre este *terminus ante quem* propusiera para el *Gerytades* la fecha del 407. Años después, Kuiper⁴² hizo una mayor precisión. Sátiro en su *Vida de Eurípides* cita (fr. 39, col. 16, 5 ss.) cuatro versos de Aristófanes (*CGFP*, fr. 294^k = 595 K.-A.), que

⁴¹ *Jahrb. f. Philol.*, 140 (1889), pág. 375.

⁴² «Ad Saturi fragmentum de vita Euripidis adnotationes duae», *Mnemosyne*, N. S., 41 (1913), 233-242, en especial págs. 240 sigs.

por su semejanza con los fragmentos 158, 162, 164 del *Gerytades* pueden atribuirse a dicha pieza. En unos y otros los juicios literarios se emiten como juicios gastronómicos. Sátiro añade que esos versos parecen obra de algún rival del trágico y, como lo que dice a continuación se refiere al invierno del 408, en el que Eurípides abandonó Atenas, el *Gerytades* correspondería al año 409-408.

A esta misma pieza atribuyó Körte⁴³ el comentario mutilo a una comedia aristofánica deparado por el Pap. Flor. 112 (= frags. 19-31 Demiańczuk = *CGFP*, fr. 63 = 591 K.-A.). Tanto en los *lémmata* de los escolios como en el contenido de éstos, los poetas y la poesía desempeñan un papel primordial. En la columna 2, 84-86 un personaje dice: «Ea, pues, a la diosa que subí la llevaré al Ática y le fundaré un altar sacrificándole un buey». Por la analogía con *Paz*, 923 ss. y con *Pluto*, 1191 ss. Körte concluía que la diosa traída a la luz del sol no podía ser sino la personificación de la Ἀρχαία Ποίησις. En este mismo papiro se dice (col. 1, 11, 71-73) que entonces dominaban la situación en Atenas Aristócrates y Terámenes. El primero fue estratego en 413-412, 410-409, 408-406, tal vez también en el 409-408, ya que en 411-410 fue taxiarco. Terámenes fue estratego ininterrumpidamente del 411 al 408. De ahí que Körte coincidiera, por otro camino, con la datación de Kuiper, que aceptan Geissler (pág. 62), Schmid (pág. 210), quien propone las Leneas del 408, y Gelzer (col. 1410, 58). Y a este parecer nos sumamos, pareciéndonos excesivos los escrúpulos de Kassel y Austin para rehusar la atribución de los frags. 491 y 495 a nuestra pieza. Por la mención en ella de la cortesana Nais (fr. 179), cuyo encomio hizo Alcídamente y mencionaba Lisias en su discurso perdido «Contra Filónides», A. Raubitschek (*RE*, XX, 1 col. 61, 50, s.v. «Philonides») sitúa equivocadamente el *Gerytades* en el segundo decenio del siglo IV.

Δαίδαλος (Dédalo)

Su tema, parecido al de una comedia del mismo título de Platón el Cómico (Clemente de Alejandría, *Strom.*, VI 26, 5, dice que ambos comediógrafos se plagiaron mutuamente), quizá fueran las aventuras amorosas de Zeus, a cuyas transformaciones ayudaba el arte de Dédalo. Como indicio del plagio puede valer la alusión de ambos autores a los ὑπηνέμια φά (Aristófanes, fr. 194 K.-A.; Platón, fr. 19 Edm.), a la que se prestaba el φὸν μέγιστον (Aristófanes, fr. 193) que pondría Leda a resultas de su unión con el dios. El fr. 198 hace un juego de palabras con los diversos sentidos del verbo μεταβάλλεσθαι ('cambiarse', 'transformarse', 'cambiar de bando político') y los epítetos tradicionales de Zeus en εὐρυ-. Uno de los actores pregunta al coro si ha visto a Zeus 'Euríbato'. Un individuo así llamado (*scil.* Euríbato), enviado por Creso con buenos dineros para reclutar mercenarios, 'se cambió' al bando de Ciro, según informa el historiador Éforo. Que mu-

⁴³ *Burs. Jahresber.*, 152 (1911), I, pág. 271.

chos de los éxitos de Zeus no se debían tanto a sus artes de transformista como a la cooperación interesada de sus *partenaires*, parece insinuarlo el sentencioso fr. 191 K.-A., donde se afirma que todas las mujeres tienen preparado como plato de segunda mesa (παροψίς) a un μοιχός. La ruptura de la ilusión escénica, con una llamada al tramoyista (el μηχανοποιός) semejante a la de Trigeo en *La paz*, está atestiguada en el fr. 192. Probablemente este fragmento, en el que un actor, al ser elevado por la μηχανή, le pide al ‘maquinista’ que, cuando esté en lo más alto, exclame «salud, resplandor del sol», se refiera al vuelo de Ícaro con las alas que le preparó Dédalo o bien al propio Dédalo, de quien se relataba un vuelo a Sicilia. Tampoco cabe excluir al propio Zeus de regreso al cielo después de una de sus aventuras amorosas, como suponía Kock.

Geissler pone como término *post quem* de la representación de esta comedia el 420. Schmid-Stählin la agrupan con un conjunto de piezas de tema mitológico o paratragédico, compuestas por Aristófanes cuando la paz de Nicias devolvió la tranquilidad a Atenas. Muerto Cleón y terminada la guerra, el poeta perdería los principales temas cómicos de sus primeras piezas y su comicidad tendría que buscar inspiración en otros campos. Sin embargo, el fr. 199 («¿Por qué estamos ahora en guerra? ¿Por la sombra de un asno?») parece aludir a una situación muy diferente. Edmonds tal vez tenga razón en situar la pieza en el 414, cuando la expedición a Sicilia, pero es excesiva precisión suya estimar este pasaje una protesta contra los refuerzos de caballería que se enviaron a la isla en la primavera del 414.

Sófocles escribió una tragedia intitulada también *Dédalo*, pero se ignora la fecha de su representación y no se sabe hasta qué punto pudo Aristófanes parodiarla.

Δανάιδες (*Danaiides*)

Compusieron tragedias del mismo título Frínico, Esquilo y Timesíteo; de ahí que el componente paródico de esta comedia sea difícil de determinar. Los fragmentos conservados parecen aludir al banquete nupcial de las hijas de Dánao durante el que se trama el asesinato de los maridos. Su celebración tiene lugar en el interior de una casa (fr. 262). En la puerta del patio se coloca la σμίλλα apotropaica (fr. 266) y se hace un sacrificio a Ζεὺς ἔρκεϊος para iniciar en paz la convivencia conyugal (fr. 256). Pero el hedor de las viandas, de mala calidad (fr. 257), el pan ácido que se sirve (fr. 267) no presagian nada bueno. Hay alguien que quiere entrar porque el ambiente ‘huele’ mal (fr. 257). Por el escolio a *Pluto*, 210 y la *Suda* sabemos que en la pieza aparecía o se mencionaba a Linceo, el único de los hijos de Egipto que salvó la vida en aquel trance gracias a su esposa Hipermestra. En los restos conservados no figura ningún *komoidúmenos*, aunque en alguna parte se hacía una alusión a Clitágora (cf. escolio a *Lisístrata*, 1237), poetisa laconia (tésala, según el escolio a *Avisp.*, 1245).

Las Danaides tenían parábasis (frags. 264, 265). El coro se refiere al desaliño de la antigua poesía cómica que presentaba a los coreutas mal alimentados y peor vestidos, con harapos y cobertores de cama, en términos muy parecidos a los de Ferécates (fr. 185 Edm.). El contenido de estos fragmentos, sin relación con la trama argumental, y el metro (tetrámetros anapésticos) son claramente parabáticos y no tiene razón Gelzer al mostrarse escéptico sobre su atribución a esta parte de la comedia. Esto sentado, se cuenta con un indicio para una datación aproximativa. Como en *Ranas* y *Lisístrata* falta la parábasis y la última parábasis conservada es la de *Tesmoforiantes* (785 ss.), por razones formales se pueden situar *Las Danaides* con anterioridad a esta última pieza (del 411 a. C.).

Δαιταλῆς (Comensales)

La primera comedia de Aristófanes. Fue puesta en escena por un didáscalo (Calístrato o Filónides) el 427 a. C. (cf. Anonym., *De comoed.*, 11, pág. 8 Kaibel, escolio a *Nub.*, 521). No se puede determinar si se representó en las Leneas o en las Dionisias. El propio título ya ofrece algunas dificultades de interpretación. Los lexicógrafos estiman el término como sinónimo de ‘comensal’ o ‘miembro de un *thíasos*’ (*Suda, Etym. Magn.*, 251, 40, Hesiquio, Eustacio, 1424, 23). El *Etym. Magn.*, 286, 23 pone en relación la pieza de Aristófanes con el culto de Heracles, en cuyo santuario tendrían lugar banquetes y coros. Galeno en su *Introducción al léxico de Hipócrates* (XIX 66 Kühn) parece considerar el título como la denominación de un demo (¿ficticio?) del Ática y así se refiere a «el viejo procedente del demo de los *Daitaleis*». Las opiniones de los filólogos se han dividido.

Como por Ateneo, 234d es conocida la existencia de παρόιστοι en el templo de Heracles de Cinosarges, a quien rendían culto los νόθοι atenienses (hijos de padre ciudadano y madre extranjera), Fritzsche⁴⁴ supuso que el coro de la pieza estaría integrado por los ‘parásitos’ oficiales de dicho culto. Schmid-Stählin⁴⁵ han pensado en una deformación chusca del nombre del comensal con el sufijo en -εύς propio de las designaciones demóticas del Ática. Δαιταλῆς vendría a ser algo así como *Los ‘banqueteños*’. En cambio, P. Foucart⁴⁶ estima que δαιταλῆς era el nombre recibido por los miembros de un *thíasos* o comunidad religiosa. A este parecer se sumó H. Weber⁴⁷, quien entiende la expresión antedicha de Galeno en el sentido de que el anciano pertenecía al mismo demo que los *daitalês*, y esta interpretación es compartida por Albio C. Cassio⁴⁸.

⁴⁴ *De Daetalensibus Aristophanis commentatio*, Lipsiae, 1831.

⁴⁵ *GLGesch.* I, 4, pág. 181, n. 4.

⁴⁶ *Les associations religieuses chez les Grecs: Thiasos, Éranes, Orgéons*, Paris, 1873, pág. 153.

⁴⁷ *Aristophanische Studien*, Leipzig, 1908, págs. 97 sigs.

⁴⁸ *Aristofane, Banchezzanti (Δαιταλῆς). I frammenti*, a cura di Albio C. Cassio (Bibl. Stud. Class. e Or., 8), Pisa, 1977, págs. 24-25.

En la actualidad, efectivamente, se poseen datos documentales más firmes para tomar postura. En 1969, Sterling Dow⁴⁹ llamó la atención sobre la importancia que tenía para el conocimiento de Aristófanes una inscripción ateniense de finales del siglo v o principios del iv (IG, II² 2324), donde se mencionaban un sacerdote y quince *thiasotai* de un culto de Heracles, algunos de cuyos nombres aparecían en las comedias de Aristófanes de la década del 420. El sacerdote Simón, del demo de Cidateneo (el mismo del cómico), citado en *Caballeros*, 242 (e Hiparco, según el escolio a 243) y el curiosamente llamado Amfiteo (*ibid.* 45), también del mismo demo, se daban la mano con otro conocido demota, Filónides, el didáscalo que montaría alguna de las piezas aristofánicas. Es harto posible, pues, que el joven Aristófanes formara con los miembros de un *thiasos* de Heracles, integrado en su mayor parte por paisanos suyos, el coro de los *Daitalês*, transformando la cofradía real en un demo cómico, el de los 'Banqueteños'. Que en el demo de Cidateneo existía un santuario de Heracles lo prueba un mojón hallado en 1964 al realizar la cimentación de un edificio (publicado por Ph. Stauropoulos, *Arch. Delt.*, 20, 1965, 52-55) con la inscripción: «límite del santuario de Heracles». Por esa misma zona corría el Erídano y probablemente de sus aguas se servía el padre de Cleón en su tenería. De las molestias causadas por ésta a los *thiasotai* de Heracles nacerían las disputas con Cleón, que se trocarían en declarada enemistad después. De la existencia de una legislación que prohibía hacer uso de las aguas de los riachuelos atenienses para esta industria habla la *lex sacra* de IG, I³ 1, 1981, 257⁵⁰.

Las repercusiones de la inscripción en el mejor conocimiento de Aristófanes no se quedan, sin embargo, aquí. Recientemente, D. Welsh⁵¹ ha llamado la atención sobre un escolio a *Nubes*, 531 de la más cuidada edición de Holwerda, según el cual sería Filónides el didáscalo de la primera comedia de Aristófanes. Y a la vista de lo anteriormente dicho se hace sumamente verosímil que así fuera. Con ello se entendería mejor el aserto del Anonym., *De comoed.* que sigue inmediatamente a la atribución a Calístrato de la puesta en escena de la primera comedia aristofánica: «dicen que le entregó a éste las (comedias) políticas, y a Filónides las que atacaban a Eurípides y Sócrates». Los *Daitalês*, a lo que sepamos, no tenía contenido político, sino que trataba de un tema muy parecido al de *Nubes*. Asimismo, con esta hipótesis se arroja una nueva luz sobre un pasaje de *Las avispas* (vv. 1017-1022), donde el cómico afirma que antes de *Los caballeros* había hablado por boca de otros poetas (naturalmente, Calístrato y Filónides). Si Calístrato, que fue el didáscalo de *Babilonios* y *Acarnienses*, lo fue también de *Daitalês*, habría que suponer que Aristófanes escribió una cuarta pieza, ya que los intentos

⁴⁹ «Some Athenians in Aristophanes», *AJA*, 73 (1969), 234-235.

⁵⁰ Sobre todo esto, véase H. Lind, «Neues aus Kydathen. Beobachtungen zum Hintergrund der *Daitales* und der *Ritter* des Aristophanes», *MH*, 42 (1985), 249-261.

⁵¹ «IG, II² 2324, Philonides and Aristophanes' *Banqueters*», *CQ*, 33 (1983), 51-55.

de situar Δράματα ἢ Κένταυρος antes del 424 no son satisfactorios, como ha puesto de relieve Gelzer⁵².

Del tema de los *Daitalês* nos dan cierta información las parábasis de *Acar-nienses* y *Nubes*, así como el *Prólogo al léxico de Hipócrates* de Galeno (XIX 66 Kühn). Se trata de la contraposición de dos sistemas de educación, el tradicional y el nuevo, propugnado por los rétores y sofistas, un motivo sobre el que volvería Aristófanes en *Las nubes*. Los resultados de ambos métodos se personifican en dos hermanos, ὁ σόφρων y ὁ καταπύγων, que probablemente, como sugiere M. Whittaker⁵³, van en compañía de su padre a un banquete en el templo de Heracles. Y a nuestro modo de ver, las cosas pudieron desarrollarse de la siguiente manera. El refinado καταπύγων se permitiría criticar la calidad de los manjares servidos (frags. 208, 209 K.-A.), de los perfumes (210, 214), del vino (219), jactándose de saber preparar el juego del cótabo y los ramos de mirto, como entendido en materia simposiaca (231). Al viejo le pasmaría que de la escuela hubiera recibido el mozo enseñanzas como las de beber, cantar malamente, prepararse mesas sicilianas y banquetes sibaríticos, regados con vino de Quíos en copas laconias (fr. 235). Enzarzábanse después el padre y el καταπύγων en una discusión, en la que el mozalbete le calificaría de anticuado, empleando rebuscadísimos términos, cuya paternidad atribuía aquél a políticos del jaez de Lisítrato (mencionado en *Acar-nienses*, 835 y *Lisístrata*, 1105) o Alcibiades y a sofistas como Trasímaco, el célebre interlocutor de *La república* (fr. 205)⁵⁴. Se llegaba así al planteamiento del agón,

⁵² *RE*, Suppl. XII, col. 1409.

⁵³ «The comic fragments in their relation to the structure of Old Attic Comedy», *CQ*, 29 (1935), pág. 186.

⁵⁴ Es éste el fragmento con que encabezan, a nuestro juicio erróneamente, los de esta pieza Cassio y Kassel-Austin, y ha sido muy discutido por los filólogos italianos. Vinicio Tammaro, «Aristoph. fr. 198 K», *MCrit*, 15-17 (1980-1982), 101-106, reivindica el valor de 'palabras nuevas' (ὄνόματα καινά no 'imposibles' o 'monstruosas' en la interpretación de Cassio) de los dos *hapax legomena* σορέλλη 'carcamal', literalmente 'tumba', y ὑποτεκμαίφομαι que aparecen en el texto y señala las dificultades de interpretación que entrañan los versos 4 y 5. Maria Grazia Bonnano, «Aristoph. fr. 198 K (ὄνόματα καινά)», *MCrit*, 18 (1983), 61-70, interpreta σορέλλη (v. 1) como formación mixta de σορός ('sepulcro') y τορέλλη 'sonido fúnebre de trompeta', estima que καταπληγήσει codd. (v. 4) debe corregirse en καταπληγήσει y que καλοκάγαθία en el 427 a. C., al no haberse consolidado todavía el compuesto, resultaba novedoso. El futuro καταπληγήσει 'derribará' es una metáfora tomada de la lucha (πλίγμα 'zancadilla', cf. Hesiquio, κ 1342 L) y metáfora deportiva es también ἀποβήσεται, cuya significación es *certare certamen quod ἀποβάτης appellatur*; a saber, volter en los caballos al tiempo que éstos corren (cf. *Etyim. Magn.*, 1124, 31, y *Anecd. Graec.*, I 123, 18 Bachm.). Mencionan esta competición Demóstenes, LXI 29 y Plut., *Vida de Foc.*, 20. Los ὄνόματα καινά no sólo son las innovaciones léxicas, sino las acepciones nuevas del léxico existente. Lorenzo Perilli, «Aristoph. fr. 205 K.-A.», *MCrit*, 23-24 (1988-1989), 24-50, centra su comentario en el verbo ὑποτεκμαίφωμαι, en el que se recurre «perfidamente ad un preverbo, tutt'altro che innocuo». El preverbo ὑπό, como acertadamente explica Stephanus (*ThGL*, s.v.), no sólo indica disminución, sino también algo que se hace *sen-sim s. paulatim simulque cum aliqua fraude*. El *hapax* aristofánico significaría tanto como 'hacer deducciones especiosas', aplicar toscamente un método que pretende ser científico. Un paralelo a esta

en el que el viejo se dispone a dejar en evidencia la desvergüenza del joven disoluto (fr. 207). El coro, si verdaderamente el fr. 211 le corresponde, tomaba el partido paterno, comprometiéndose a pagar un pastel en acción de gracias en caso de triunfo. Probablemente el debate se llevaba a cabo en forma de interrogatorio alternativo por parte del anciano a sus dos hijos. En el fr. 233 le pregunta al *καταπύγων* en tetrámetros anapésticos por el significado de algunas *glottai* homéricas, tales como *κόρυμβα* o *ἀμενηνὰ κάθηνα*, replicando el joven que le inquiera a su hermano el de algunos viejos términos jurídicos como *ἰδύιους* y *ἔπυιεν*⁵⁵. En el fr. 223, también en el mismo metro, le insta el padre a tomar la lira y cantar algún escolio de Alceo y de Anacreonte. Pasando a las amenazas, el *καταπύγων* como muestra de sus habilidades jurídicas (que enumeraba el fr. 228), se muestra dispuesto a acudir a los nautódicas, que entendían en procesos de extranjería, para dejar en el acto convicto a su progenitor de no reunir los requisitos de la ciudadanía (fr. 237). La explosión de indignación de éste (fr. 238) iría seguida de su decisión de poner a cavar a su hijo (cf. fr. 232).

Los *Daitalês* se representaron, según dijimos, el 427. Ese mismo año llegó a Atenas Gorgias como embajador de su ciudad, Leontinos, enfrentada a la sazón, junto con Camarina y las colonias calcídicas, a Siracusa y las ciudades dóricas. La solicitud de ayuda que traía no puede decirse que abocara en un éxito completo, pero tampoco terminó en un rotundo fracaso. Los atenienses enviaron a Sicilia una escuadra de veinte naves al mando de Laques (unos efectivos a todas luces insuficientes para una acción decisiva), que sería reforzada el 426. En realidad, el propósito de Atenas era impedir que los peloponesios importaran trigo siciliano y, al propio tiempo, tantear el terreno con vistas a una eventual intervención en la isla (cf. Tucíd., III 86). Gorgias aprovechó su estancia en Atenas para dar clases de retórica (cf. Plat., *Hippias mayor*, 282 B). Como Aristófanes en *Acarnienses*, 633 ss. se atribuye el mérito de haber impedido a sus conciudadanos el dejarse engañar en exceso por palabras extranjeras, B. H. Garnons Williams⁵⁶ ha supuesto que en los *Daitalês* habría una crítica de la retórica gorgiánica y que, en parte, el menguado

formación se encontraría en el *ὑπομαντεύεσθαι* del *Sísifo* (388 B) pseudoplatónico. Sobre este fragmento, así como sobre los frags. 206, 209 y 247 K.-A. se ocupa Maria Grazia Bonnano, «Note ai *Banchettanti* di Aristofane», *MCrit*, 19-20 (1984-1985), 87-97. Del fr. 251 K.-A. ha tratado Ornella Montanari, «Aristophanes fr. 240 K», *MCrit*, 15-17 (1980-1982), 99-100, apoyando la interpretación de F. V. Fritzsche, *De Daetalensibus Aristophanis commentatio, op. cit.* (nota 44), pág. 77, de que con el neologismo *λυρωνία* 'compra de liras' se quiere expresar la excesiva afición al lujo con la que el refinado jovencuelo dilapidó la hacienda de su padre.

⁵⁵ Se trata de una conjetura de Dobree (εὔ ποτεῖν codd.), defendida con muy buenas razones por Maria Grazia Bonnano, «Solone chiosato da Aristofane (Δαιταλῆς fr. 28 C.= 222 K.)», *Studi in onore di Adelmo Barigazzi*, Roma, 1986, I, págs. 93-96. El *καταπύγων* retaría a su hermano a que le interpretase una vieja ley de Solón (mencionada por Plutarco, *Vida de Sol.*, 20, 2), en virtud de la cual se le permitía a la *epikleros* casada con un marido impotente cohabitar con el pariente más cercano que quisiese.

⁵⁶ «The political mission of Gorgias to Athens in 427 b. C.», *CQ*, 25 (1931), 52-56.

éxito de la embajada se debería al impacto causado en el público por esta pieza. Cronológicamente, sin embargo, esta hipótesis se enfrenta con ciertas dificultades y no encuentra ningún apoyo en los fragmentos conservados. La alusión a Sicilia del fr. 225 es demasiado genérica para poderla relacionar de alguna manera con las pretensiones de Leontinos y la gestión de Gorgias.

Por último, aunque sólo sea a título de curiosidad, merece consignarse que en los *Daítalês* aparecía una mención al reloj de sol con anterioridad a la de *Gerytades* (cf. fr. 169 K.-A. *apud* Pólux, IX 46). Sobre este fragmento, que se les escapó tanto a Demiańczuk como a Edmonds, llamó la atención D. S. Robertson⁵⁷ hace ya tiempo. A la varilla se la llamaba πόλος y muy probablemente al cuadrante solar sobre el que se proyectaba su sombra ἡλιοτρόπιον (aunque este término sólo aparece atestiguado en época tardía). De ser esto así, se comprendería el juego de palabras del fr. 219 (Focio, *Suda*, Hesiquio: τροπίας οἶνος· ὁ τετραμμένος καὶ ἐξεστηκώς· Ἀριστοφάνης Δαιταλεῦσιν). Al comentario de alguien sobre cómo la sombra proyectada por el *polos* en el *heliotropion* indicaba que se iba haciendo tarde, un comensal replicaría: «vuela ya y no traigas un vino *tropías*», es decir, ‘pasado de sazón’, ‘avinagrado’.

Entre los *komoidúmenoi* de esta pieza figuraba Alcibíades (cf. frags. 205 y 244). Se le echan en cara el lenguaje rebuscado y los excesos sexuales. Ha sido esta comedia especialmente favorecida por los intentos de reconstrucción. Aparte de la bibliografía citada en las notas, se pueden consultar: F. I. Fahraeus, *De argumento atque consilio Daetalensium fabulae Aristophaneae commentatio academica*, Upsaliae, 1886; F. E. Roeter, *De Daetalensium fabula Aristophanis*, diss. Erlangen, 1888; A. I. Rostagni, «I primordi di Aristofane 2. I Banchettatori», *Riv. Fil. Istr. Cl.*, 53 (1925), 174-185.

Διώνυσος ναυαγός (*Dioniso náufrago*)

En el catálogo de las obras de Aristófanes del Pap. Oxy. 2659 col. 1, l. 5 aparece un ναυαγός(ς) detrás de una laguna. En el Índice Novati figura un Διώνυσος ναυαγός. En la *Vida de Aristófanes* se enumeran *Póiesis*, *Nauagós*, *Nêsoi* y *Níobos* como obras de autoría aristofánica dudosa, atribuidas por algunos a Arquipo. Vista la frecuencia con que un título era completado con otro disyuntivo o con un adjetivo (v. gr. Σεμέλη ἢ Διώνυσος, Αἴας μαστιγοφόρος, Διώνυσος ἀσκητής, etc.), no hay razón alguna para corregirlo como propone Kock⁵⁸ en Δις ναυαγός, como muy bien señaló G. Kaibel⁵⁹. Dioniso figura entre los personajes de la comedia aristofánica en *Babilonios* y *Ranas* y dio su nombre a piezas de Aristóme-

⁵⁷ «The evidence for Greek timekeeping», *CR*, 54 (1940), 180-182.

⁵⁸ «Zu Phrynichos und Aristophanes», *RhM*, 45 (1890), 52-53.

⁵⁹ «Zur attischen Komödie», *Hermes*, 24 (1889), pág. 42.

nes, Magnes, Eubulo, Timocles, Alejandro, Polizelo y Anaxándrides. El motivo de Dioniso embarcado figura en el fr. 63, 2 Kock de Hermipo y entre los temas de las artes plásticas. De nuestra pieza sólo se conserva un fragmento, el 277 K.-A. transmitido por Pólux, X 33.

Δράματα ἢ Κένταυρος (*Dramas o Centauro*)

El catálogo de las comedias aristofánicas del ms. Vat. 918 ofrece dos comedias con el mismo título, una con el nombre alternativo de 'Centauro', cuya existencia confirman las citas de Focio, Pólux, Hesiquio y Ateneo. Todos los intentos de reconstrucción y datación de esta pieza arrancan del escolio a *Avispas*, 60, donde se dice: «En los δεδιδραγμένους δράμασιν anteriores a éste se habló mucho de la glotonería de Heracles. Representan a Heracles invitado a un banquete y encolerizado porque se le servían lentamente los manjares». Wilamowitz⁶⁰ entendió Δράμασιν como título de la pieza y la identificó con Κένταυρος, aunque después se retractaría.

De acuerdo con el citado escolio, se ha querido ver en esta pieza un tratamiento cómico de la conducta de Heracles invitado a la mesa del centauro Folo y hasta una parodia de una situación similar en la *Alcestris* de Eurípides. Para la datación Kock hizo uso de una glosa de Hesiquio (fr. 292 = 303 K.-A.), aunque no atribuida precisamente a Κένταυρος, cuyo tenor es: βύρσαν· πόλιν θεῶν Ἀριστοφάνησ ἐν Δράμασι παίζων ἔφη. Aceptando la corrección de θεῶν en Ἀθηναίων propuesta por Musuro, Kock (*Add.* III, pág. 71), encontró aquí una alusión a Cleón. Y como este personaje murió en el 422 ya se tenía un *terminus ante quem* para fechar la pieza. Wilamowitz la situó en el 425 y Geissler en el 426, concluyendo que habría sido Filónides quien la puso en escena, ya que Calístrato había sido el didáscalo de *Daitalês*, *Babilonios* y *Acarnienses* y habida cuenta de que fueron *Los caballeros* la primera pieza presentada a su nombre por Aristófanes.

La fragilidad de todas estas combinaciones la puso de manifiesto C. F. Russo⁶¹, al hacer notar que la palabra *drámata* del escolio citado está empleada en sentido genérico y que no hay razón alguna para corregir el texto según lo hace Musuro. No obstante, los versos 1150-1173 de *Acarnienses* inducen a pensar que el cómico presentara una pieza en las Leneas del 426, de la que sólo se puede concluir que su corego (no el didáscalo) fue Antímaco. Si ésta fue Δράματα ἢ Κένταυρος, no lo sabemos. Tampoco hay base suficiente para encontrar con P. Rau⁶² una alusión en el fr. 279 K.-A. (ἀνοιγέτω τις δώματ') del *Centauro* al

⁶⁰ *Observationes criticae in comoediam Graecam selectae*, diss. Berol. 1870, pág. 11. Pero cf. *Kleine Schriften* I, pág. 290.

⁶¹ «Cronología del tirocinio aristofánico», *Belfagor*, 14 (1959), 286-299, en especial págs. 287-289.

⁶² *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München, 1967, pág. 210.

Orestes euripídeo (v. 1561), lo que situaría esta comedia en el 408 a. C. El arcaísmo homérico δώματα reaparece en otras piezas de Aristófanes, como los nuevos editores de sus fragmentos han hecho notar debidamente en el aparato crítico.

Δράματα ἢ Νίοβος (εἰσοφόρος) (*Dramas o Niobo [portador de lana]*)

En la *Vida de Aristófanes* se incluye el *Niobos* entre las obras del cómico, que algunos atribúan a Arquipo. Ateneo, Pólux, el escoliasta a *Las fenicias* de Eurípides (v. 159) se refieren a la misma pieza con el título de Δράματα ἢ Νίοβος y sólo Herodiano (fr. 298 K.-A.) añade el alternativo εἰσοφόρος ‘portador de lana’, cuyo sentido resulta difícil de entender. Una posibilidad es que en algún momento de la pieza el protagonista apareciera con bandas de suplicante para aplacar la cólera de Apolo. Que el argumento guardaba alguna relación con el mito de la muerte a flechazos de los hijos de Níobe lo indica el fr. 294. Aristófanes coincidía con el *Cresfontes* de Eurípides en fijar en siete el número de hijos y de hijas de Níobe. El fr. 289 se refiere a un convenio judicial entre los vivos y los muertos y señala el mes de *Maimakterion* a comienzos del invierno, como el momento del año en que se celebraban las causas públicas y las privadas. Se tachaba de ladrón a Querefonte (fr. 295), el discípulo de Sócrates, lo que puede ser un indicio de proximidad cronológica de esta pieza a *Las nubes*. Con todo, parece ser posterior a Δράματα ἢ Κένταυρος si se interpreta con Bergk la indicación de Ateneo, XV 699f ἐν τῷ δευτέρῳ Νιόβῳ en el sentido de *in altera Dramatum fabula, quae inscribitur Niobus* (fr. 290).

R. Cantarella⁶³ ha supuesto que de las tres comedias que citan las fuentes como Δράματα, Δράματα ἢ Κένταυρος y Δράματα ἢ Νίοβος, sólo hubo una de autoría aristofánica, a la que los gramáticos alejandrinos añadieron el subtítulo de Κένταυρος para distinguirla de la obra tenida por espuria, el *Niobos*. El título de esta obra quizá fuera *Drama o Niobo* y se trataría de una parodia del *Gran drama* de Jon de Quíos. Como este autor había muerto ya en el 421 a. C. (cf. *Paz*, 835 y escolio), se tendría un término *ante quem* en esta fecha para datar el *Niobo*. Pero no se comprenden bien las razones de este autor para fechar la pieza aristofánica en el 403 a. C.

Εἰρήνη β' (*Paz II*)

En el argumento de *La paz* se lee: «En las *Didascalias* se refiere que Aristófanes puso igualmente en escena otra *Paz*. ‘No está claro —dice Eratóstenes— si volvió a representar la misma pieza o hizo competir otra que no se conserva’. Crates, sin embargo, conoce dos dramas, pues escribe así: ‘Al menos en *Los acar-*

⁶³ *Aristofane. Le comedie. Volume primo. Prolegomeni*, Milano, 1948, pág. 157.

nienses o en *Los babilonios* o en la otra *Paz*, y esporádicamente aduce algunos pasajes que no están en la obra que ahora circula». De este testimonio se deduce que en la biblioteca de Alejandría no se conservaba ningún ejemplar de esta segunda comedia denominada *Paz*, mientras que la biblioteca de Pérgamo contaba con una copia de la misma. Independientemente, Estobeo (IV 15a, 1 = fr. 305 K.-A.) transmite un pasaje de cuatro versos en el que aparece un personaje, *Georgía* (Agricultura), inexistente en la pieza conservada. Los lexicógrafos, por su parte, han recogido las acepciones de algunos términos contenidos en esta *Paz* II: Pólux (X 188) atestigua el significado de ἐπίθημα como 'tapadera' (fr. 306 K.-A.) y Eustacio (1291, 26 = fr. 306) el de φῆτυ como 'planta'.

La documentación expuesta apoya suficientemente la existencia de dos comedias aristofánicas con el mismo título de *Paz* y no se justifica la negativa de J. V. Leeuwen (*Proleg. ad Aristoph. Pac.*, págs. III sigs.) a admitir la realidad de esta segunda pieza. Más matizada, aunque igualmente dudosa, es la opinión de L. Radermacher⁶⁴, quien, siguiendo en lo fundamental a J. V. Leeuwen, estima las discrepancias en los fragmentos de *Paz* II con la obra homónima como retoques en la redacción de la misma pieza⁶⁵. Su suposición sería válida, si las variaciones del texto revisado llegasen hasta el extremo de alterar el censo de los personajes⁶⁶. En cuanto al escepticismo de Schmid-Stählin sobre los motivos que impulsaron a Aristófanes a preparar una segunda *Eirene* tras el fracaso de la primera, cuando las circunstancias habían cambiado con la paz de Nicias, es menester hacer unas precisiones. Aparte del amor propio herido, cuando las piezas no alcanzaban el honor que, al sentir del cómico, merecían, se ha de contar con el clima de opinión que provocó el fracaso de su primera obra. Ésta se representó en un momento en que las negociaciones con Esparta estaban muy avanzadas y las condiciones en que se iba a concluir la paz no eran del todo satisfactorias para los intereses de Atenas en la opinión de muchos. Con la muerte de Cleón no había desaparecido el partido belicista, ni con el retorno de los campesinos a sus tierras se recuperaba una situación idílica. La amenaza de una reanudación de las hostilidades, creada por el descontento, podía cernerse de un momento a otro y para conjurarla, poniendo una vez más de manifiesto las bendiciones de la paz, pudo componer el poeta esta nueva versión de su comedia. En ella la Agricultura, en calidad de persona parlante, se asociaba estrechamente a la paz, como a su «fiel nodriza, despensera, colaboradora, tutora, hermana, hija» (fr. 305).

⁶⁴ «Zum Prolog der *Eirene*», *WS*, 53 (1924), 105-113.

⁶⁵ El texto de la hipótesis, que suele corregirse en Φέρεται ἐν ταῖς διδασκαλίαις (καὶ ἑτέραν) δεδιδαχώς Εἰρήνην ὁμοίως ὁ Ἀριστοφάνης siguiendo la propuesta de Van Leeuwen, Radermacher prefiere enmendarlo sustituyendo ὁμοίως ὁ Ἀριστοφάνης por Ἀραρὼς ὁ Ἀριστοφάνους; Crates citaría la comedia del hijo como «la otra Paz».

⁶⁶ Para Radermacher no constituyen dificultad los cuatro versos transmitidos περὶ γεωργίας por Estobeo. Uno de ellos pertenece a *La paz* que se ha conservado. Los otros pueden haberse tomado de los Γεωργοί.

En contra, pues, del escepticismo de Schmid-Stählin, al que se suma Gelzer, quien estima que no se puede determinar si se trata de una redacción previa o de una reelaboración de la pieza conservada, nos inclinamos al parecer de quienes defienden la existencia independiente de dos piezas del mismo título. Con gran verosimilitud P. Geissler situó la representación de la segunda *Eirene* en las Leneas del 420, basándose en una observación de Körte⁶⁷ al argumento de la primera (representada en las Dionisias), donde se dice: τὸ δὲ δράμα ὑπεκρίνατο Ἀπολλῶδωρος· ἐνίκα Ἑρμῶν ὁ ὑποκριτής⁶⁸. Como durante el siglo v no se daban premios a los actores cómicos en las Dionisias⁶⁹, correspondiendo la primera mención a la victoria de un actor cómico a las Leneas del 354 (CIA, II 972), se plantea el problema de justificar esa victoria ἐν ᾧσται para el año 421 de un actor cómico mencionada en la primera hipótesis de *La paz*. Para resolver la aporía, Körte supuso que habría mediado una confusión entre las didascalias de la primera y de la segunda *Eirene*. Aquélla se habría representado en las Dionisias, donde no había concurso de actores cómicos, y ésta en las Leneas, donde es muy probable que este tipo de agón existiera ya en el siglo v, por ser esta festividad «die eigentliche Heimat der Komödie», así como las Dionisias lo eran de la tragedia. Situar la segunda pieza a continuación del fracaso de la primera no va descaminado. Que tampoco esta vez le acompañaría a Aristófanes la fortuna en su mensaje pacifista lo indica la derrota de su actor Apolodoro frente a Hermón, protagonista tal vez de las *Nikai* de Platón, cuyo solo título se antoja de por sí una garantía de éxito entre los descontentos con la gestión de Nicias.

Ἡρώες (*Héroes*)

Piezas del mismo nombre escribieron Quiónides, Crates, Filemón y Timocles. De la aristofánica sólo consta que el coro estaba formado por héroes entre los que se enumeraban algunos por su nombre (fr. 325), entre ellos, Afrodito, Ortannes y Genetfílide, relacionados con la actividad sexual. Cuál era el *status* de los héroes que aparecían en esta obra resulta difícil de determinar. Evidentemente no eran ya los semidioses de la epopeya, sino ese tipo de seres intermedios, a la manera de los démones, entre lo humano y lo divino, a quienes atribuía toda clase de funciones la credulidad popular. El número de éstos había ido aumentando y se estaba ya al

⁶⁷ «Zu attischen Dionysos-Festen», *RhM*, 52 (1897), 168-176, en el apartado 2 «Der Agon der komischen Schauspieler», págs. 172-174.

⁶⁸ Los manuscritos de la hipótesis dan la lectura ἦνίκα ἐρμῆν λοιοκρότης y la corrección ἐνίκα Ἑρμῶν ὁ ὑποκριτής se debe a V. Rose. El escolio a *Nubes*, 542 atestigua la existencia de un actor contemporáneo de Aristófanes llamado Hermón.

⁶⁹ Sí, en cambio, a los actores trágicos, como puede verse en las listas de los vencedores (CIA, II 971 y IV, pág. 218).

borde de la generalización operada posteriormente de considerar 'héroes' a todos los difuntos. Un fragmento de Platón el Cómico que reza: «¿Por qué no te ahorcas para convertirte en héroe en Tebas?» (fr. 75 Kock), sugiere que así había ocurrido ya en la Beocia del siglo v. En Atenas quizá se estaba ya en el estadio previo de esta evolución.

El argumento tal vez fuera un ξενισμός o banquete ritual al que se invitara a los héroes, de la índole de los atestiguados para Heracles por la epigrafiá. Posiblemente también se presentaban a comer sin haber sido invitados, para recordar las normas conviviales (cf. frags. 319-322) que habían de observarse con ellos para tenerlos propicios. En el fr. 310 una persona (¿el anfitrión?) le ordena a alguien, que no es un criado, ir a la plaza a comprar vino con un ánfora vacía, un tapón y un 'probador' (γευστήριον). Era, pues, preciso renovar las provisiones de vino para contar con la suficiente cantidad para las oportunas libaciones. La costumbre de hacer una al Agathodaemon, descrita por Plutarco (*Quaest. Rom.*, 25), Pólux (VI 15) y el escolio a Píndaro, *Ístmicas*, VI 10, está bien documentada en Aristófanes (cf. *Caballeros*, 105; *Avispas*, 523; *Paz*, 300). En Atenas, por lo demás, está atestiguada la creencia en héroes-démons que presidían la mezcla del vino, como Akratopotes en Muniquia (Aten., II 30e), Ákratos (Paus., I 2, 5), y en Esparta, la de un héroe similar, Keráon (cf. Kroll-W, s.v. *RE*, XI, 1, cols. 256-257). No sería, pues, una mala situación cómica la de mandar al mercado a un héroe de este jaez, que se presentara de improviso en casa a la hora de comer, a comprar vino, indicándole además que se podría ganar la vida acarreado ánforas.

El coro, como ha sugerido Wilamowitz (*Der Glaube der Hellenen* II, pág. 14), comparecería en escena de uno en uno, lo que provocaría el asombro del anfitrión (fr. 311) y la orden a un criado (como en Teócrito, II 30 y 36) de tocar el ὄμβρος como acto apotropaico para detener la invasión (fr. 315). En versos largos (tetrametros trocaicos catalécticos) el coro recordaba los tabúes exigidos por la reverencia a los héroes: no arrojar agua sucia a la puerta de la casa (fr. 319), no probar la comida derramada sobre la mesa (fr. 320), ni la caída al suelo de la mesa de Dítfes (fr. 321). La *Suda* (IV, pág. 266, 35) estima todo esto una burla de preceptos pitagóricos, pero Ateneo (X 427e) recoge la creencia de que los trozos de comida caídos al suelo correspondían a los familiares fallecidos.

El papiro Michigan 3690 ha deparado una tirada de 12 versos en dímetros coriámicos B (wilamowitzianos) en la que los héroes invitan a guardarles reverencia, porque, si bien dispensan bienes, también reparten males y castigan a los criminales con todo tipo de enfermedades. El fragmento, de indudable interés para la historia de la medicina popular, ha sido repetidamente estudiado por Merkelbach⁷⁰ y por Gentili⁷¹, y a despecho de las reservas de Kassel y de Austin (fr. *322) puede ser atribuido con un gran margen de seguridad a nuestra comedia.

⁷⁰ *ZPE*, 1 (1967), 97-99, 161-162; 2 (1968), pág. 154; 3 (1968), pág. 136; 4 (1969), 123-133.

⁷¹ *QUCC*, 13 (1972), 141-143.

La alusión a Dítrefes del fr. 321 depara una pista para la datación de la pieza. Personaje enriquecido con la fabricación de botellas revestidas de mimbre (cf. escolio a *Aves*, 798), hacia el 414 fue filarco e hiparco (escolio a *Aves*, 1442) y estratego en el 414/413 y el 412/411 (cf. Tucídides, VII 29; VIII 64, 2). De ahí que Geissler sitúe la pieza (pág. 53) hacia el momento de la expedición a Sicilia (414). Gelzer (col. 1410), más cauto, la coloca entre el comienzo de la guerra de Decelea y el final de siglo. A este personaje le atacó también Platón el Cómico (fr. 31 Edm.), tachándole de extranjería.

Θεσμοφοριάζουσαι β' (*Tesmoforiantes* II)

La existencia de una segunda pieza aristofánica así llamada está atestiguada por las citas a versos de *Las tesmoforiantes* inexistentes en la versión conservada, por las menciones a 'las segundas' o 'las otras' *Tesmoforiantes* y por la importante referencia a Demetrio de Trezén (en Ateneo, I 29a), que llamaba a esta pieza Θεσμοφοριάσσασαι, en lugar de Θεσμοφοριάζουσαι. Esta variante del título indica que la acción de la pieza se ponía a la terminación de la festividad de las Tesmoforias y en cierto modo confirma el escolio a *Tesmoforiantes*, 298, según el cual era Kalligéneia la divinidad a cuyo cargo corría el prólogo de esta comedia. Ahora bien, por Alcifrón (II 37, 1) sabemos que a esta divinidad estaba consagrado el tercer día de la fiesta y por Pólux (IX 69 = fr. 345 K.-A.), que lo celebraban las mujeres con un banquete en el corría con abundancia el vino, tras haber pasado por el riguroso ayuno de los días precedentes.

Los fragmentos conservados presuponen un contexto netamente femenino. El 322 enumera una larga lista de objetos de adorno y afeites; el 333, una serie de manjares que se han traído expresamente para consumir en un banquete. El 334 prohíbe beber una serie de vinos de efectos afrodisíacos. En el 344 un varón manifiesta su deseo de 'montar' a su mujer.

En 1956 K. Deichgräber⁷² recuperó algunos versos de la parábasis en la traducción árabe de una versión siríaca del «Sobre los nombres médicos» de Galeno. En ellos el poeta pedía benignidad al auditorio, porque desde hacía cuatro meses estaba aquejado de ronquera, escalofríos (ἡπίαιλος) y fiebre (πυρετός) y por ello se había visto obligado a abrigarse bien y a beber agua. Con ello quería avisar a los espectadores de que semejante régimen no favorecía la inspiración, ya que, como el propio Cratino (fr. 199 Kock) se había encargado de decir, «el vino es un raudal corcel para el cantor agradable y, en cambio, si bebes agua, no puedes parir nada bueno». Bajo este lenguaje figurado, como en *Avispas*, 1035, donde se refiere a los ἡπίαιλος y πυρετοί que aquejaron a los antepasados, Aristóphanes alude a los im-

⁷² «Parabasenverse aus *Thesmophoriazusaí* II des Aristophanes bei Galen», *Sitz.-Ber. Akad. Berlin* (1956), 2.

pedimentos que le impiden expresarse con la acostumbrada *παρρησία*. Esto puede indicar una atmósfera como la existente después del 411, muy parecida a la que rodeó la representación de las primeras *Tesmoforiantes*.

A la parte coral de la parábasis (en ritmo crético-peónico) pertenece, probablemente, el fr. 347, en el que Aristófanes critica a Crates la oscura expresión *τάριχος ἐλεφάντινον*, y el fr. 348, en el que el coro afirma que no es menester invocar a las Musas ni a las Gracias, pues se hallan ya presentes en su canto. Con cierta probabilidad puede pertenecer a la parte coral de la parábasis de esta pieza el fr. 719, como sugirió F. V. Fritzsche⁷³. La existencia de este ritmo sitúa la pieza antes del siglo IV. La mención a Agatón del fr. 341 (corrección casi segura de Bekker al *ἀγαθόν* de los códices) confirma el dato anterior. Agatón abandonó Atenas el 405, luego la alusión tiene que ser anterior a esta fecha. Una mayor precisión cronológica depararía el fr. 342, en el que Aristófanes parece burlarse de la explicación etimológica dada por Eurípides al nombre de Amfión en su drama perdido *Antíope* (fr. 188 Nauck). Pero la fecha de la representación de esta pieza no es segura (Wilamowitz propone el 408, Webster el 410). De ahí las divergencias en la datación: Geissler (pág. 63) coloca las *Θεσμοφοριάζουσαι β'* entre el 407 y el 406 y Gelzer (col. 1410) entre el 410 y el 405.

El Pap. Oxy. 212 publicado por Grenfell y Hunt en 1899 dio a conocer dos fragmentos de comedia de relativa amplitud. En el primero de ellos dos mujeres, que se sienten agraviadas, hablan con gran desparpajo de las cualidades del *ὄλισβος* con el que juegan las milesias, el conocido objeto mencionado también en *Lisístrata*, 109, por Cratino (fr. 354 Kock) y por Herodas en el mimo VI con el nombre de *βουβών*. En el segundo fragmento se ha podido reconstruir el v. 35 gracias a la cita de Ateneo (XV 701b), que atribuye a Aristófanes uno que dice «sacad antorchas encendidas contra Agatón». La autoría aristofánica queda, pues, garantizada y la atribución a las *Tesmoforiantes* II se ofrece tentadoramente, ya que el instrumento arriba citado se enumera en el fr. 332, 13, de esta comedia entre los objetos femeninos de uso corriente. Si en las primeras *Tesmoforiantes* el pariente de Eurípides recurría a los buenos oficios de Agatón para introducirse en la festividad femenina, no es pecar de excesiva imaginación suponer que en la segunda parte de la obra la indignación de las mujeres se desplazara de Eurípides al afeminado traidor que había coadyuvado a que un varón violase la intimidad de una festividad religiosa exclusivamente femenina. Quizá, pese a los reparos posteriores, estuvieran en lo cierto Grenfell y Hunt al atribuir a las *Θεσμοφοριάζουσαι β'* los dos fragmentos papiráceos antedichos.

⁷³ *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Lipsiae, 1838, pág. 626.

Κώκαλος (Cócalo)

La *Vida de Aristófanes* informa que esta pieza representa el primer ejemplo del estilo de la Comedia Nueva (XXVII 7 Dübner) y que en ella aparecían motivos como la seducción (φθορά) y el reconocimiento (ἀναγνωρισμός) que serían típicos de la comedia menandrea (XXVIII 65). Clemente de Alejandría afirma (*Strom.*, VI 26, 6) que sirvió de inspiración al *Hypobolimaîos* de Filemón y su testimonio concuerda con el del argumento IV del *Pluto*, al atribuir a Araros, el hijo del cómico, la paternidad de esta pieza. Representada antes que el *Eolosicón*, según se desprende del orden de enumeración de ambas piezas en el citado argumento, tal vez corresponda al 387. Al menos, en los *Fastos* (*IG*, II² 2318, col. VIII) aparece un Ἄρα]ρῶς para este año, que tal vez sólo actuara como didáscalo.

El tema, de carácter mitológico, pertenecía al ciclo de leyendas tejidas en torno a Minos y Dédalo. Temeroso éste de la cólera de Minos tras el nacimiento del Minotauro, huyó gracias a las alas que se había fabricado a Sicilia, donde encontró refugio en la localidad sicana de Kamikós (luego llamada Acragante) en el palacio del rey Cócalo. Minos fue en su búsqueda con un ejército, pero encontró allí la muerte a manos del propio rey o de sus hijos, que vertieron sobre él agua hirviendo mientras se estaba bañando. Cómo en contexto semejante podía encajar el motivo de la seducción y del reconocimiento se nos escapa. Del *Hypobolimaîos* de Filemón, que hubiera servido para hacernos alguna idea de la trama argumental de nuestra pieza, se está en la más absoluta oscuridad, como ya observara G. H. Grauert⁷⁴. Sólo cabe decir con F. Wehrli⁷⁵ puras generalidades. El *anagnorismós* como motivo teatral lo empleó Aristófanes en piezas paródicas como *Tesmoforiantes*. Quizá el *Cócalo* parodiara alguna tragedia en la que se tratara la leyenda antedicha. Sófocles, por ejemplo, escribió unos *Καμικοί* en los que la figura del rey sicano aparecería de alguna manera.

Los escasos fragmentos conservados permiten, sin embargo, reconocer que en el transcurso de la acción se celebraba o se relataba un banquete en el que se bebía gran cantidad de vino puro (frags. 364, 365). Alguien, aquejado de *στραγγουρία*, se retrasaba en el retrete (369, 371). Dos personajes jugaban a las damas con el *ψηφολόγιον*.

⁷⁴ «De mediae Graecorum comoediae natura et forma», *RhM*, 2 (1828), pág. 508.

⁷⁵ *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zürich-Leipzig, 1936, pág. 17.

Λήμνιοι (*Lemnias*)

Tocaba esta comedia la leyenda de las mujeres de Lemnos que asesinaron a sus maridos (cf. fr. 374) y los sucesos acaecidos a la llegada de los Argonautas a la isla. El fr. 373 («allí reinaba el padre de Hipsípila, Toante, el más lento de los hombres en la carrera»), que explica *a sensu contrario* el nombre del rey (Θόας, propiamente ‘el impetuoso’, ‘el veloz’), es una burla de la correcta etimología dada al nombre por Eurípides en *Ifigenia entre los tauros*, v. 30. Este dato depara un *terminus post quem* para *Las lemnias*, ya que la tragedia eurípidea se representó poco después del 412. Otra referencia para fechar la pieza ofrece el fr. 382 en una de las obscenidades típicas de Aristófanes. En su deseo de evitar todo contacto con varón, las mujeres de Lemnos se había taponado el δορίαλλον, que explica el *Etym. Magn.* como τὸ γυναικείον αἰδοῖον, ἐφ’ ὕβρει τραγωδοποιοῦ Δορίλλου y Hesiquio de manera similar, aunque escribiendo δορύαλλος y Δορύλλου. Probablemente este nombre, no atestiguado en ninguna parte, es una deformación cómica de περίαλλον ‘rabadilla’ sobre un nombre propio de persona, como sugirió P. Maas (*Kleine Schriften*, pág. 200), que se puede identificar con el del poeta trágico Dorilao, de quien se sabe por la *Vida de Eurípides* de Sátiro (Pap. Oxy. IX, fr. 39, col. 15) que residió y compuso en Atenas durante la ausencia de Eurípides (408-407 a. C.). Como en el caso de Formisio de *Asambleístas*, 97 o en el de Hipoclides del fr. 721, la tupida y descuidada barba del poeta se prestó al mismo tipo de metonimia. En el fr. 381 se alude en tetrámetros yámbicos a los frecuentes sacrificios realizados en el altar de una κρατίστη δαίμων, en la que Focio y Hesiquio (cf. fr. 384) reconocen a Bendis, divinidad tracia, cuyo culto se había introducido ya en Atenas desde la época de Pericles.

Considerar *Las lemnias* como una simple paratragedia es posible, aunque no quepa determinar el modelo: Sófocles escribió unas *Lemnias* y tanto Esquilo como Eurípides una *Hipsípila* (datable esta última según Webster tal vez en el año 410). Pero, conocidas las otras piezas del poeta con protagonistas femeninos, no es difícil figurarse las posibilidades cómicas que el ‘feminismo’ de las lemnias, llevado a sus últimas consecuencias, ofrecía a su desbordada imaginación. Por los datos antedichos nos inclinamos a situar esta pieza en el 408. Gelzer (col. 1413), que estima inseguros los datos del fr. 382 para reconocer en ellos al trágico Dorilao, se inclina por el 409.

Νῆσοι (*Islas*)

A diferencia del *Dioniso náufrago* se poseen de *Las islas* numerosos fragmentos, lo que indica que las dudas sobre su autenticidad sólo se plantearon cuando fueron objeto de un detenido análisis lingüístico y filológico. La *Vida de Aristófa-*

nes señala que algunos las atribuían a Arquipo y Pólux, IX 89 alude, aunque no muy convencido, a la incertidumbre de su autoría. El título, que comparte con otra pieza de Platón el Cómico, lo daba el coro, compuesto por personificaciones de las islas, quejas de las extorsiones de sicofantas y de algún que otro κλητήρ νησιωτικώς⁷⁶, como el que aparece en *Aves*, 1410-1470. Al coro, que hacía su entrada en la escena de uno en uno, alude el fr. 403 y a uno de sus miembros que mira al suelo cariacontecido, el fr. 410 en tetrámetros trocaicos.

De *Las islas* Estobeo (IV 14, 7) ha transmitido un extenso fragmento referente a las bendiciones de la paz. Ofrecemos su versión para facilitar el comentario

- ¡Oh necio, necio! todo esto se da en ella:
 el poder vivir en el campo en la finquita,
 liberado de las incomodidades del ágora,
 en posesión del propio yuguito de bueyes,
 5. y oír además balar a las ovejitas
 y el rumor del mosto al caer en la cuba;
 tener como aperitivo pinzones y tordos
 y no aguardar a que venga del mercado el pescadito
 de tres días, carísimo y manoseado
 10. por la mano criminal del pescadero.

Una primera ojeada al fragmento puede engañar a un lector asiduo de Aristófanes. Bergk (en Meineke, II 1007) proclamaba: *Nihil reperias quod Aristophanis indignum sit* y emitió su opinión de que el poeta quiso hacer con estos versos el elogio de la paz. Con todo, una lectura más atenta del texto despertó las sospechas de G. Kaibel⁷⁷. Aquí no se canta la vida pacífica y laboriosa del campo, ni la satisfacción con el propio trabajo, sino la alegría del regreso a una finca de recreo. El que habla no es un Diceópolis, harto de guerra y ansioso de tranquilidad, sino un hombre cansado del ajetreo ciudadano y necesitado de un descanso veraniego. «De hecho —dice G. Norwood⁷⁸— este pasaje podría encajar tanto en la paz como en la guerra en cualquier época». Leo le hizo observar a Kaibel⁷⁹ que el v. 2 tiene ciertas semejanzas con *Acarnienses*, 269 (πραγμάτων τε καὶ μαχῶν καὶ Λαμιάων ἀπαλλαγείς) y el v. 7 con el 198 de dicha pieza (καὶ μὴ ἐπιτηρεῖν σιτὶ ἡμερῶν τριῶν). Geissler (pág. 80) encontró nuevos ecos aristofánicos para ambos versos en *Paz*, 352 y 293 y señaló que en toda la tirada había una reminiscencia de los versos 53 ss. de dicha pieza (especialmente el verso 5 del fragmento con el v. 535). Añadió que *Aves*, 1238 era el modelo del v. 1 y que el título mos-

⁷⁶ Cf. H. G. Hamaker, «Aantekeningen op de Wespren van Aristophanes», *Mnemosyne* (1854), pág. 225.

⁷⁷ «Zur attischen Komödie», *Hermes*, 24 (1889), 47-48.

⁷⁸ *Greek comedy*, London, 1931, pág. 293.

⁷⁹ *Art. cit.*, pág. 49, nota 1.

traba dependencia con Platón el Cómico. Por todo ello se inclinaba con Kaibel a incluir *Las islas* en la Comedia Nueva.

Fueron quizá consideraciones parecidas las que movieron a los filólogos alejandrinos a excluir esta pieza de la producción aristofánica. Los motivos que les indujeron a asignársela a Arquipo se nos escapan. No pudo ser, sin embargo, como cree Geissler, la mención del flautista Tirso que aparecía en el fr. 27 Kock de dicho autor. El fr. 411 de *Las islas* transmitido por Hesiquio dice textualmente θύρσου κωνῆ ‘gorra del tirso’ y explica: «Aristófanes en *Las islas*, pero no aludiendo al flautista, sino en lugar de decir las hojas y las ramas». Por ‘gorra del tirso’ el autor de la pieza entendía la piña que culminaba el tirso de las bacantes. Con esto se pierde un *komoidúmenos* que pudiera dar una pista para la datación de esta pieza. Queda un tal Panecio, mencionado en el fr. 409, fabricante de cuchillos, hijo de un cocinero, a quien se le calificaba de ‘mono’ en nuestra pieza, por su corta estatura y astucia. Tal vez se trate del personaje implicado en la profanación de los Hermes que regresó a Atenas en el 403, tras la restauración de la democracia (cf. Andocides, I 13, 52 s., 67). Este individuo aparece también en Aristófanes (p. ej., en *Aves*, 440 s.).

Ὅδομ]αντοπρέσ[βεις (*Embajadores a los odomantes*)

En un fragmento didascálico de las comedias representadas en las Leneas (*IG*, II² 2321, 87 ss.) se lee:

]ς: Αριστοφ[
]αντοπρεσ[
]νικα

Reisch (en A. Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien, 1906, pág. 85) completó Ὅδομ]αντοπρέσ[βεισ ἐ]νικα, basándose en *Acarnienses*, 156 ss. Sobre los odomantes que enviaron mercenarios en ayuda de los atenienses en el 422 a. C., cf. Tucíd., V 6, 2. La conjetura fue aceptada por Schmid-Stählin⁸⁰ y por E. Mensching⁸¹, pero despertó las dudas de R. Cantarella⁸², quien, aparte de no comprender cómo el recuerdo de esta comedia no llegó a la filología alejandrina, señaló que el compuesto difícilmente podría significar ‘los embajadores enviados a los odomantes’. Recordando que *Presbeis* es el título de una comedia de Platón, proponía leer]αντο(υ), lo que daría un nombre en genitivo. Otras propuestas para colmar la laguna pueden verse en la edición de Kassel-Austin, pág. 226.

⁸⁰ *GLGesch.* IV, 1, pág. 212, nota 5.

⁸¹ «Zur Produktivität der alten Komödie», *MH*, 21 (1964), pág. 85.

⁸² *Aristofane. Le commedie, volume primo. Prolegomeni, op. cit.* (nota 63), pág. 164.

᾽Ολκάδες (*Naves de carga*)

El argumento de *Paz* señala que, junto con dicha pieza, *Acarnienses* y *Caballeros*, las ᾽Ολκάδες se alzaban en defensa de la paz, haciendo befa de Cleón y de Lámaco el belicista. Como Cleón murió el 422, *Los caballeros* se representaron en el 424, no cabe otra fecha disponible para situar su representación que las Leneas del 423, ya que en las Dionisias de ese año se pusieron en escena *Las nubes*⁸³. Hacía esa fecha apunta también la mención en el fr. 424 del rétor Evatlo (atacado en *Acarnienses*, 710) y la del afeminado Estratón (fr. 422, donde probablemente aparecía también Clístenes, cf. *Acarn.*, 117; *Cab.*, 1373; *Nub.*, 355).

Formaban el coro de esta pieza las naves de carga que antes de la guerra traían toda suerte de bastimentos a Atenas (el fr. 430 enumera una serie de pescados y el 431 de vasijas). La idea de esta personificación tiene un antecedente en la segunda parábasis de *Acarnienses*, donde son las naves de guerra, las trirremes, las que toman la palabra. El fr. 415 muestra una amigable conversación de un ateniense con un laconio en la que aquél se queja de lo ‘sucias y pesadas’ que estaban antes las cosas. K. Alpers⁸⁴ ve aquí una alusión a la catástrofe de Esfacteria, por parte espartana en el 425 y a la derrota de Delion, por la de los atenienses en el 424. La suposición de G. Murray (*Aristoph.*, pág. 65, 1) de que los atenienses y los espartanos cargaban sus diferencias en naves de carga y, al comprobar que el peso de unas y otras era similar, hicieran la paz, carece de todo apoyo en los fragmentos conservados. Igualmente la de Kaibel, quien, siguiendo a Wilamowitz⁸⁵, estima que el ateniense del fr. 415 ha hecho, como Diceópolis en *Acarnienses* y Trigeo en *La paz*, unas treguas privadas con el enemigo.

Πελαργοί (*Cigüeñas*)

En *Las aves*, 1354 ss. se hace alusión a las ‘tablas de las cigüeñas’ en las que estaban escritas sus leyes. De aquí probablemente arranca la idea de construir una pieza con un coro formado por dichas aves. Lo conocido sobre las creencias griegas relativas a éstas puede insinuar lo que sería la idea cómica de esta pieza. Según lo preceptuado en los κύρβεις de las cigüeñas, una vez que el padre ha enseñado a volar a sus polluelos, éstos quedan en la obligación de alimentarle. El escolio a este pasaje aduce la autoridad de Aristóteles para confirmar que la cigüeña era la más justa de las aves, y a este carácter propio de su naturaleza aluden la fábula esópica 76 y los lexicógrafos. Muy probablemente, pues, el coro cigüeñil ser-

⁸³ Cf. M. Platnauer, «Three notes on Aristophanes *Wasps*», *CR*, 63 (1949), 6-7, en especial pág. 7.

⁸⁴ «Aristophanes ᾽Ολκάδες (fr. 400, 1) berichtet», *ZPE*, 30 (1978), 39-40.

⁸⁵ *Observationes in Comoediam Graecam selectae*, diss. Berol., 1870, pág. 21.

vía para recordar los deberes de la piedad filial y se diera en esta obra la misma contraposición entre el mal hijo y el bueno que en *Daitailês* o el mismo choque generacional que en *Las nubes*. La obra parece, pues, incluirse en la línea moralizante de los *Plûtoi* de Cratino, donde un coro compuesto de «personajes fantásticos llegaba a Atenas para verificar la aplicación de ciertas prescripciones morales», y los *Quirones*, cuyo coro de centauros, presidido por el célebre Quirón, cumplía una función semejante, según ha apuntado R. Goossens⁸⁶.

En el fr. 445 se le echa en cara a un hijo el no dar vestimenta a su padre; el 452 advierte sentenciosamente que, si se persigue judicialmente a un criminal, éste encontrará doce testigos que depondrán en contra de los propios. En el fr. 444 quizá se aluda a una situación similar a la referida por Estrepsíades en *Las nubes*, 1364 ss., o a la que presupone el fr. 235 de *Daitailês*: un comensal comienza a entonar el Ἀδμήτου λόγος, que otro le obliga a cambiar por el Ἀρμωδίου μέλος.

En la pieza figuraban dos *komoidûmenoi* que sólo aparecen en las piezas tardías conservadas: Patrocles (fr. 455, cf. *Pluto*, 84 y escolio) y Neoclides (fr. 454, cf. *Asambleístas*, 254, 398, y *Pluto*, 665 con escolio). El primero era conocido por su tacañería y el segundo como sicofanta. Este dato nos sitúa en los comienzos del siglo iv. Pero un escolio a la *Apología* platónica (18 B = fr. 453) permite una mayor precisión cronológica. En dicho escolio se dice que Meleto, uno de los acusadores de Sócrates (que actuaba irritado en nombre de los poetas) era un mediocre autor de tragedias, tracio de linaje, a quien Aristófanes mencionaba en *Las ranas* (v. 1302) y le llamaba ‘hijo de Layo’ en *Pelargói*, «porque en el mismo año en que se representaron *Las cigüeñas* Meleto había competido con una *Edipodia*, según dice Aristóteles en las *Didascalias* (fr. 628 Rose)». Se añade la información de que el cómico le aludía ὡς Καλλιᾶν περὶ αἰνοντος en *Georgói* (fr. 117) y de que Lisias le mencionaba en la *Apología de Sócrates*.

Aquí, sin embargo, el escoliasta confunde dos personajes del mismo nombre, como también le ocurre a J. Kirchner (*Prosopographia Attica* II, Berolini, 1903), quien, pese a distinguir bien los dos poetas trágicos así llamados, el padre (núm. 9829) y el hijo, que ganó triste fama como acusador de Sócrates (núm. 9830), cree que el autor de la *Edipodia* es el Meleto padre aludido en *Georgói* (fr. 117) y *Gerytades* (fr. 156). Habiendo sido Layo el introductor en Grecia del παιδικὸς ἔρωσ y conocidas las aficiones pederásticas de Meleto padre, no dejaba de ser una excelente broma llamar ‘hijo de Layo’ precisamente al autor de una *Edipodia*. Supuesto esto, que nos parece harto verosímil, habría que pensar que la *Edipodia* de Meleto hijo se representaría en las Leneas y los Πελαργοί en las Dionisias, lo que no ofrece dificultad, ya que hay testimonios de representaciones trágicas en dicha festividad, al menos desde el año 420 a. C.

⁸⁶ «Les *Ploutoi* de Kratinos», *REA*, 37 (1935), 405-434, en especial pág. 413.

Ahora bien, Meleto hijo en el momento de su proceso le era desconocido a Sócrates (cf. Plat., *Eutifrón* 2 B), lo que obliga a situar con Geissler (págs. 71-72) la fecha de representación de *Las cigüeñas* con posterioridad al 399. No obstante, esta sencilla explicación no deja de plantear ciertos problemas, ya que están atestiguadas ocho personas con el nombre de Meleto. J. Burnet⁸⁷, aun admitiendo que el acusador de Sócrates no puede ser el mismo satirizado por Aristófanes, se niega a reconocerle la autoría de la *Edipodia*, puesto que, de haberla compuesto, forzosamente el filósofo le hubiera conocido y se inclina a identificarlo con el personaje que el mismo año de 399 fue uno de los acusadores de Andocides. Consciente de que esa objeción pierde su fuerza, si se estima que la *Edipodia* de Meleto se representó después de la muerte del filósofo, Burnet le quita crédito al escolio de la *Apología*. Aretas en el siglo IX recurriría a un manual de *komoidúmenoí* y transcribiría el artículo referente al único Meleto que allí figuraba. En cambio, D. McDowell⁸⁸, con buenos argumentos niega que el acusador de Sócrates sea el mismo que el de Andocides y se declara a favor de distinguir entre el poeta criticado con *Georgói*, *Ranas* y *Gerytades*, y su hijo, el acusador de Sócrates. La única dificultad que se opondría a tener a este Meleto hijo como autor de una *Edipodia* posterior a la condena de Sócrates es la noticia de Diógenes Laercio (II 43) de que el acusador del filósofo fue condenado a muerte, cuando los atenienses se arrepintieron de su veredicto. Pero esto suena a piadosa leyenda tejida en los círculos socráticos, como apunta P. Mazon⁸⁹.

En cuanto al pasaje de *Ranas*, las opiniones se dividen en lo relativo a la puntuación. Es Esquilo quien habla y, refiriéndose a Eurípides, dice que saca de todas partes su inspiración: πορνιδίων | σκολίων Μελήτου καρικῶν αὐλημάτων. Ya Meineke corrigió la última palabra del verso anterior en πορνιδίων y en lo que respecta a la interpunción de 1302 caben varias posibilidades. Wilamowitz⁹⁰ pone coma detrás de Μελήτου e interpreta «de los escolios de Meleto». Éste, por tanto, no sería el trágico, sino el poeta mencionado por Epícates, del que cita Ateneo (605e) unos ‘cantos eróticos’. Esta interpretación no tiene en cuenta la anteposición normal del genitivo a su régimen. L. Radermacher⁹¹ pone coma antes y después de Meleto y estima erróneamente que se trata del mismo personaje que acusó a Sócrates. Pero, tanto si se acepta la primera, como la segunda interpretación, hay un desajuste cronológico. El Meleto citado por Epícates (*apud* Ateneo) parece ser un poeta posterior (Epícates corresponde a la Comedia Nueva) y del acusador de Sócrates Eurípides no pudo tener la menor idea. Difícilmente, pues, le tomaría de modelo para sus cantos líricos. El Meleto aquí mencionado no puede ser otro que el de los *Georgói* y el de *Gerytades* y, a juicio nuestro, la coma se debe

⁸⁷ *Plato's Euthyphro, Apology of Socrates and Crito*, Oxford, 1970¹⁰, nota a *Eutifrón*, 2 B 9.

⁸⁸ *Andokides on the mysteries*, Oxford, 1962, págs. 208-210.

⁸⁹ «Mélétos accusateur de Socrate», *REA*, 44 (1942), 177-190, en especial pág. 183.

⁹⁰ *Griechische Verskunst*, Darmstadt, 1958², pág. 226, nota 1.

⁹¹ *Aristophanes' «Frösche»*, Graz-Wien-Köln, 1967², págs. 130 y 319.

poner delante de su nombre. Aristófanes se referiría, entre las fuentes de inspiración de Eurípides, a los cantos de prostitutas, a las canciones populares (escolios) y a los sonos de flautas carias de Meleto, aludiendo a la decadencia de la poesía y de la música a finales del siglo v.

En una palabra, nos parece que tiene toda la razón Geissler y que carece de fundamento sólido el escepticismo de Gelzer (col. 1412). Los *Pelargói* deben situarse después del 399 por todas las razones antedichas.

Ποίησις (*Poesía*)

De esta obra, de autoría dudosa según la *Vida de Aristófanes*, Prisciano (*Inst. gramm.*, XVIII 624 = *GrL* III, pág. 244, 9) transmite un fragmento (451 K.-A.), cuyo tenor es: «hemos llegado aquí buscando una mujer que, según dicen, está contigo». Como en *Ranas* y *Gerytades*, se trataría en esta pieza de la búsqueda de la verdadera poesía, personificada en la figura de una mujer, ausente del Ática y suplantada por las creaciones de los nuevos poetas al estilo de un Melanípides o de un Cinesias. La publicación por S. A. Stephens del Pap. Turner 4 (Pap. Yale 1625) de la segunda mitad del siglo II d. C. ha añadido dieciséis líneas nuevas a este contexto, pero por desgracia tan inútiles, que no arrojan luz alguna sobre las circunstancias de la ausencia de Poesía, ni de la persona con la cual se encuentra⁹². Este fragmento (466 K.-A.), junto con el 467 («No como antes cantaba todo igual con siete cuerdas») que contiene una crítica a la monotonía de la antigua música —la lira, como indica Jon de Quíos (fr. 32 West), tenía ya once cuerdas— son los únicos que se han conservado de la supuesta *Póiesis* aristofánica.

Antífanes (cuya actividad teatral se inicia en el 387 a. C. y llega hasta el 330) compuso también una comedia con el mismo título, de la que existe un importantísimo fragmento (el 191 Kock). En él un personaje compara, desde el punto de vista de la creación artística, la comedia con la tragedia, inclinando el platillo de la balanza a favor de la primera. La comedia es, sin lugar a dudas, un arte mucho más difícil que la tragedia. Los poetas trágicos recurren a argumentos de repertorio archiconocidos del público. La sola mención de un Edipo o de un Alcmeón ya pone sobre aviso de los antecedentes de lo que se está representando y anticipa el desenlace. Por añadidura, cuando desfallece la inspiración del poeta trágico y no sabe llevar a un lógico término el tratamiento que ha dado a un tema de dominio público, siempre tiene a su alcance el recurso del *deus ex machina*. En cambio, el poeta cómico se lo tiene que inventar todo: los nombres de los protagonistas, los antecedentes de la acción, su desarrollo y su desenlace. Cuando algún Cremes o un Fidón se queda corto en algo, los espectadores silban, lo que no ocurre con un Peleo o un Teucro.

⁹² Véase el análisis de H. Lloyd-Jones, «Notes on P. Turner 4 (Aristophanes, Ποίησις)», *ZPE*, 42 (1981), 23-25.

La importancia de estos asertos para la crítica literaria, sobre todo en su elaboración posterior en la *Poética* de Aristóteles, ya le hicieron pensar a Casaubon (en una observación de pasada a Ateneo, VI 22a, el transmisor del fragmento) en un posible error de parádoxis textual, que hubiera suplantado un A(ristófanes) por un A(ntífanes). En un conocido trabajo A. Rostagni⁹³ retomó esta teoría, dándole una sugerente fundamentación. El texto atribuido a Antífanes parece una declaración programática de Aristófanes, según se desprende de una inspección a sus asertos personales sobre su profesión de comediógrafo. Afirma, como el autor del fragmento atribuido a Antífanes, que la comedia es el género más difícil de todos (*Caballeros*, 5, 6), por llevar a escena cosas que ni han sucedido ni se han dicho antes (*Asambleístas*, 579). Se jacta de saber buscar cosas siempre nuevas y bien pensadas (*Nubes*, 548; *Avispas*, 1044, 1053; *Telemessês*, fr. 543 K.-A.). Sostiene que sus piezas, frente a las de sus predecesores, contienen *logoi*, es decir, argumentos con una estructura racional. Atribuir, pues, el fragmento antifánico a la *Póiesis* de Aristófanes no estaría reñido con la manera que tiene éste de concebir el quehacer del comediógrafo, tanto más si se encuentra un motivo suficiente para que el poeta se sintiera obligado a exponer en público lo que sentía como cometidos y límites de los dos géneros dramáticos. Y Rostagni cree encontrarlo en lo que para Aristófanes supondría un quebrantamiento intolerable de las normas de la composición trágica por parte de un poeta, Agatón, que ya había sido blanco de sus críticas en *Las tesmoforiantes*. Agatón, efectivamente, en una de sus tragedias, el *Anthos*, según el testimonio de Aristóteles (*Poética*, IX 1451b 22), había intentado romper los moldes tradicionales del género buscando nombres nuevos y temas inexistentes en el repertorio heroico y mítico. Y esto para nuestro autor representa una clara transgresión artística y una invasión injusta del ámbito reservado a los poetas cómicos.

A Rostagni, a decir verdad, no se le escapaban los puntos flacos de su teoría: que el menos conocido Antífanes hubiera podido reemplazar al más ilustre Aristófanes en la tradición manuscrita y que tanto Cremes como Fidón, según apuntó Meineke, pertenecen al repertorio onomástico de la Comedia Media y Nueva, y no al de la Antigua. A lo primero replicaba que las oscilaciones en las atribuciones de autoría se efectúan en uno y otro sentido, y a lo último, aduciendo la existencia de un Cremes en las *Asambleístas*, de un Crémilo en el *Pluto* y de un Fidípides en *Las nubes*. Años después, aun reconociendo que la suma de argumentos de Rostagni le producía cierta perplejidad, O. Bianco⁹⁴ salió a defender la paternidad de Antífanes para el fragmento en cuestión. Por mucho que se admita una evolución del Aristófanes tardío hacia la Comedia Nueva —insistía—, no es probable que por entonces se hubiera efectuado la tipificación propia de la Comedia Media y Nue-

⁹³ «Da Aristofane ad Aristotele in tema di Poetica», *Scritti minori*. I *Aesthetica*, Torino, 1955, págs. 60-75.

⁹⁴ «Il frammento della ΠΟΙΗΣΙΣ di Antifane ed un prologo anonimo», *RCCM*, 3 (1961), 91-97.

va que presuponen los asertos del texto. Por otra parte, la tesis de que la valía y la habilidad del poeta cómico se mide por su capacidad de crear términos nuevos se encuentra en el fragmento del *Tritagonistés* de Antífanes, lo cual demuestra que el contexto de la *Póiesis* no era un *unicum*, una manifestación aislada de preocupaciones literarias, sino que formaba parte de un pensamiento articulado al que este autor dio expresión en algunas de sus comedias.

Con argumentos parecidos intervino en el debate C. Oliva⁹⁵. Dejando de lado el hecho de que no se comprende bien cómo el tenor del fr. 191 Kock de la *Póiesis* se pueda acomodar dentro de una polémica con Agatón, sus términos encajan mejor con un poeta de la Mese que con Aristófanes. Sus semejanzas y diferencias con la *Poética* de Aristóteles así lo indican. El filósofo se refiere a la comedia de su tiempo y hasta demuestra ciertas preferencias por la Comedia Nueva.

Efectivamente, en su formulación textual el fragmento 191 Kock de la *Póiesis* de Antífanes difícilmente puede ser atribuido a Aristófanes, al presuponer una tradición ya larga de una comedia de tipos que hicieran de ella, como entendía Aristóteles, algo más noble y filosófico que la historia o la tragedia por ocuparse de lo universal conforme a las categorías de lo verosímil y necesario, en tanto que aquéllas tratan de lo individual y contingente. Los héroes cómicos de Aristófanes, pese al esfuerzo de tipificación de amplias categorías de ciudadanos —los campesinos, los antibelicistas, etc.— no habían alcanzado todavía los rasgos genéricos de los personajes de la Mese y de la Nea. Pero esto no es obstáculo para negar la posibilidad de que, al término de una ya larga experiencia teatral, Aristófanes expusiera en una pieza sus puntos de vista sobre la comedia. Que, tras los ensayos de *Las ranas* y el *Gerytades* en crítica literaria, diera a esta pieza el nombre de *Póiesis* en abstracto para diferenciarla de aquellas otras como *Los poetas* y *El poeta* de Platón el Cómico, que más bien se encuadraban dentro del género de obras que se ocupaban de profesiones, es una posibilidad con la que hay que contar. Que en ella se hicieran consideraciones sobre la importancia de la εὔροεις para el poeta cómico no tendría nada de extraño en quien a lo largo de su carrera teatral tan consciente se había mostrado de su originalidad y de la fuerza de su fantasía.

Entra también dentro de lo probable que algún imitador, como pudiera ser Arquipo, entrara a saco en la pieza aristofánica hasta el punto de hacer dudar a la posteridad sobre su verdadero autor. Y tampoco hay que descartar que parte de lo que, andando el tiempo, diría Antífanes en su *Póiesis* pudiera tener un remoto origen aristofánico. Resumiendo: no vemos, pues, motivos firmes para negar la existencia de una comedia de Aristófanes así llamada que habría de situarse después de las obras arriba indicadas, *Las ranas* y el *Gerytades*.

⁹⁵ «La parodia e la critica letteraria nella commedia post-aristofanea», *Dioniso*, 42 (1968), 25-92, en especial pág. 36, nota 21.

Πολύιδος (*Polído*)

Trataron la historia del adivino Polído (conocida gracias a Higino, *Fáb.*, 136) Esquilo en las *Kressai*, Sófocles en su *Mantis* o *Polyidos* y Eurípides en la pieza del mismo nombre (datable, según Webster, poco antes o poco después del 415). Glauco, el hijo de Minos, murió ahogado en una tinaja de miel. Minos le anduvo buscando sin lograr encontrarle. Un oráculo le avisó que quien mejor pudiera resolver un enigma que le comunicaba sería quien daría con su hijo. Polído lo descifró, encontró después al niño y le devolvió la vida gracias a una hierba con la que una serpiente hizo revivir a otra que Polído había matado.

Los muy escasos fragmentos impiden, sin embargo, cualquier intento de reconstrucción. El fr. 469 en el que Minos (?) da a Fedra como esposa a Teseo (?), así como el 475 atestiguan que Aristófanes hacía intervenir a Teseo (y a su templo) en la trama argumental, introduciendo al héroe ateniense en un contexto mítico que le era totalmente ajeno. El fr. 468 («temer la muerte es una gran necedad, pues a todos nos debe ocurrir eso»), palabras que muy bien pudo pronunciar Polído, cuando fue puesto por Minos ante la disyuntiva de devolver la vida al cadáver de su hijo Glauco o ser ejecutado, contiene una cita literal de la *Electra* sofoclea (v. 1173), representada después del 420, aunque antes que la tragedia del mismo nombre de Eurípides. Con ello se obtiene un *terminus post quem* para la pieza del cómico, cuyo *terminus ante quem* sería el 408, fecha en que Eurípides abandonó Atenas, si como se dijo arriba el *Polído* era una parodia del drama euripideo. Geissler lo sitúa entre el 418 y el 408 y Gelzer, *ca.* 415. Si es correcta la suposición de Bergk, de que Aristófanes arremetía en esta pieza duramente contra los adivinos, cuyo prestigio se había venido abajo con la catastrófica expedición a Sicilia (cf. Tucíd., VIII 1), habría que situarla con anterioridad al otoño del 413, como hace Edmonds.

Προάγων (*Proagon*)

Por un pasaje del *Contra Ctesifonte* de Esquines (§ 67) se tiene noticia de que, al menos en el 316 a. C., se celebraba el día 8 de Elafebolion, antes de las Grandes Dionisias, una festividad llamada *Proagon* y un sacrificio en el santuario de Asclepio. Un escolio a este lugar informa que en el Odeón se efectuaba un τῶν τραγωδῶν ἀγών y una ἐπίδειξις ὧν μέλλουσι δραμάτων ἀγωνίζεσθαι. Se añade que los actores aparecían sin máscaras y γυμνοί (es decir, sin sus trajes de escena). Las noticias sobre lo que era el ‘proagón’ se completan con una referencia de la *Vida de Eurípides*, que cuenta cómo Sófocles, enterado de la muerte de Eurípides, compareció en el proagón con vestimenta de luto y con los actores sin coronas, con un pasaje también de Platón (*Banquete*, 194 A) y un escolio a *Las avispas* (v. 1100). Se alude en el primero a la valentía de Agatón al dirigirse a un

inmenso auditorio subido ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα en compañía de los actores. El mencionado escolio, por su parte, explica que el Odeón era un lugar semejante a un teatro en el que se acostumbraba a τὰ ποιήματα ἀπαγγέλλειν πρὶν τῆς εἰς τὸ θέατρον ἀπαγγελίας.

Los textos citados permiten concluir que un proagon tenía lugar no sólo en las Dionisias, sino también en las Leneas, ya que del testimonio de Ateneo (V 217) se infiere que la victoria de Agatón se produjo en esta festividad y la epigrafía demuestra que con ocasión de la misma se celebraba un προάγων (cf. *IG*, II² 780, l. 15). Las dificultades estriban en cómo imaginarse las actividades abarcadas por dicho nombre. ¿Tenía lugar un verdadero ἀγών, es decir, una competición real entre los autores y actores que iban a intervenir posteriormente en las competiciones teatrales? ¿Qué debe entenderse por ἐπίδειξις? ¿A qué alude el término ὀκρίβαντα que aparece en el *Banquete*? ¿A qué se refiere ἀπαγγέλλειν?

Todos estos puntos dudosos fueron debatidos por Erwin Rohde⁹⁶, quien, frente a cuantos estimaban el proagón una especie de ensayo general de las obras como Fritzsche, o una competición de partes recitadas o cantadas de las piezas que se iban a representar como E. Hiller⁹⁷, demostró que no era un *agón*, sino la fase previa del mismo, al igual que la προγάμεια era la ceremonia previa a la boda y no la boda propiamente dicha. La ἐπίδειξις ('demostración') debe entenderse no a la manera de los discursos epidícticos, sino como casi un sinónimo de ἀπαγγελία o anuncio público. En cuanto al término ὀκρίβας designa en el texto platónico un estrado provisional en el que se subiría el autor dramático con sus actores. El proagón, pues, sería la presentación solemne en público de los autores y actores, con el anuncio de las piezas que iban a competir en los agones, algo así como el pregón del programa de festejos. Esta presentación iba precedida de sacrificios y ceremonias religiosas y probablemente se cerraba con un banquete.

Dicho esto, cabe imaginarse la pieza aristofánica como la comparecencia pública de los poetas que presentaban sus obras a concurso y el debate entre ellos surgido sobre los méritos poéticos y educativos de éstas, de forma similar a como procedían Eurípides y Esquilo en *Las ranas*. Que en el *Proagon* había un banquete lo indican los fragmentos 477-480, de clara referencia a un contexto simposíaco. Tal vez fuera en el convite posterior al acto donde tuviera lugar la discusión de carácter literario. El fr. 478 («probé, desdichado de mí, morcilla de hijos. ¿Cómo voy a mirar el morro de un cerdo tostado?») quizá lo pronunciara un actor al que le correspondiera representar el papel de Tiestes en una tragedia. Los fragmentos 480-482 garantizan la existencia en esta pieza del tipo cómico del *servus* tan frecuente en la Comedia Media y Nueva.

⁹⁶ «Ścénica», *RhM*, 38 (1883), 251 sigs.= *Kleine Schriften* II, págs. 381-399.

⁹⁷ «Die athenischen Odeen und der ΠΡΟΑΓΩΝ», *Hermes*, 70 (1873), 393-406.

La hipótesis de *Las avispas* ofrece una corrupta didascalía que permite fechar la pieza en las Leneas del 422, en la misma festividad en que fue representada aquella obra. Los manuscritos ofrecen la lectura ἐδιδάχθη ἐπὶ ἄρχοντος Ἄμυνίου διὰ Φιλωνίδου ἐν τῇ πόλει Ὀλυμπιάδι · β' ἦν · εἰς Λήνιαι · καὶ ἐνίκα πρῶτος Φιλωνίδης Προάγωνι · Λεύκων Πρέσβεσι τρίτος. Aristófanes, para eludir la prohibición de presentarse a concurso con dos comedias, pondría la segunda de ellas a nombre del didáscalo de la primera y, gracias a ello, si bien quedó en segundo lugar con *Las avispas*, pudo contemplar el triunfo de la otra aunque figurase en el *agón* con nombre supuesto.

Con todo, conviene hacer una precisión sobre esta hipótesis, que hoy día goza de general aceptación. Se hace difícil suponer que un mismo didáscalo contrajera dos responsabilidades agonísticas, presentando a concurso dos piezas, que no eran suyas y una de ellas precisamente a su nombre. Esta dificultad, que no se escapó a C. F. Russo⁹⁸, fue la que le hizo pensar que el *Proagón* fuera en realidad obra de Filónides, siguiendo una senda que ya antes habían tomado otros. Así, por ejemplo, Fr. Leo⁹⁹, quien corregía el antedicho texto en ἐδιδάχθη ἐπὶ ἄρχοντος Ἄμεινίου διὰ Φιλωνίδου εἰς Λήνιαι · καὶ ἐνίκα πρῶτος · δεύτερος ἦν Φιλωνίδης Προάγωνι, Λεύκων Πρέσβεσι τρίτος, llegando a la conclusión de que Aristófanes obtuvo el primer premio con *Las avispas* y Filónides quedó en segundo lugar con el *Proagón*. También H. Hiller¹⁰⁰ se inclina por ver aquí una obra diferente de la de Aristófanes. Con todo, las dificultades que este enjuiciamiento origina son mayores que las que pretende subsanar. Por un lado, se violenta aún más el texto corrupto de la *hypothesis* con la pretensión de corregirlo y, por otro, se atribuye al didáscalo una pieza de la que, salvo éste, no existe testimonio alguno, en tanto que del *Proagón* de Aristófanes se han conservado los suficientes fragmentos para garantizar su existencia teatral y su autoría aristofánica.

Σκηναὶ καταλαμβάνουσαι (*Mujeres acampando*)

Por un escolio a *Paz*, 879 se sabe que la expresión «ocupar una tienda en las Ístmicas» (σκηναὶ εἰς Ἴσθμια καταλαμβάνειν) se refería a los cobertizos que previamente se habían hecho en el Istmo para alojar a los espectadores de los juegos, ya que la estrechez del lugar no permitía la existencia de posadas en número suficiente. La pieza tendría como protagonistas a un grupo de mujeres que acampaban para contemplar un espectáculo o asistir a una festividad femenina. A la afición a la bebida de una de ellas, que trae consigo una enorme vasija de vino, alude el fr. 487. Probablemente, rota ésta en el transcurso de la fiesta, surgía una

⁹⁸ «Il Proagone e le Vespe», *RFIC*, 90 (1962), 130-134, en especial págs. 130-131.

⁹⁹ «Bemerkungen zur attischen Komödie», *RhM*, 33 (1878), 400-417.

¹⁰⁰ *Art. cit.*, pág. 104.

disputa entre las mujeres que alguien pretendía aplacar. El tono general de la obra sería, por consiguiente, muy parecido al de *Las tesmoforiantes*.

En un determinado momento (el metro excluye la *parábasis*), un actor hablando por boca de Aristófanes replicaba al reproche que le había hecho Cratino de imitar a Eurípides, por mucho que le atacase. El personaje alega que hace uso del rotundo lenguaje del trágico, pero no de sus pensamientos vulgares (fr. 488). El fr. 492 (πλατυλόγχων διβολίαν ἀκοντίων) que explicita el 493, probablemente se refiere a un par de jabalinas de ancha punta, como interpreta Edmonds, y no a 'dardos de doble punta' según la versión de los diccionarios. En el rebuscamiento de la expresión, tal vez se haya de ver una parodia de Eurípides. Si es así, la pieza sería anterior a la muerte del poeta (406 a. C.). En el fr. 490 hay una mención al *Calípides* de Estratis. Era este personaje un actor trágico famoso. Conocida la fecha de su primera victoria (que J. B. O'Connor¹⁰¹ ponía en el 427 a. C.), como entre ésta y la difusión de su fama debiera mediar un plazo prudencial, la datación del 411 propuesta por Geissler (pág. 56) para las Σκηνάς καταλαμβάνουσαι resultaba harto plausible. Pero la primera victoria atestiguada de Calípides corresponde a las Leneas del 419-418 (*JG*, II², 2319, cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1969², pág. 119), por lo cual sería preciso situar esta pieza entre dicha fecha y el 406.

Ταγηνισταί (*Freidores*)

Sobre el contenido de esta pieza, bien conocida de los comensales de Ateneo (cf. VI 269e), estamos completamente a oscuras. Sólo consta que en ella se celebraba un almuerzo en el que se asaban (o freían en τάγηνα 'calderos') numerosas viandas. Se ha pretendido encontrar la clave de los enigmas que plantea en algunos fragmentos de Éupolis. El 346 Kock se refiere a los amigos del τάγηνον y del ἄριστον, en lo que Plutarco (*Quomod. adul.*, 54b), el transmisor del fragmento, ve una alusión al parásito. Esto podría inducir a pensar que la pieza aristofánica se encuadraría en la misma línea que los *Kólakes* ('Aduladores') de Éupolis, pieza que presentaría la fase previa del tipo del parásito tan en boga en la Comedia Media y Nueva. El fr. 351 de Éupolis nos muestra, sin embargo, a un Alcibíades declarándose partidario del ταγηνίζειν y no del λακωνίζειν, y jactándose de haber introducido en Atenas la costumbre de beber por las mañanas en ayunas, acompañando, sin duda, el trago con frituras para hacerlo más sabroso y llevadero. Esta costumbre, propia de los escitas según Plinio (*NH*, XIV 143, 29), vendría a ser como un correlato *avant la lettre* de la españolísima del 'chateo' y el 'tapeo'. De ahí que se haya sugerido que los *Tagenistái* eran una crítica de las

¹⁰¹ *Chapters in the history of actors and acting in ancient Greece together with a prosopographia histrionum graecorum*, diss. Princeton, Chicago, 1908, pág. 274.

costumbres disolutas de Alcibíades. Más aún, entendiendo que *τάγγνον* significaba *vulva*, se ha pretendido ver en esta pieza una alusión a los excesos sexuales del personaje (cf. Schmid, pág. 197 y nota 3). Pero Alcibíades nunca fue blanco predilecto de las pullas de Aristófanes y hasta el *agón* de *Las ranas* (vv. 1422 ss.) no se encuentran en sus obras juicios sobre la trayectoria del político.

A nuestro juicio, los *Tagenistái* se alinean, con *Las nubes*, entre las piezas de crítica ideológica. El fr. 504, el más extenso de los conservados, lo ha transmitido Estobeo (IV 53, 18) en una *synkrisis* entre la vida y la muerte. Alguien afirma la superioridad de Hades sobre Zeus y la de los muertos sobre los vivos, apoyado en poderosos indicios. Por ejemplo, que se le llame al primero Plutón (lit. 'ricachón'), que el platillo lleno de la balanza se incline al suelo y se eleve el vacío al cielo; que se cubra de coronas de flores a los muertos, tal como si se dirigieran a un banquete, y se les llame 'bienaventurados', diciéndose de ellos que son felices por haber dejado de sufrir. A los muertos se les consagran libaciones y ofrendas como a los dioses y se les pide que envíen bienes a la superficie de la tierra. En todo ello hay un reflejo de creencias populares sobre la ultratumba, como la del eterno banquete y eterna ebriedad (*μέθη αἰώνιος*) de los difuntos justos, difundidas por Museo y otros poetas órficos (cf. Plat., *Rep.*, II 363 C), que fueron objeto de una larga exposición en Ferécates (fr. 108 Kock).

A esta manera materialista de concebir la felicidad de ultratumba se opondría otro personaje, influido por las enseñanzas de filósofos espiritualistas como Sócrates o Pródico. El fr. 506 contiene la pertinente réplica: «a éste le echó a perder un libro o Pródico o alguno de los charlatanes». En el número de ellos los cómicos también incluían al filósofo (cf. Éupolis, fr. 352 Kock: «aborrezco también a Sócrates, ese charlatán sin blanca, que se preocupa de todo lo demás y se descuida de dónde sacar para comer»). Si en la renuncia a los placeres del cuerpo y en la liberación de sus ataduras ponían su empeño los filósofos espiritualistas, haciendo de su vivir una *μελέτη θανάτου*, en la convicción de que sólo en la total separación del alma y del cuerpo con la muerte alcanzaría aquélla la bienaventuranza, el alegre grupo de los *tagenistái* pretendería también, a su manera, hacer de su vividura una *meditatio mortis*, reproduciendo en sus fiestas la felicidad del simposio de ultratumba y la embriaguez eterna.

H. C. Baldry¹⁰² da, sin embargo, una interpretación diferente al fr. 540 transmitido por Estobeo. Para él este pasaje se encuadraría, como el *Χρυσοῦν γένος* de Éupolis y otras descripciones aristofánicas de un mundo paradisíaco (cf. *Aves*, 586; *Asambleístas*, 605-606; *Pluto*, 802; *Acarnienses*, 798), dentro de las críticas a las duras condiciones del presente mediante su contraposición a las bendiciones de la edad de Crono o de un utópico país de Jauja.

¹⁰² «The Idler's paradise in Attic comedy», *G&R*, 22 (1953), 49-60.

En el fr. 505 (= 491 Kock), en tetrámetros yámbicos, Kaibel ha querido ver una invitación del corifeo a cantar el encomio de su δεσπότης, probablemente el organizador de la fiesta. Basándose en la observación de Sieckmann¹⁰³ de que los trímetros en boca del corifeo sólo comienzan a menudear a partir de *Aves*, Geissler (pág. 49) ha situado esta pieza hacia el 415 a. C. Sin embargo, S. Srebrny¹⁰⁴ estima impropio del corifeo decir (*ibid.*, vv. 2-3): «cantemos como los coros» y considera el fragmento parte de una conversación entre esclavos. K. J. Dover¹⁰⁵ muestra sus reservas frente a este enjuiciamiento y C. W. McLeod¹⁰⁶ ha puesto de relieve cómo es el encomio cómico un rasgo recurrente en Aristófanes (aparece en *Acarnienses*, 836 ss., 1008 ss., *Avispas*, 1450 ss., *Paz*, 856 ss., *Ranas*, 1482 ss.). Gelzer, en cambio, se inclina por el parecer de Srebrny. Para la datación de esta pieza pueden servir también otros indicios formales. El fr. 520, en ritmo crético-peónico, difícilmente puede pertenecer al siglo iv. La mención de Pródico, que en las piezas conservadas sólo aparece en *Nubes*, 361, y *Aves*, 692, hace muy plausible la propuesta de Geissler. Sobre un fragmento de esta comedia que pasó inadvertido hasta 1980 (actualmente fr. 534 K.-A.), cf. la nota de Francesco Bassi¹⁰⁷.

Τελεμησσίης (*Telemesenses*)

Sobre la forma del nombre ('Los de Telemesos') hay discrepancia entre la tradición manuscrita, que ofrece Τελημησσεῖς, y la epigráfica (cf. *IG*, I³ 266, col. III 33), coincidente con el fr. 548, que muestra Τελεμησσεύς. Había dos ciudades de este nombre, una en Caria (Cic., *Div.*, I 91; El., *V. H.*, 12, 64) y otra en Licia, famosas ambas por la práctica de la adivinación. En esta última se ejercía la mántica onírica y a esta localidad, según W. Ruge, *RE*, V A, 1, cols. 413-414, es a la que debe referirse la pieza de Aristófanes. Cómo podía ser el argumento es muy difícil imaginarlo. ¿Se trataba de una consulta directa al santuario de Apolo al modo de las efectuadas en Delfos? ¿Había una escena de *incubatio*? De lo que no cabe duda es de que la pieza pertenecía, como el *Amfiarao* y en cierto sentido el *Pluto*, a un conjunto de comedias de crítica religiosa.

Todavía Elio Aristides (*Or.*, 47, 16, pág. 379 K. = fr. 544) había podido leer los *Telemessês*. Con todo, su imprecisa observación de que «alguien competía de palabra, pero no de hecho» nos deja a oscuras sobre el argumento. Por el fr. 542 se sabe que en algún momento Aristófanes tildaba de sicofanta a Querofonte, lo

¹⁰³ *De comoediae Atticae primordis*, Diss. Göttingen, 1906, págs. 56 sigs.

¹⁰⁴ «Quaestiunculae comicae», *Eos*, 43, 1 (1948), 48-60.

¹⁰⁵ «Aristophanes 1938-1955», *Lustrum*, 2 (1957), pág. 106.

¹⁰⁶ «The comic encomium and Aristophanes' *Clouds* 1201-1211», *Phoenix*, 35 (1981), 142-144.

¹⁰⁷ «Aristoph. fragm. novum», *MCrit*, 15-17 (1980-1982), pág. 75. Se trata del empleo de λάγνης, en lugar de λάγνος 'rijoso' en esta obra.

que nos da el 399 (fecha de su muerte) como *terminus ante quem*. En el fr. 551 aparece una tal Ἀρίστουλλος, blanco de las pullas del cómico en las dos últimas piezas suyas conservadas, *Asambleístas* (v. 647) y *Pluto* (v. 314). Esto permite situarla en los primeros años del siglo iv. El fr. 543, donde un actor, en trímetros yámbicos, haciéndose portavoz del poeta, advierte que no pone su afán competitivo en lo hasta entonces habitual, sino en algo nuevo, evoca un contexto de crítica literaria y pertenece tal vez al prólogo de la pieza. Afirmaciones parecidas se encuentran en *Caballeros* (36 ss.), *Avispas* (54 ss., 1044, 1053), *Paz* (50 ss.), *Nubes* (1399), *Ranas* (1122). En el fr. 545 hay una alusión a una mesa de tres patas, que tal vez se empleaba como enser ritual en el templo de Apolo.

Τριφάλης (*Trifálico*)

El numeral de este compuesto funciona como un aumentativo (cf. *τριγέρον*, *τριδουλος*). Desde J. W. Suevern¹⁰⁸ se venía creyendo que bajo el nombre de Τριφάλης se escondía Alcibíades. Por ello se atribuía a esta comedia el fr. 554 Kock, tomado de una glosa hesiquiana cuyo tenor es: «en el arcontado de Falenio. Aristófanes dice que Alcibíades nació en el arcontado de Falenio, haciendo un chiste sobre Fales, pues era rijoso». En la nueva edición del lexicógrafo, K. Latte llamó la atención sobre el hecho de que Focio atribuía la expresión citada a los *Daitalês*, como así ocurre efectivamente (cf. fr. 244 K.-A.). Y con ello caen por su base todas las interpretaciones que se daban a los escasos fragmentos conservados. Para el fr. 556, por ejemplo, se pensaba que las considerables proporciones del falo de Alcibíades produjeron ya desde su nacimiento mismo tan gran admiración entre una concurrencia de jonios, que se propuso venderlo a las diferentes ciudades jónicas de Quíos, Clazómenas, Éfeso, Abido, por las que después se anduvo moviendo el personaje. Como Alcibíades regresó a Atenas el 408 a. C. el *Triphales* se representaría algo antes (*vide infra*) de esta fecha. Aristófanes, que no había atacado al personaje en los comienzos de su carrera política, captaría después el peligro que suponía su regreso para Atenas y llamaría la atención de sus conciudadanos, destacando, como ya había hecho Éupolis en los Βάπται (416/415), los aspectos licenciosos de su conducta (cf. Schmid-Stählin, III 4, pág. 198). Anteriormente, por sus simpatías hacia los caballeros, se había abstenido de criticarle.

Hay, por lo demás, otros datos que permiten situar el *Triphales* un poco antes de la fecha mencionada. En primer lugar, el fr. 563 («yo temo de Terámenes esas tres cosas») se refiere a los *τρία κακά* que mencionaba Polizelo en su *Demotindareo* (fr. 3 Kock) y especifican Tucídides (VIII 70, 7) y el escolio a *Ranas*, 541: a saber, la muerte, la prisión o el destierro. El fr. 564 alude a los iberos de Aris-

¹⁰⁸ *Über Aristophanes Wolken*, Berlin, 1826, págs. 62 sigs.

tarco. Por Tucídides (VIII 98, 1) sabemos que Aristarco se valió de unos arqueros βαρβαρωτάτους con los que atacó Énoe, y por otro pasaje de su obra (VI 90, 3), que Alcibíades puso sobre aviso a los lacedemonios de la intención ateniense de traer, una vez conquistada Sicilia, mercenarios iberos. La identificación de estas tropas con los iberos de Aristarco se ofrece tentadoramente y se tendría el 411 como *terminus post quem* para el *Triphales*, combinando el dato anterior con éste (cf. Geissler, págs. 59-60, y Gelzer, col. 1410, 29-43).

Φοίνισσαι (*Fenicias*)

La expedición de Polinices con los argivos contra Tebas, su muerte en singular combate con su hermano Eteocles y el suicidio de Yocasta, la madre de ambos, era el tema de *Las fenicias* de Frínico, tragedia con la que probablemente ganó el primer premio el 476, siendo Temístocles su didáscalo. La pieza aristofánica, como lo indican los fragmentos 570 K.-A. (cf. Eur., *Fen.*, 229 ss.) y 573 (*ibid.*, 229 ss.), era muy posiblemente una paratragedia de la obra eurípidea del mismo nombre, la cual se representó después de la *Andrómeda* (412 a. C.). Esta última, inspirada tal vez por la contienda de los Cuatrocientos en el verano del 411, quizá se puso en escena el 410. La comedia aristofánica se representaría inmediatamente después (410 según Gelzer, 409 según Edmonds, 407 según Geissler). Los escasísimos fragmentos no permiten decir nada más. Que el tema se prestaba a la paratragedia lo indica el que Estratis compusiera también unas *Fenicias*.

Ἔρωται (*Estaciones*)

El mismo nombre, a saber, 'Las estaciones del año', llevaron una comedia de Cratino, otra de Anaxilas y un escrito en prosa de Pródico en el que se trataba de la relación existente entre la agricultura y la reverencia a los dioses. Infortunadamente, al sernos desconocido el argumento de las piezas homónimas y carecer de mayor información sobre el escrito de Pródico, no podemos extraer de estas noticias conclusión alguna sobre lo que pudo ser el argumento de la obra aristofánica. La noticia más amplia sobre el mismo la proporciona Cicerón (*De leg.*, II 37): *novos vero deos et in his colendis nocturnas pervigilaciones sic Aristophanes, facetissimus poeta veteris comoediae, vexat, ut apud eum Sabazius et quidam alii dei peregrini iudicati e civitate eiciantur*. En esta pieza, junto a la crítica del culto nocturno de divinidades extranjeras de nueva introducción (cabe imaginar su caricatura cómica por la parodia de la *incubatio* en los templos de Asclepio del *Pluto*), se celebraría un juicio contra Sabazio y otras divinidades extranjeras en el que serían condenadas a abandonar Atenas.

El relativamente amplio fr. 581 K.-A. nos ofrece en tetrámetros yámbicos una tirada de versos interrumpida por ἀντιλαβαί en la que un personaje (A) se jacta de producir tal cantidad de bienes a quienes le honran, que simultáneamente tienen los diversos productos de las diferentes estaciones del año. El personaje que le interrumpe (B) replica que eso, lejos de ser una bendición, representaría un perjuicio por favorecer la desorbitación del gasto y convertir a Atenas en un segundo Egipto. Evidentemente, el pasaje corresponde a un agón entre uno de los dioses nuevos y otro de los tradicionales del Ática. Ahora bien, frente a la difundida opinión de que (A) corresponde a Atenea, orgullosa de su benéfica acción sobre su pueblo, y (B) a Sabazio u otra cualquiera de las divinidades recientemente introducidas, estimamos más verosímil la hipótesis contraria. Atenea (?) defendería las ventajas de la sobriedad impuesta por la sucesión de las estaciones, que habría otorgado la superioridad moral a los atenienses, forjados en el esfuerzo y el trabajo, frente a la molicie de los egipcios, criados en clima más benigno y tierra más fértil que el Ática. El propio Aristófanes, congruentemente con esta interpretación, critica el relajamiento de las mujeres en las fiestas de Sabazio en otro lugar (*Lisístrata*, 387 ss.).

Con este fragmento se ha puesto en relación el 577 («lo mejor para mí es correr al templo de Teseo y esperar allí a que me vendan»). Kaibel atribuía estas palabras a uno de los dioses nuevos que, expulsado por su amo, es decir, el pueblo ateniense, se refugiaba en el santuario hasta ser puesto en venta. En cambio, J. Moreau¹⁰⁹ atribuye este pasaje a las *Hôrai* o estaciones del año descontentas con las irregularidades del calendario ateniense a las que también se alude en *Paz*, 414-415, y *Nubes*, 572 ss. Las estaciones se presentarían como servidoras disconformes con el proceder de su amo (una situación similar en *Caballeros*, 30 ss.). Pero esta hipótesis no encaja con lo que de esta pieza sabemos por el texto antedicho de Cicerón. A Sabazio se le menciona despectivamente como 'el frigio, el flautista' en el fr. 578.

Para la datación de la pieza se cuenta con una posible parodia del *Erecteo* de Eurípides (ξεῦγος τριπάρθενον, Eur., fr. 357 N., 47 Aust.) en el ξεῦγος τριδουλον del fr. 580 y con varios *komoidúmenoi*. Entre ellos, Teógenes de Acarnas (fr. 582), célebre por su suciedad (mencionado también en *Lisístrata*, 62 ss. y *Avispas*, 1183 ss.); el lascivo Calias (fr. 583), bien conocido por el *Banquete* de Jenofonte; el pintoresco Querofonte (fr. 584), fanático seguidor de Sócrates. Como por Plutarco (*Nicias*, 9) se sabe que el *Erecteo* de Eurípides se representó durante el armisticio de un año entre Esparta y Atenas (423/422), y como consta que Querofonte había ya muerto cuando tuvo lugar el proceso de Sócrates (cf. Plat., *Apol.*, 21 A), se dispone de un lapso temporal comprendido entre esa fecha y el 399. Cabe, sin embargo, hacer una mayor precisión. Las *Hôrai* de Cratino, si se admite la casi segura propuesta de Bergk de corregir en Ἀνδροκλέα (perso-

¹⁰⁹ «Sur les Saisons d'Aristophane», *Mélanges Grossens (Nouvelle Clío)*, 6, 1954), 327-344.

naje aludido en *Las avispas*, 1187) el Ἐτεοκλέα de los manuscritos, depararían un *terminus ante quem* para la pieza aristofánica, ya que Androcles murió en el 411 (cf. Tucíd., VIII 63). Geissler, en consecuencia, situaba las *Hôrai* de nuestro comediógrafo entre el 420 y el 412, aunque sin fundamento firme para la primera de ambas fechas. Moreau (*art. cit.*, págs. 342 sigs.), basándose en que en las *Hôrai* hay por lo menos dos alusiones al *Erecteo* de Eurípides, supuso que se representarían en el momento de mayor popularidad de esa tragedia, entre el 423 y el 420, por ejemplo, en las Dionisias del 422 o las Leneas del 421. Gelzer (col. 1404), observando las coincidencias con *Las avispas* (en éstas aparecen los *komoidúmenoí* Teógenes y Androcles, y se alude, vv. 9 ss. a Sabazio) y sabido que se representaron en las Leneas del 422, propone las Dionisias del 422 o las Leneas del 421. Sin embargo, Franca Perusino¹¹⁰ hace notar que ecos del *Erecteo* se encuentran también en *Lisístrata*, 1135, y en *Tesmoforiantes*, 120, representadas una y otra en el 411. Visto que el tema de las *Hôrai* era de crítica religiosa, como el de otras obras de madurez del poeta (*Lemnias*, *Héroes*, *Amfiarao*, *Polído*, *Telemesenses*) y observando las numerosas soluciones anapésticas en los tetrámetros yámbicos del fr. 581 K.-A., lo que sólo tiene un paralelo en *Tesmoforiantes* y *Ranas*, coloca las *Hôrai* en una fecha más próxima al 411 (la de la muerte de Androcles y representación de *Tesmoforiantes*) que al 421. Coincidencia, pues, con Geissler, aunque con una matización que nos parece muy acertada.

¹¹⁰ «La rappresentazione delle *Horai* di Aristofane», *SIFC*, 40 (1968), 183-189.

ARISTÓFANES Y LA POSTERIDAD

La pervivencia de la obra aristofánica se debe fundamentalmente a la labor de la filología alejandrina. Desaparecida la Comedia Antigua a consecuencia de los nuevos condicionamientos socio-culturales de la polis en el siglo iv a. C., se perdió el caldo de cultivo en el que el genio del cómico hubiera podido seguir ejerciendo *post mortem* su magisterio.

Los nuevos gustos literarios, que encontraron su mejor portavoz en la *Poética* de Aristóteles y en críticos influidos por sus ideas, como Plutarco, inclinaron el fiel de la balanza a favor de la más comedida forma de componer comedias, representada especialmente por Menandro. La acusación, por lo demás, de haber contribuido con la falsa imagen de *Las nubes* a la condena de Sócrates, le granjeó al cómico la hostilidad de amplios sectores intelectuales. Sólo la curiosidad erudita de los filólogos, azuzada después en el siglo i d. C. por el movimiento aticista y en los siglos iv y v por la segunda sofística, garantizó la lectura y difusión de las comedias aristofánicas, aunque sólo fuera en calidad de piezas venerables de museo. El mismo gusto por recuperar lo genuinamente ático salvó lo que del cómico se conserva en el primer Renacimiento bizantino del siglo xi. Durante el Renacimiento y el Barroco, salvo las obras de la tríade bizantina, fue autor poco conocido, al haber pesado sobre él el juicio aristotélico y plutarquiano. Fue a finales del siglo xviii, cuando las ideas de la Revolución francesa comenzaron a difundirse por Europa, el momento en que Aristófanos comienza a ser leído en su totalidad y apreciado como el máximo exponente de la libertad de pensamiento y de palabra propia de la democracia. Del siglo xix proceden las principales colecciones de fragmentos, algunos estudios fundamentales sobre la estructura de sus comedias y el gran debate filológico sobre el Sócrates histórico, en el que se opuso el testimonio del comediógrafo al de Platón y al jenofonteo. En nuestro siglo, la popularidad del cómico ha sufrido vaivenes semejantes, hasta el punto de ser el número de las

adaptaciones y representaciones de sus comedias una excelente piedra de toque para evaluar el límite de libertades que permiten los estados a los ciudadanos.

De la popularidad del cómico en vida¹, que se podría de alguna manera cuantificar comparando sus triunfos con los de sus rivales, no se poseen datos seguros. Las inscripciones no dan información, ni sobre su primera victoria, ni sobre las que sucesivamente fue obteniendo. Nuestros datos al respecto proceden en su totalidad de la tradición filológica. En las Leneas quedó en primer lugar en el 425 con *Los acarnienses*, en el 424 con *Los caballeros*, en el 422 tal vez con el *Proagon* y en el 405 con *Las ranas*. Es posible que en el 426 *Los babilonios* le valieran en dicha competición el segundo puesto, que había conseguido ya con los *Daitalès* el 427. En las Dionisias obtuvo el segundo lugar el 421 con *La paz* y el 414 con *Las aves*. Sus obras sólo se repusieron en vida del poeta. Pero, más que de reestrenos, se trataba de reelaboraciones de piezas anteriores, adaptadas a las nuevas condiciones del momento. Así, tenemos noticias de una *Paz II*, un *Pluto II* y un *Aiolosikon II* (no debe incluirse en el cómputo *Nubes II*). Después de la muerte del poeta no se volvió a representar ninguna pieza suya, lo que tuvo un beneficioso efecto sobre la pureza de la transmisión textual.

Aunque conocemos el juicio que le merecían a Aristófanes algunos de los cómicos contemporáneos, como Magnes, Cratino y Crates por *Los caballeros*, 518 ss., tenemos muy escasa información sobre lo que éstos pensaban de sus obras. Las acusaciones de plagio que le hace Éupolis en los *Baptai* (fr. 78 Kock) y las que Aristófanes le dirige a Éupolis en *Nubes*, 533 ss. pertenecen a las naturales rivalidades entre poetas. Tanto este autor (fr. 54 Kock del *Autólykos*, 420 a. C.), como Platón (fr. 81 Kock) le critican la 'imagen colosal' de la Paz que el cómico sacó a escena en la obra del mismo título. Cratino (fr. 307) se refiere al uso de elementos euripideos en las comedias de Aristófanes.

Muy poco es, pues, lo que de los rivales del cómico puede sacarse en limpio. Hay que acudir al testimonio de una generación posterior para encontrarse con juicios de valor sobre su figura, concretamente a Platón, de quien se poseen ambivalentes testimonios al respecto². De un lado están la acusación de la *Apología* de haber divulgado con *Las nubes* una imagen deformada de Sócrates que contribuyó a su condena y su rechazo de la comedia en general, tanto en la *República* (X 606 C ss.), como en *Las leyes* (VII 816 D 3 ss., XI 935 E ss.). Del otro, la imagen aparentemente placentera de Aristófanes en *El banquete* (189 C ss.) y algunas

¹ Los testimonios antiguos sobre Aristófanes han sido recogidos por G. Kaibel, *Comicorum Graecorum fragmenta*. Voluminis I, fasciculus prior, Berolini, ap. Weidmannos, 1889, pág. 984 sigs. y por R. Cantarella, *Aristophanis Comoediae quae exstant. Recognovit, adnotatione critica instruit, Italice reddidit*, vol. I, Mediolani, 1948, págs. 178 sigs.

² Sobre esta cuestión, cf. J. K. Dover, «Aristophanes' speech in Plato's *Symposium*», *JHS*, 86 (1966), 41-50; Maria Grazia Bonnano, «Aristofane in Platone (*Pax* 412 et *Smp.* 190 c)», *MCrit*, 10-12 (1975-1977), 103-112; R. Eisner, «A case of poetic justice: Aristophanes' speech in the *Symposium*», *CIWord*, 72 (1979), 417-419.

anécdotas que se transmitieron en los círculos platónicos. Olimpíodoro (*Vit. Plat. in Comm. in Plat. Alcibiad.*, I, ed. Westerink, Amsterdam, 1956, pág. 3) dice que a la muerte del filósofo se encontraron junto a su lecho las obras de Aristófanes y los mimos de Sofrón, como si uno y otro le hubieran servido de modelo para sus diálogos. A Platón se le atribuye el epigrama funerario («Las Gracias, deseosas de tomar un recinto sagrado que nunca se cayera, encontraron el alma de Aristófanes») que colocaría en su sepulcro (*Vidas de Aristófanes* A 11 y B 13) o componería al fallecimiento del poeta. De Platón se decía también que envió al tirano Dionisio II el Joven las obras del cómico para satisfacer su deseo de conocer la constitución de Atenas.

La valoración aristotélica de Aristófanes³ está determinada por las concepciones éticas del filósofo y por su concepto de la poesía como algo más filosófico que la historia por ocuparse de lo universal conforme a las categorías de lo verosímil y de lo necesario. Siendo para él la virtud un justo término medio entre dos extremos, es lógico que condene los excesos del *σκόπτειν* (*Ét. Nic.*, IV 14, 1128a 3 ss.) y le desagrade la *λαμβικὴ ἰδέα* y la *αἰσχρολογία* de la Comedia Antigua (*Pol.*, VII 17, 1336b 3 ss.). Con todo, sabe apreciar el lugar artístico ocupado por el cómico y le menciona junto a Sófocles y Homero como exponente cada uno de sus respectivos géneros, transmitiendo incluso un fragmento de *Los babilonios* (*Ret.*, III 2, 1405b 30). Alude en otra ocasión al Aristófanes de *El banquete* platónico (*Pol.*, II 4, 1262b 11).

Desaparecida la parábasis y con ella también el *ὄνομαστί κωμῳδεῖν*, la antigua *παρρησία* de la Comedia Antigua se traspasa del teatro a nuevos géneros literarios de carácter popular (y hasta, diríase, de índole «contracultural») como la sátira cínica, los meliambos, la paratragedia y el mimo. Buscar en los escasos restos conservados de este tipo de literatura la huella de influjos de la Comedia Antigua, o de un representante tan concreto de la misma como Aristófanes, es tarea perdida. En la coincidencia de motivos (p. ej., los violentos ataques personales de Cércidas) y de lenguaje (el empleo de diminutivos, la *αἰσχρολογία*) es más exacto ver paralelismos de talante que incitaciones de modelos literarios. En las tragedias, destinadas ya a la simple lectura de Diógenes (cuyos títulos como *Heracles*, *Tiestes*, *Edipo* apuntan a un tratamiento paratragédico), en las de Crates o en las del cínico del siglo II Enomao, en las que al decir de Juliano (VII 210c) se encontraban *ἀρρητῶν ἀρρητότερα καὶ κακῶν πέρα*, no cabe ver sino un tratamiento desinhibido de los modelos culturales a los que tradicionalmente venían rindiendo pleitesía los griegos. Cualquier coincidencia con la desenvoltura de los cómicos del siglo V es fortuita.

³ Sobre la valoración de Aristófanes en la Antigüedad, cf. G. Setti, «Della fama di Aristofane presso gli antichi», *Riv. Fil. Class.*, 10 (1881), 132 sigs.; F. Quadlbauer, «Die Dichter der griechischen Komödie im literarischen Urteil der Antike», *WS*, 73 (1960), 40 sigs.

A cierta altura literaria se elevaron las sátiras de Menipo, de las que alguna idea pueden dar las imitaciones de Varrón, Luciano de Samósata y la *Apokolokyntosis* de Séneca. La acumulación en serie de escenas recuerda la sucesión de escenas yámbicas en la comedia, y motivos como el de la *anábasis* celestial al mundo de los dioses o la *katábasis* a los infiernos evocan otros similares de *La paz*, *Las ranas* o el *Gerytades*. Asimismo, la mezcla de seriedad y chanza del género σπουδαιογέλοιον recuerda la típica pedagogía aristofánica. En los meliambos de Cércidas de Megalópolis se han querido ver ecos del lenguaje de los cómicos de la Ἀρχαία, p. ej., en los compuestos de dos y tres miembros, y reminiscencias de Epicarmo en la temática. Pero, tanto el dórico artificial, con una específica impronta arcádica, como los temas de Cércidas, se hallan muy lejos de las sales áticas de Aristófanes.

Mayor relación con la Comedia Antigua tiene la parodia que Hegemón de Tassos cultivó ya en tiempos de la Guerra del Peloponeso y, por sus raíces populares, el mimo. En la comedia de Macón, autor nacido en Corinto o Sición, que se acercó en Alejandría, donde puso en escena sus obras, Wilamowitz creyó encontrar un resurgir de la acerbidad de la Ἀρχαία inducido por el epigrama funerario que le dedicó a dicho personaje Dioscórides (*AP*, VII 708). Pero los títulos conocidos de sus comedias, *Ágnoia*, *Epistolé* (*CAF*, III 324 ss.), recuerdan más bien los de la Comedia Nueva. Sin embargo, en las *χρῆμαι* que de él nos ha conservado Ateneo, hasta un total de 462 versos, aparecen numerosos *komoidúmenoι* de la época de Demóstenes hasta la de Demetrio Poliorcetes que recuerdan el ὄνομαστί κωμῳδεῖν de los viejos tiempos.

La *παρρησία* de la Comedia Antigua la quiso imitar Nevio en Roma. Aulo Gelio (*Noches át.*, III 3, 15) informa que fue metido en prisión por los triúmviros *ob assiduam maledicentiam et probra in principes civitatis de Graecorum poetarum more dicta*. Y la veracidad del aserto la confirman, tanto su dicho oprobioso, envuelto en falsos elogios, sobre Escipión, como su célebre senario *fato Metelli Romae fiunt consules*, al que los aludidos replicarían con el no menos célebre *malum dabunt Metelli Naevio poetae*. Resonancias de la Comedia Antigua se encuentran en los prólogos personales de Terencio, así como en la sátira de Lucilio, Varrón y Horacio (*Sat.*, I 4, 1 ss.). Un caso curioso de diletantismo, en una época en la que las vocaciones literarias proliferaron como la de Trajano, es el de Vergilio Romano, a quien le pudo escuchar Plinio el Joven (*Ep.*, VI 21, 2) la lectura de una *comoediam ad exemplar veteris comoediae scriptam* y con tanta maestría que bien podría ella misma servir de modelo. Ningún rasgo característico de la Comedia Antigua le era ajeno: la acerbidad (*amaritudo*), el elogio de la virtud y la censura de los vicios, incluso el ὄνομαστί κωμῳδεῖν, aunque reducido a sus justos límites (*fictis nominibus decenter, veris usus est apte*). De creer al excesivamente benévolo Plinio, la obra de Vergilio Romano constituiría, como dice M. Sachster (*RE*, VIII A, 2, col. 1507, 18), un 'Unikum' en la literatura latina.

Al filo del siglo I a. C. la fama de Aristófanes se había consagrado. Su nombre era de dominio público. Sus obras, empero, eran ya sólo objeto de lectura (a veces en alta voz en los banquetes de la gente exquisita) y de estudio intensivo por parte de los gramáticos y filólogos. Cicerón le recomienda a Ático (*Ad Att.*, XII 6, 3)⁴ reemplazar en su biblioteca a Éupolis por nuestro comediógrafo y a él se refiere (*De leg.*, II 15, 37) como *facetissimus poeta veteris comoediae*. Más o menos contemporáneos del orador latino son el epigrama que le dedica Diodoro (*AP*, VII 38) y el muy elogiado de Antípato de Tesalónica (*AP*, IX 186):

Libros de Aristófanes, divino trabajo, sobre los que, abundosa,
la acarniense hiedra agitó su verde cabellera.
Mira cuánto Dioniso contiene la página y cómo resuenan
sus argumentos repletos de temibles gracias.
¡Oh! cómico, de egregio espíritu parejo al talante de Grecia
que abominaste y te refeste de cuanto se lo merecía.

Como bien claro lo dicen estos versos, las obras de Aristófanes eran ya cosa exclusiva de hombres de letras. Y en este sentido debe entenderse la alabanza que le dedica Quintiliano (*Inst. or.*, 18, 6). Con todo, la desenvoltura aristofánica, sus licencias de lenguaje, su rebeldía ante los representantes del estado y su fantasía desbordada no encajaban dentro de los gustos literarios de una época en la que se aspiraba a la medida recomendada por las sectas filosóficas, se apreciaba la búsqueda de lo universal humano en el teatro de caracteres, se reverenciaba y se adulaba al poder. El autor del tratado *De lo sublime* coloca a Aristófanes entre los autores que lograron fama de excelencia, a pesar de emplear palabras vulgares y no bien traídas a cuento, gracias a su acomodo en la composición. Es de notar que le empareja en este juicio negativo con Eurípides (40, 2).

Con una incompreensión total del sentido del humor aristofánico, con el prejuicio moral de la *μετριότης* y el literario de que el autor debe atender a lo propio y conveniente de sus personajes, Plutarco (*Aristophanis et Menandri comp.*, 853a-854d) denigra los méritos de Aristófanes descubiertos por los gramáticos y aticistas y se declara abiertamente a favor de la superioridad de Menandro. Vulgar y populachero en su lenguaje (coincidencia con el autor del *De lo sublime*), abusa del *ἀντίθετον*, del *ὁμοίωπτωτον*, de la *παρωνυμία* y los acumula sin razón. Mezcla lo trágico y lo cómico, lo elevado y lo vulgar, sin atribuir lo conveniente y adecuado a cada uno de sus personajes: la grandilocuencia al rey, la habilidad al orador, la sencillez a la mujer, etc. Como a sorteo, les atribuye el lenguaje que bue-

⁴ Que Cicerón citaba a Aristófanes a veces indirectamente lo indica el hecho de que en *Orator*, 29, atribuya a Éupolis versos pertenecientes a *Acarnienses*. Este error corregido por Ático (*l.c.*) reaparece en Diodoro, XII 40 y debe remontar a una fuente común a ambos, quizá Éforo; cf. A. M. Mesurini, «Aristofane-Eupoli e Diodoro. A propósito di una citazione ciceroniana», *Maia*, 35 (1983), 195-204.

namente se le ocurre, hasta el punto de no poderse distinguir «si es un padre, un rústico, un dios, una vieja o un héroe el que está hablando». Temperamento candorosamente serio, Plutarco es incapaz de intuir los efectos cómicos de la incongruencia y de la acumulación verbal. Pero, junto al estilo, son razones de moralidad las que le mueven a un juicio condenatorio: el vulgo no aguanta la insolencia aristofánica y las personas decentes aborrecen su libertinaje y malignidad. A ningún hombre de bien le cuadra semejante tipo de poesía: lo vergonzoso e impúdico es propio de los libertinos, y los excesos y acerbidades de lenguaje lo son de los maledicentes y malvados.

Frente a estos defectos Menandro presenta el reverso de la medalla. Sus méritos, empero, no son ahora de nuestra incumbencia. Bástenos con aludir a la coincidencia de actitudes entre Plutarco y Elio Aristides en su discurso *Περὶ τοῦ μὴ δεῖν κομωδεῖν* (40 Dind. = 29 K.) con que se opuso al intento de los de Esmirna de revivir quizá la Comedia Antigua (o de sustituirla por algo parecido) en sus festividades religiosas. En el culto a los dioses donde es de rigor la *εὐφημία* resulta impiedad incalificable tratar de introducir un *ἄγων κακηγορίας*. La espiciosa justificación de que la libertad de palabra cómica desenmascara a quienes se portan mal y obliga a los demás a comportarse bien, por temor a quedar al descubierto en la escena, es falsa. La embriaguez tendría en la conducta humana los mismos efectos correctivos.

Con gusto les preguntaría —dice (760-61 Dind.)— a quienes les complace el injuriar si lo hacen en broma o en serio. Pues, si lo hacen en broma, ¿por qué se las dan de amonestar? Y si lo hacen en serio, sería conveniente preguntarles si sus injurias responden a la verdad o son mentira. Porque, si responden a la verdad, ¿por qué, al informarse de ella, no recurren a las leyes, en lugar de callar lo que se debe decir, y de decir lo que se debe callar? Y si mienten, lógicamente debieran conformarse con no recibir castigo y no irritarse, si se les prohíbe la maledicencia.

A semejante mentalidad la *παρρησία* de la Comedia Antigua le resultaba un desatino. Y éste es el talante de los rétores, en general, de los siglos I y II. Dion de Prusa (18, 6 Emp.) recomienda también la lectura de Menandro.

A esta condena genérica vino a sumarse el fantasma de la condena de Sócrates en el caso de Aristófanes. Séneca (*De vita beata*, 27, 2) recuerda los *venenatos sales* que contra el filósofo vertieron los cómicos, especialmente el nuestro. Epicteto (*Diss.*, IV 11, 20-21) alude a lo mismo y a los testimonios concordantes que desmintieron la calumnia. Máximo de Tiro (*Or.*, 3, 3, pág. 23 Hobein), a cómo despertó la malquerencia, el aborrecimiento e indignación del vulgo contra su persona el teatro aristofánico. Y en sentido parecido se expresa Eunapio de Sardes (*Vit. sophistarum*, 6, 2, 4 ss. Giangrande). Eliano (*VH*, II 13) va todavía más lejos. A Ánito no le fue difícil sobornar a un hombre pobre y de la catadura moral del comediógrafo para que difamara en *Las nubes* al maestro.

Actitudes más ponderadas en la valoración de las bromas del cómico se en-

cuentran en Luciano, espíritu afín al suyo en tantos aspectos. El vulgo —dice en *Piscator*, 25—, que se complace siempre con la burla de los personajes más solemnes, se divertía de lo lindo cuando Éupolis y Aristófanes sacaban a escena a Sócrates. Les estaba permitido hacerlo así, y en el recinto sagrado de Dioniso, porque se estimaba que la burla formaba parte de la fiesta y que con ella también gozaba el dios, que era divinidad amante de la risa. En otros pasajes de su obra, aunque admite la razón de las críticas adversas (cf. *Bis acc.*, 33) reconoce la gran categoría del poeta (*Vera hist.*, I 29). Con el Samosatense y Alcifrón que imitan el estilo aristofánico son los filólogos, como el inteligente autor del escolio a *Nubes*, 96, quienes saben dejar en su punto la responsabilidad del cómico en el proceso de Sócrates y los que aprecian mejor sus valores literarios. Aulo Gelio (*Praef.*, 20) le califica de *homo festivissimus* y Terencio Mauro (*De metris*, 2243-45 = *Gramm. Lat.* VI, pág. 392 K; cf. Rufin., *In metra Terentiana*, *ibid.*, pág. 560) le dedica estos versos:

Brilla ingente el ingenio de Aristófanes
que tantas veces en nuevos metros multiformes
a Arquíloco emuló en el arte de las Musas.

Pese a las críticas adversas, la popularidad de los autores de la Comedia Antigua, como Cratino y Aristófanes, entre los aticistas fue grande en el siglo II d. C., al que corresponden los papiros más antiguos de nuestro poeta, lo cual debe ponerse en relación con el renacimiento de los estudios aristofánicos que supuso el comentario de Símmaco (ca. 150 d. C.). Galeno, filólogo, además de médico, se ocupó del tema de «Si es de útil lectura a quienes se están educando la Comedia Antigua» y de «Los nombres políticos» en Aristófanes (Περὶ τῶν ἰδίων βιβλίων, 17). A partir del siglo II Aristófanes (al menos una selección de sus obras, quizá la tríade bizantina) entra en el canon de los autores escolares de Egipto, como demuestra un papiro editado por Medea Norsa (*Aegyptus*, 2 [1921], 17 sigs.). El hecho de que el mayor número de papiros aristofánicos corresponda a los siglos IV y V es un indicio de su triunfo, al menos en la escuela y los círculos aticistas. En esta época Aristófanes desplazó a Menandro como modelo de buen ático y, si este cambio en los gustos literarios benefició a la transmisión de nuestro poeta, perjudicó por el contrario la de las obras de Menandro, que, habiendo estado bien representadas en los papiros de época romana, desaparecen hacia el siglo VI d. C., con la excepción de una colección de citas morales, las *Menandri sententiae*, que se convirtieron en un libro popular durante la Edad Media⁵.

A finales de la Antigüedad la popularidad del cómico entre los paganos consta por las citas de Juliano y de Libanio. Muy otro es el caso de los encarnizados rivales de la gentilidad declinante.

⁵ Cf. Stanley M. Burstein, «The Greek tradition from Alexander to the end of Antiquity», en Carol G. Thomas (ed.), *Paths from Ancient Greece*, Leiden, Brill, 1988, 27-50, en especial pág. 47.

El universo espiritual de los cristianos estaba a años luz de distancia del mundo aristofánico, para que pudiera ser captado en todos sus valores literarios o sentido como algo especialmente peligroso. Definitivamente muerto, poco era lo aprovechable en él con fines propagandísticos o apoloéticos, salvo lo referente a la crítica social y a la parodia religiosa. De ahí que no se tomaran la molestia de combatirlo y que sólo le usaran como cantera de citas, bien de sentencias aisladas que apoyaran la argumentación propia o que fuera menester refutar, bien de glosas a la manera de los gramáticos alejandrinos. Su juicio global sobre Aristófanes suele ser negativo. Clemente de Alejandría, por ejemplo, le acusa de plagio, al igual que a otros grandes autores griegos (cf. *Strom.*, 6, 14, 6; 23, 1; 26, 4), y Gregorio Nazianzeno le tilda de demagogo (*Ep.*, 78 [PG, 37, 292 A]). Pero a los Padres de la Iglesia se debe el haber hipostasiado, por así decirlo, su figura. A partir de ellos ὁ κωμικός se hizo sinónimo de Aristófanes, lo que consagró definitivamente su fama.

Citas aristofánicas se encuentran en Tatiano (*Orat. ad Graec.*, 1; cf. *Ran.*, 92 s.), Teófilo de Antioquía (*Ad Autolyicum*, 2, 7; cf. *Av.*, 696), Pseudo-Justino (*Cohort. ad Graec.*, 16), Orígenes (*Contra Celsum*, 4, 93; cf. *Asambl.*, 792), Sinesio de Cirene (de *Nub.*, *Av.* y *Ran.* en el *Dión*) y hasta en el autor copto Shenute de Atripe (*Av.*, *Ran.*)⁶. Son particularmente abundantes en el *Pedagogo* y en *Los tapices* de Clemente de Alejandría, quien revela tener conocimiento no sólo de *Los acarnienses*, *Las nubes*, *Las aves* y *Las ranas*, sino también de *Las assembleístas*, *Tesmoforiantes II*, el *Dédalo* y el *Cócalo*⁷.

Es dudoso que San Juan Crisóstomo hubiera tenido por Aristófanes la misma debilidad que San Jerónimo por Cicerón o San Agustín por Virgilio y conocido 28 comedias suyas. La noticia procede, como han señalado W. Süss⁸ y Qu. Cataudella⁹, de un *autoschediasma* de Aldo Manucio. Con posterioridad, sin embargo, un monje como Isidoro de Pelusio podía citar en su correspondencia un dicho de Aristófanes referente a Pericles o avisar a un poeta amigo suyo que no le hiciera caso (*Epp.*, 4, 205 y 5, 331 [PG, 78, págs. 1297B y 1528]).

En el umbral de la época bizantina tal vez deba situarse a Platonio (de quien prácticamente no se sabe nada), autor de dos breves, pero enjundiosos, estudios sobre la comedia: el *Περὶ διαφορᾶς κωμῶν*, en el que analiza las causas políticas, económicas y sociales que condujeron a la desaparición de la *Archaia* y al nacimiento de la *Mese*, y el *Περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων*, en el que brevemente caracteriza el estilo de Aristófanes con relación al de Cratino y al de Éupolis. Entre ambos ocuparía un justo término medio, «pues no es acerbo en exceso como

⁶ Cf. U. Treu, «Aristophanes bei Schenute», *Philologus*, 101 (1957), 325-328.

⁷ Los lugares pueden verse en Ilona Opelt, «Aristophanes», *RLAC*, Suppl. Lief. 4, 1986, cols. 587-595.

⁸ *Aristophanes und die Nachwelt. Das Erbe der Alten II-III*, Leipzig, 1911, pág. 22.

⁹ «Giovanni Crisostomo, 'imitatore di Aristofane'», *Athenaeum*, 18 (1940), 236-243, en especial pág. 237.

Cratino, ni gracioso como Éupolis, pero tiene contra los que yerran la vehemencia de Cratino y la graciosa concisión de Éupolis». Ya de época bizantina, aunque elaborados con materiales procedentes de la Antigüedad tardía, son unos cuantos opúsculos «Sobre la comedia», que han sido publicados por G. Kaibel y por R. Cantarella.

A partir del siglo XI revive el interés por el cómico en Bizancio. Los manuscritos más antiguos, el Ravennate (ca. 1000) y el Véneto Marciano (ca. 1100) de sus comedias proceden de esta época. Conocido como ὁ κωμικός, es decir, el cómico por excelencia, una selección de sus obras de carácter moralizante, filosófico y literario (*Pluto*, *Nubes*, *Ranas*) se lee en la escuela. Ana Comnena y el autor de la *Suda* tuvieron acceso a colecciones de escolios —procedentes de Símmaco y Phaeinós en última instancia— más amplias que las existentes posteriormente. Juan Tzetzes hizo escolios a la tráfide bizantina y puso argumentos a *Los caballeros* y a *Las ranas*.

Durante la Edad Media, el Occidente europeo, pese a tener un vago recuerdo de Terencio como autor filosófico y poeta amoroso, perdió todo contacto con el teatro antiguo. Hasta la misma terminología teatral era mal entendida. Términos tales como ‘escena’ o ‘escénico’ se usaban de una manera convencional, porque se desconocía lo que en realidad era la representación dramática. Tampoco se sabía muy bien lo que significaban ‘tragedia’ y ‘comedia’, que el propio Dante consideraba géneros de la narrativa. Entendidas una y otra como relatos con final triste o feliz, lo que en sentido estricto se llamaba *comoedia* era una narración dialogada en dísticos o hexámetros latinos al estilo de Ovidio.

Comedia —dice el Marqués de Santillana (*Obras*, ed. J. Amador de los Ríos, Madrid, 1852, págs. 13-14)— es dicha aquella (manera) cuyos comienços son trabajosos e después el medio e fin de sus días alegre, goçoso, e bien aventurado; e de ésta usó Terençio peno, e Dante en el su libro, donde primero diçe aver visto los dolores e penas infernales, e después el purgatorio, e alegre e bien aventuradamente después el parayso.

Descubierto en 1429, por Niccolò Cusano, el códice Orsiniano con las doce comedias de Plauto desconocidas, y en 1433, por Juan Aurispa, en Maguncia el comentario de Donato a las comedias de Terencio, se despertó el interés por el teatro antiguo y se comienzan a escenificar comedias latinas traducidas desde la segunda mitad del Quattrocento. Se había visto que los diversos papeles del texto debían representarse por actores diferentes y no leerse. Paralelamente llegan a Italia en grandes cantidades manuscritos griegos, entre ellos el códice Ravennate de Aristófanes traído por Aurispa en 1423 con otros doscientos códices, que comienzan a utilizarse y a copiarse sin ser todavía suficientemente entendidos. En 1408 Guarino poseía un Aristófanes, entre 1415-1416 Rinucci di Castiglione compuso en Creta una *Penia fabula* que era una libre reelaboración de una escena del *Pluto* (vv.

400-626)¹⁰. Suscitada la curiosidad por el cómico, Leonardo Bruni buscó en vano una traducción latina del *Pluto*. Aunque a finales del siglo xv había en Italia 17 códices de Aristófanes, según los cálculos de Bolgar¹¹, la edición de las comedias, sin embargo, no se pudo realizar hasta 1498. Marco Musuro publicó en esa fecha las nueve existentes en el códice E (*Pluto, Nubes, Ranas, Aves, Caballeros, Acarnienses, Avispas, Paz, Asambleístas*), compulsado al menos con otros tres. Las dos comedias restantes, *Tesmoforiantes* y *Lisístrata*, fueron editadas por Philipppo Junta en Florencia, en 1516. Las once piezas conservadas no se publicaron conjuntamente hasta la edición de Simón Grynaeus, en la tipografía de Cratander en Basilea (1532). La primera traducción latina del teatro aristofánico fue la de Andreas Divus (Venecia, 1538).

Poco era, pues, lo que Aristófanes pudo influir en la evolución del teatro europeo durante el Renacimiento¹². A la escasa difusión de sus traducciones se unían las diferencias de ambiente político-social y los prejuicios de la preceptiva literaria dominada por Aristóteles.

Su lectura quedó reducida al ámbito escolar, recomendada por los humanistas como modelo de buen ático y valiosa fuente de información sobre la vida de Atenas. Ya Varino en 1493 leía en Florencia por las tardes al cómico, que alternaba con la explicación por la mañana de la *Odisea*¹³; Erasmo, en su *De pueris statim ac liberaliter instituendis*, lo incluía en el *curriculum* escolar, juntamente con Luciano, Heródoto y Eurípides¹⁴, y otro tanto hacían Vives en su *De tradendis disciplinis*¹⁵ y Melanchton¹⁶, aunque sólo explicara este autor durante un curso. El *Pluto* figura también en los programas de enseñanza de los jesuitas en 1551¹⁷.

Pero incluso en los gustos de los humanistas el predominio de Plauto y, sobre todo, de Terencio fue total. Durante el siglo xvi la comedia aristofánica fue prácticamente desconocida por el gran público. Traducciones anteriores a 1600 a lenguas modernas sólo existen tres: la francesa de J. A. Baif, realizada en torno al

¹⁰ Se encuentra en el codex Balliolensis 131, fols. 31r-37r. Hay una segunda versión de los vv. 1-269 de dicha pieza, obra de Leonardo Bruni, en el Ms. Lat. 6714 de la Bibliothèque Nationale de París. El humanista dice en el prólogo: «Ego igitur volens latinis ostendere quale genus erat illarum comoediarum, primum actum huius comedie Aristophanis in latinum contuli»; cf. P. Lockwood, *TAPA*, 40 (1908), pág. LVI.

¹¹ *The classical heritage and its beneficiaries*, Cambridge, Univ. Press, 1963, págs. 495-496.

¹² Sobre la pervivencia e influjo de Aristófanes en la cultura occidental, cf. W. Süß, *Aristophanes und die Nachwelt*, op. cit. (nota 8); L. E. Lord, *Aristophanes. His plays and his influence. Our debt to Greece and Rome IV*, London, 1925, New York, 1963².

¹³ Cf. Anthony Grafton - Lisa Jardine, *From humanities to the humanities*, London, Duckworth, 1986, págs. 110, 115-116.

¹⁴ Cf. R. R. Bolgar, op. cit. (en nota 11), pág. 340.

¹⁵ Cf. José López Rueda, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, C. S. I. C., 1973, pág. 23.

¹⁶ Cf. R. R. Bolgar, op. cit. (en nota 11), pág. 340.

¹⁷ Cf. R. R. Bolgar, *ibid.*, pág. 357.

1560, que no se imprimió y se ha perdido; la italiana de los hermanos Bartolomeo y Pietro Rosetini de Prat' Albino (Venecia, 1545), y la española de Pedro Simón Abril, de 1577.

En Italia tan sólo se perciben ecos aristofánicos en *Las máscaras* de Maquiavelo y en ciertas piezas satíricas de los siglos xvii y xviii, como en *Los litigantes* de G. Giglio (1704), el *Eurípide lacerato* (1729) de Mortelli, una defensa del trágico frente a los ataques del cómico, y en las sátiras de G. C. Becelli (entre 1740-1748)¹⁸.

En Francia gozó, por su contenido social, de cierta popularidad el *Pluto* que le dieron a conocer al gran público la traducción de Girard y la fragmentaria de Ron-sard¹⁹. Probablemente Rabelais conocía a Aristófanes, con cuyo espíritu satírico y dominio del lenguaje puede parangonarse²⁰. En 1578 P. Le Loyer imitó *Las aves* en su *Néphélococugie*. Pero en el siglo xvii se da un giro a favor de Terencio, en el que intervienen no sólo las ideas de Boileau, para quien Aristófanes era sinónimo de plebeyez, sino los nuevos aires que trae la famosa querrela de los antiguos y modernos que prosigue y se encona en la centuria siguiente. Así, un Fontenelle, en su *Digression sur les anciens et les modernes* (1688) consideraba muy superior una pieza como *Le misanthrope* de Molière a todo el teatro aristofánico. Únicamente voces aisladas se atreven a defender a los 'antiguos', aunque sólo fuera por el mérito de haber servido de modelo a los modernos (Marmontel), o denuncian en los 'modernos' el escándalo de «se couronner de leurs propres mains» y el de dar a escritores de segundo orden «la palme sur les anciens» (Irailh). Pocos también son los que alzan su voz para reivindicar los valores poéticos del cómico y la fuerza irresistible de su fantasía, como Vatry, P. C. Levesque y Madame Dacier, a quien Lefranc de Pompignan echaba en cara en 1753 «les deux cents fois qu' elle a lu avec plaisir quelques pièces du cynique Aristophane»²¹. Pero sobre estas tímidas protestas se impuso el juicio condenatorio de Voltaire²², que seguía viendo en

¹⁸ Sobre las reminiscencias aristofánicas en el teatro italiano, cf. J. Sanesi, *La commedia* I, Mila-no, 1911, págs. 202 sigs.

¹⁹ Cf. R. Sturel, «Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550», *Revue d'his-toire littéraire de la France*, 20 (1913), 269-296 y 637-666; M. Delcourt, *La tradition des comiques anciens en France avant Molière* (Biblioth. de la Fac. de Philosoph. et Lettres de l'Univ. de Liège, 59), 1934.

²⁰ Al menos poseía un ejemplar de sus comedias. El influjo aristofánico lo recibe directamente a través de Luciano; cf. J. Pattard, *L'oeuvre de Rabelais*, Paris, 1910, pág. 175; C. Stephens, «Rabelais and Aristophanes», *Studies in Philology*, 55 (1958), 25 sigs.; A. Bonsard, «L'humanisme de Rabelais éclairé par Aristophane», *EC*, 3, ser. 3 (1970), 23-44; Peter Burke, «The Renaissance», en K. J. Dover (ed.), *Perceptions of the Ancient Greeks*, Oxford, 1992, pág. 136.

²¹ Los textos han sido recogidos en Werner Krauss - Hans Kortum, *Antike und Moderne in der Li-teraturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Akad. Verlag, 1966, págs. 67 sigs., 257 sigs., 305, 318.

²² Quien comparte, por lo demás, los prejuicios literarios de Boileau («Aristophane, ce poète co-mique, qui n'est ni comique, ni poète, n'aurait pas été admis parmi nous à donner ses farces à la foire Saint-Laurent»).

Aristófanes al responsable de la muerte de Sócrates. Por otra parte, sin el recurso a la alusión personal, el teatro francés con el *Tartufo* de Molière y *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais había logrado crear piezas maestras de sátira política.

En Inglaterra el influjo de Aristófanes no rebasó los círculos universitarios durante el Renacimiento²³. Es muy posible que Ben Jonson hubiera leído alguna de sus piezas. Al menos el influjo del *Pluto* es visible en su *The staple of news*²⁴. En cambio, le fue desconocido a Shakespeare, autor que, por lo demás, tiene algún punto de contacto con el comediógrafo ateniense. Como curiosidad ha de notarse que no sólo fue el *Pluto*, pieza de la que se encuentra más de un eco en la literatura inglesa, sino *Lisístrata* y *Asambleístas* las que fueron imitadas en la obra de Beaumont y Fletcher, *The woman's prize or the tamer tamed* de comienzos del siglo xvii. La difusión posterior del puritanismo supuso, sin embargo, un importante freno a la lectura de Aristófanes y hasta el siglo xix no se encuentran piezas teatrales inspiradas en ella, como es la de Shelley, *Swellfort the tyrant*. No obstante, fue un autor del que se ocuparon a fondo los filólogos.

En Alemania²⁵ el *Pluto* fue editado por Petrus Mosellarius en Hagenau en 1517. Y a esta edición pronto le siguieron otras, así como representaciones escolares. Reuchlin y Melanchton, que en 1520 editó *Las nubes*, captaron bien la carga política de la comedia aristofánica y señalaron un punto de referencia a los reformistas alemanes que pronto dio sus frutos. Tras la disputa de Lutero con Eck en 1519, apareció una sátira anónima, *Eccius dedolatus*, en la que, con citas concretas del poeta, alienta un genuino espíritu aristofanesco. En 1531 vieron la luz una reelaboración del *Pluto* por Hans Sachsen y la edición de cinco comedias (*Pluto, Nubes, Ranas, Caballeros, Acarnienses*) junto con la traducción en versos latinos de Nikodemus Frischlin (Francfort, 1586) que hacía accesible el teatro aristofánico a más amplios círculos de lectores. Firmemente convencido de los beneficiosos efectos de la franqueza aristofánica en la corrección de los vicios, Frischlin se veía

²³ Cf. G. Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman influences on Western Literature*, Oxford, Univ. Press, 1967³, pág. 421. Sobre el influjo aristofánico en la pieza de Eliot, *Sweeney Agonistes*, *ibid.*, pág. 504. Sobre el uso de sus obras por los historiadores ingleses del siglo xix, cf. F. M. Turner, *The Greek heritage in Victorian Britain*, Yale Univ. Press, 1981, *passim*.

²⁴ Y también de *Las avispas*, cf. Ruth Ingersoll Goldmark, *Studies on the influence of the Classics on English Literature*, Columbia, Univ. Press, 1918, New York, 1966³, págs. 24-27, y Coburn Gum, *The Aristophanic comedies of Ben Jonson*, Den Haag, 1969.

²⁵ Sobre la recepción e influjo en Alemania del cómico, cf. C. Hille, *Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes*, Leipzig, 1907; F. Hilsenbeck, *Aristophanes und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1908; H. Prutz, *Zur Geschichte der politischen Komödie in Deutschland*, München, 1919; P. Friedländer, «Aristophanes in Deutschland», *Die Antike*, 8 (1932), 229 sigs. y 9 (1933), 81 sigs., recogido en sus *Studien zur antiken Literatur und Kunst*, Berlin, 1969, 531 sigs.; H. Denkler, «Aufbruch der Aristophaniden. Die aristophanische Komödie als Modell für das politische Lustspiel im deutschen Vormärz», en W. Paulsen (ed.), *Der Dichter und seine Zeit*, Heidelberg, 1970, pág. 134 sigs.; J. Werner, «Aristophanes-Übersetzung und Aristophanes-Bearbeitung in Deutschland», en H.-J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 458-485.

en la obligación de erigirse en abogado defensor del poeta. Ya en el mismo título aparecía como «Aristophanes veteris comoediae princeps, poeta longe facetissimus et eloquentissimus». En la «Defensio Aristophanis contra Plutarchi crimina» del prólogo no sólo le exoneraba de los cargos propiamente literarios, sino de la acusación, que en el escrito plutarquiano no aparece, de haber contribuido con *Las nubes* a la condena de Sócrates. La propaganda a favor del cómico que tan ferviente admirador suyo le hizo pronto dio sus frutos en la representación de *Las nubes* en 1613 en el teatro académico de Estrasburgo, en la que se repartió a los espectadores una traducción alemana del texto, obra de Isaak Fröreisen, con un epílogo moralizante. La Guerra de los Treinta años acabó con las representaciones universitarias de Estrasburgo y frenó la difusión en Alemania del teatro aristofánico que estos intentos auspiciaban. Hubo que llegar al siglo XVIII para que su modo de hacer comedias empezara de nuevo a apreciarse.

En 1744 apareció una versión parcial del *Pluto* (sólo los versos 1-252) al alemán, realizada por un primo de Lessing, Christlob Mylius, con la intención de animar a los autores teatrales a la lectura del poeta. Versiones parciales de algunas comedias hizo también Christian August Clodius, por considerarlas una fuente histórica de primer orden. Por esas mismas fechas Johann Eustachius Goldhagen acariciaba la idea de realizar una versión completa de Aristófanes, pero sólo lograría verter *Las nubes*, el *Pluto* y parte de *La Paz*. En 1783, el cuñado de Goethe²⁶, Johann Georg Schlosser dio a la luz la primera traslación al alemán de *Las ranas*, en cuyo prólogo resaltaba la importancia de la crítica directa para el progreso social. Las sátiras de carácter general al uso de entonces carecían para él de efectos revulsivos, al reír todos sus gracias y no reconocerse nadie en ellas. Se está ya a las vísperas de la Revolución francesa. Diez años después, Wieland, en un artículo en el que anunciaba sus primeras traducciones de Aristófanes, señalaba la importancia que adquirirían con los acontecimientos de Francia piezas como *Los acarnienses*, *Los caballeros* y *La paz*. De 1794 data la traducción de la primera de ellas, pero hasta 1798 no apareció la de *Los caballeros* que llevaba el expresivo subtítulo de *Los demagogos*. Ese mismo año se publicó también la de *Las nubes* y en 1805 la de *Las aves*. La sacudida que dio la Revolución francesa a las conciencias en Alemania hizo que la atención de la crítica se centrara en otras piezas aristofánicas de mayor carga de política y de utopía.

En 1794 Friedrich August Wiedeburg parafraseó una parte de *Las asambleístas* con el título de *Der Weiberconvent. Ein Schauspiel von Aristophanes*, con claras alusiones a las circunstancias políticas y económicas de la Alemania de enton-

²⁶ El propio Goethe fue un admirador de Aristófanes y muestra claros influjos suyos en algunas de sus obras. Entre 1777-1778 leyó algunas de sus comedias, entre ellas *Las asambleístas*, cuyos primeros versos dejaron su impronta en el canto de Merkuló del *Triumph der Empfindsamkeit*, y *Las aves*, cuyo impacto es más visible todavía en *Die Vögel* (1780); cf. H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks*, Cambridge, 1981², pág. 91.

ces. Poco después, en 1797, Gottfryd Ernest Groddek hizo la primera versión al alemán de dicha pieza, a la que calificaba en el prólogo como una de las más instructivas para la época, ya que, aunque no cupiera parangón entre las circunstancias, brillaba en ella el descontento ante una situación política y el ansia de innovaciones de todo tipo. Esta traducción, sin embargo, permaneció manuscrita. A *Las asambleístas* les siguió en 1806 la versión de *Lisístrata* de Christian August Borheck, la primera que se hizo en Alemania de esta pieza, aunque ya en 1795 Wilhelm von Humboldt había trasladado para regocijo de sus amigos, desconocedores del griego, el «primer acto obsceno» (v. 200 ss.), un divertimento que hasta 1904 permaneció inédito. Friedrich Gottlieb Welcker, que tradujo en 1810 *Las nubes* y en 1812 *Las ranas*, planeaba hacer una versión de toda la obra aristofánica que no pudo llevar a efecto.

Entre 1821 y 1861 vieron la luz las obras completas del cómico en las traducciones de Johann Heinrich Voss (1821 y ss.), Johann Gustav Droysen (1835-1838), Karl Friedrich Schnitzer (1842-1852), quien primero había traducido *Las asambleístas* (1836) con el pseudónimo de Glypheus, Ludwig Seeger (1845-1848) y Johann Jakob Christian Donner (1861-1862). Por su valor filológico destaca entre ellas la de Droysen y por la fluidez de lenguaje, que le ha valido múltiples reediciones posteriores, la de Seeger. El motivo de este inusitado interés por Aristófanes es doble: la revalorización de la Comedia Antigua por el Romanticismo y las revoluciones burguesas del siglo XIX. El Romanticismo supo descubrir aspectos nuevos en la Antigüedad clásica que no encajaban con la imagen ideal que de ella se había formado el racionalismo del siglo XVIII. Pionero en esta dirección fue Friedrich Schlegel, para quien la comedia aristofánica era la encarnación misma de la alegría y de la libertad, del entusiasmo dionisíaco y la imaginación desbordada. El clima espiritual en el que se desarrollaron las reivindicaciones políticas de la burguesía progresista redescubrió en las obras del cómico las virtualidades de revulsión social que en ellas habían encontrado los ilustrados como Schlosser. Si es harto probable que el interés por el cómico le viniera a Droysen de su ideología personal, en el caso de Ludwig Seeger no cabe duda al respecto, ya que en el prólogo de su versión deja constancia de la intencionalidad política que le guiaba.

La comedia aristofánica, dada así a conocer al gran público alemán, tuvo un influjo directo en algunas piezas satíricas de la época, como las de A. von Platen, *Die verhängnisvolle Gavel* (1826) y *Der romantische Ödipus* (1828), de crítica al modo de hacer teatro en boga entonces, y sobre todo, en pleno período prerrevolucionario ya, en la obra de Robert Prutz, *Die politische Wochenstube* (1845), la cual, pese a haberse publicado en Suiza, le valió a su autor un proceso de lesa majestad por su crítica acerba del régimen de Federico Guillermo IV. Una curiosidad representa el caso del helenista Julius Richter, quien, para soslayar complicaciones, recurrió al griego clásico para componer comedias satíricas al aristofánico modo: así Ἰπτες (1871), Χελιδόνες (1873) y Κόκκυγες (1874), en las que con motivos de *Nubes*, *Ranas* y *Paz* hacía crítica social y política. Con él termina el re-

nacimiento aristofánico alemán. Las circunstancias históricas explican que el interés por el comediógrafo ateniense no se haya reavivado hasta bien pasada la posguerra de la segunda conflagración europea.

La suerte de Aristófanes en España corre pareja con las vicisitudes por las que pasó su memoria en el resto de Europa, aunque con los condicionamientos propios de la historia de nuestro humanismo. El interés que el teatro latino de Plauto y sobre todo de Terencio despertó en el siglo XVI tampoco tuvo aquí su equivalencia con el suscitado por el teatro griego. Para quienes alardeaban de cultos, Aristófanes era un nombre más en la lista de autoridades de la Antigüedad clásica. En 1520, cuando muy posiblemente no había un solo ejemplar de sus comedias en España, López de Zúñiga²⁷ en su réplica a Erasmo no tenía empacho en afirmar que Homero, Aristófanes, Demóstenes, Heródoto y Tucídides eran más conocidos entre los nuestros que lo fueron en otros tiempos los autores latinos más triviales. De modo parecido y sin saber muy bien lo que decía, Alejo de Venegas mencionaba al comediógrafo como plato habitual del menú filológico de nuestros humanistas:

Por cierto que no es razón —dice²⁸— que, porque uno aya oydo dos libros de Homero y una comedia de Eurípides con dos de Aristophanes e una parte de los juegos de Píndaro, se haga luego el Aristarcho censor del texto sagrado.

Pero no debe juzgarse a nuestros humanistas del siglo XVI por el mismo rasero de quien al hablar de las 'comedias' de Eurípides delataba tan a las claras su ignorancia. Aunque ignorado por la cultura oficial, Aristófanes fue un autor comentado en nuestras universidades. Desde un punto de vista pedagógico recomiendan la lectura de algunas de sus piezas Luis Vives, Francisco de Vergara y Pedro Simón Abril (para la tercera clase). En las reglamentaciones de Juan de Obando (1556) y de Gómez Zapata (1578), de la Universidad de Alcalá, se establece la traducción de sus textos en la clase de medianos. Juan Lorenzo Palmireno explicaba en Valencia al cómico en 1556 y otro tanto hizo El Brocense en Salamanca el curso de 1578-1579. Es más, en la oposición a la cátedra de medianos de esta última universidad en 1593 se sacó al pique un texto de *Las nubes*. Al testimonio de Aristófanes recurren en sus gramáticas Francisco de Vergara (1537) y Pedro Juan Núñez (1589) para ilustrar usos sintácticos o la equivalencia fonemática de algunos grafemas griegos. Pedro Simón Abril realizó una versión castellana del *Pluto*²⁹.

²⁷ *Annotationes contra Erasmum Roterodamum in defensionem traslationis Novi Testamenti*, fol. 3r s. (citado por M. Bataillon, *Erasmo y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, 1966², pág. 93).

²⁸ *Primera parte de las diferencias de libros que ay en el Universo*, Toledo, 1540, libro IV, cap. XX, fol. XXX s., citado por M. Bataillon, *op. cit.*, pág. 727.

²⁹ Cf. J. López Rueda, *Helenistas españoles del siglo XVI, op. cit.* (nota 15), *passim* (vide índice, s.v. «Aristophanes»).

En la gran decadencia de los estudios humanísticos del siglo xvii, que afectó de un modo muy especial al griego, Aristófanes fue un perfecto desconocido. Las constituciones de la Universidad de Alcalá le siguen mencionando entre los autores de recomendada lectura para la clase de medianos. Pero se puede tener la casi absoluta certeza de que jamás un solo pasaje de sus obras fue leído en las aulas. Si la pedagogía literaria jesuítica desterró de la escuela a autor tan circunspecto como Terencio, con cuánta mayor razón hubiera lanzado el anatema sobre el nuestro, de haber sido autor frecuentado por el uso. Quienes como el maestro Gonzalo de Correas³⁰ poseían varias ediciones de sus obras reservaban su lectura para solaz personal suyo y no se les pasaba por las mentes el iniciar públicamente en ella a sus alumnos. Espíritus satíricos y a las veces chocarreros, como un Quevedo, si tuvieron alguna vez contacto con el cómico, es algo que no puede demostrarse. En cambio, es un hecho cierto que el editor y comentarista del poeta, don Jusepe Antonio González de Salas³¹, no sólo había leído las comedias aristofánicas, sino incluso sus escolios, como lo reflejan sus ilustraciones al «Parnaso». No obstante, el patrimonio bibliográfico español se enriqueció al final de la centuria con los códices aristofánicos que el duque de Uceda trajo de Sicilia (ca. 1690) y que actualmente se custodian en la Biblioteca Nacional de Madrid.

A comienzos del siglo xviii, durante su estancia en Sevilla (1711-1715) al servicio del duque de Alcalá, Manuel Martí y Zaragoza pudo comprar un códice perteneciente en su día a Nicéforo Gregorás que, entre otras obras, contenía «las comedias de Aristófanes escritas de mano harto antigua y elegante, con escolios añadidos todavía inéditos»³². Este códice, que en 1726 vendería con el resto de su biblioteca a un merchante inglés, a lo sumo contendría la tríade alejandrina, pero bastó para despertar la curiosidad y la admiración por nuestro autor del deán Martí.

Dos son —decía en carta a su amigo José Joaquín Lorga³³— los antiguos escritores que sobremanera me admiran y asombran, muy insignes por la gloria de su purísimo lenguaje: Aristófanes y Terencio, ambos escritores de comedias. Uno, sin discusión, el príncipe de la gracia ática y el otro, de la romana. Y tan dudoso es a cuál de ellos atribuir la palma, que suelo llamarle a aquél el Terencio griego y a éste el Aristófanes latino.

³⁰ Cf. la «Memoria de los libros, q(ue) el maestro Gonzalo Correas dexo al Colegio de Trilingue. Libros Griegos y Grecolatinos», en Enriqueta de Andrés, *Helenistas españoles del siglo XVII*, Madrid, Fund. Univ. Esp., 1988.

³¹ Cf. Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, 1969, tomo I, págs. 101 y 232.

³² Cf. L. Gil, *Emmanuelis Martini, Ecclesiae Alonensis Decani, vita, scriptore Gregorio Maiansio, Generoso Valentino, estudio preliminar, edición bilingüe y comentario*, Valencia, 1977, § 90, pág. 165.

³³ *Ep.* VII 21 (12-VI-1728) de los *Epistolarum libri duodecim* (tomo II, pág. 29, ed. Wesseling), cf. *Martini vita*, § 158, pág. 275.

Aunque el parangón dista de ser adecuado y plantea serias dudas sobre la profundidad del conocimiento del cómico por parte de quien así se expresaba, el caso es que Martí compuso, como fruto quizá de más meditadas relecturas, unas *Observationes in Aristophanis Comoedias* durante su estancia en Túsculo entre mayo de 1717 y diciembre de 1718³⁴. Este trabajo, que César Lorenzo Bolifón en el prefacio de la *Ἀπαστέρωσις* afirma haber visto en Roma, sería un *unicum* dentro de la historia de nuestros estudios helénicos. Por desgracia, nos ha sido imposible dar con él, aunque es probable que se encuentre en la Biblioteca Municipal de Valencia, donde hemos hallado otros opúsculos filológicos del deán.

El interés de Martí por Aristófanes se transmitió a su discípulo epistolar, don Gregorio Mayáns y Siscar, y a través de las recomendaciones de éste a otros personajes del siglo XVIII. En 1740 Mayáns ilustraba a José Nebot sobre la onomatopeya con ejemplos del *Pluto*³⁵. En 1760, entre sus advertencias a Antonio Capdevilla para iniciarse en el estudio del griego, le hacía la de no empezar por los poetas, porque tienen «perturbada la colocación i son demasiado metafísicos, excepto Aristófanes, que es el Terencio de los Griegos»³⁶. El que transcurridos más de veinte años desde la muerte de Martí repitiera *verbatim* sus palabras haciéndolas suyas, indica bien a las claras la profunda huella que sus consejos le dejaron. El influjo que el deán no pudo tener en vida sobre sus contemporáneos, lo iba a ejercer póstumamente por medio de su discípulo. Capdevilla el 15 de octubre de 1769 le comunicaba a Mayáns que entre otros autores griegos estaba leyendo al cómico³⁷. Otro ilustrado ganado, por obra también de don Gregorio, para el estudio del griego, Pérez Bayer, se gastaba en plena juventud una fortuna en la compra de libros greco-latinos, entre los que no faltaba un Aristófanes³⁸.

La curiosidad por nuestro autor aumenta en las dos últimas décadas del siglo con el vigoroso resurgir de los estudios clásicos en el reinado de Carlos III. Fray Bernardo de Zamora en el prólogo de su *Gramática Griega filosófica* (1781) recomienda «las comedias de Aristófanes, que son muy elegantes y saladas» como lectura escolar³⁹, lo que no deja de ser un tanto extraño en un religioso. Sustituyéndole en su cátedra salmantina temporalmente, antes de 1788, Ambrosio Rui

³⁴ Cf. *Apuntes autobiográficos*, § 38, en L. Gil, *Estudios de Humanismo y Tradición clásica*, Madrid, Univ. Complut., 1984, pág. 303.

³⁵ Mariano Peset, *Gregorio Mayáns y Siscar, Epistolario IV. Mayáns y Nebot (1735-1742). Un jurista teórico y un práctico. Transcripción, notas y estudio preliminar*, Valencia, 1975, ep. 44, pág. 88.

³⁶ Vicente Peset, *Gregorio Mayáns y Siscar, Epistolario I. Mayáns y los médicos. Transcripción, notas y estudio preliminar*, Valencia, 1972, ep. 175, pág. 214.

³⁷ *Ibid.*, ep. 189, pág. 232.

³⁸ Antonio Mestre, *Gregorio Mayáns y Siscar, Epistolario VI. Mayáns y Pérez Bayer. Transcripción, notas y estudio preliminar*, Valencia, 1977, pág. XIII.

³⁹ Cf. Concepción Hernando, *Helénismo e Ilustración (El griego en el siglo XVIII español)*, Madrid, 1975, pág. 121.

Bamba explicó el *Pluto*⁴⁰. Casimiro Flórez Canseco en su *Método para el estudio de la lengua griega* (1783) propone a los ya iniciados en su estudio ejercitarse con la lectura del cómico aunque curándose en salud precisa al margen⁴¹:

No intento por esto que se lean las obscenidades groseras de que están llenas casi todas las comedias aristofánicas, ni pretendo que se aprenda y se ría a costa de la honestidad. Todos estos lugares obscenos se deben omitir.

Con estos antecedentes, un clérigo de vocación equivocada y futuro colaborador del rey José Bonaparte, don Pedro Estala, publicó una buena traducción del *Pluto* en 1794 en la madrileña imprenta de Sancha⁴², precedida de un estudio preliminar sobre la comedia antigua y moderna. En éste justifica los ataques personales del cómico por considerarlos necesarios en una sociedad democrática. Hijo al fin de su época, elimina de su versión, o los traduce al latín en nota, los pasajes del original que estima indecorosos. El texto castellano está en romance octosílabo, lo que se prestó a ciertas críticas por parte de la república literaria. En 1796 Leandro Fernández de Moratín le notificaba a Juan Antonio Melón que había podido ver la obra del común amigo y precisaba⁴³:

En Roma hubieran querido una traducción en verso, y en excelentes versos, de varias medidas y estilos, con los cuales hubiese imitado la gracia, la ligereza, la fuerza y armonía que dicen que tiene el original, o ya que esto no fuese, una traducción en prosa, puesto que aseguran ser cosa monstruosa reducir a Aristófanes a explicarse en el Romanzillo de nuestros cómicos. Yo, que no entiendo palabra de griego, me lavo las manos, y quisiera que no tubiesen razón.

El que los críticos de Estala —entre los que R. Andioc cree reconocer a Arteaga, a quien Moratín visitó en Roma el año anterior— tuvieran su parte de razón no le quita al traductor los méritos que le reconocen Menéndez Pelayo⁴⁴ y Concepción Hernando⁴⁵. Entre ellos, el no pequeño de ser el único de nuestros ilustrados que acometiera una versión de Aristófanes al español, pues de la que supone Menéndez Pelayo⁴⁶ realizada por José Conde de *Lisístrata* Concepción Hernando⁴⁷ no ha encontrado el menor rastro. Y dadas las gazmoñerías del 'buen gusto' del que tanto alardeaban nuestros ilustrados, no parece en modo alguno ve-

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 224.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 346.

⁴² *El Pluto, Comedia de Aristófanes, Traducida del Griego en verso Castellano. Por D. Pedro Estala, Presbítero. En Madrid en la Imprenta de Sancha. Año de MDCCXCIV.*

⁴³ R. Andioc, *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín. Edición, introducción y notas*, Madrid, 1973, ep. 62, pág. 203.

⁴⁴ *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, 1952, II, págs. 47-48.

⁴⁵ *Op. cit.*, págs. 229-230.

⁴⁶ *Op. cit.*, págs. 360-361.

⁴⁷ *Op. cit.*, pág. 242.

rosímil que José Conde tuviera la osadía de meterse en semejante empresa, salvo que destinase su versión a circular secretamente en algún cenáculo de íntimos.

La primera versión completa de Aristófanes al español fue realizada por Federico Baráibar y Zumárraga y vio la luz en Vitoria en 1874, con un prólogo de Menéndez Pelayo sobre el teatro griego en España. Baráibar, que en 1864 había publicado también en Vitoria una traducción de *Las nubes*, pudo ver incorporada su obra a la Biblioteca Clásica de la Editorial Hernando, donde sería reeditada en tres volúmenes en numerosas ocasiones (la última en 1979). Como a la de Estala, menoscaban los indudables méritos de la versión los prejuicios de la época. Baráibar también suaviza las expresiones del cómico y prefiere verter al latín aquellas otras que podrían ofender la sensibilidad del lector. Descontada la traslación de R. Martínez Lafuente en tres volúmenes (Valencia, 1916), que se resiente de los defectos de todas las traducciones de clásicos publicadas por la Editorial Prometeo (el principal, el de haberse realizado indirectamente sobre traducciones francesas), el resto de las versiones de la obra aristofánica completa ha visto la luz en la segunda mitad del siglo xx. Así las de Juan Bautista Xuriguera (*Aristófanes, Comedias completas*, Barcelona, Obras Maestras, 1965), A. M. Garibay (*Aristófanes, Las Once Comedias*, México, Porrúa, 1967) y Emilio Gascó Cantell (*Teatro Selecto Clásico de Aristófanes*, Madrid, Escelicer, 1970, 2 vols.).

Pero no son las versiones el indicio más elocuente de la creciente afición al cómico en el mundo de habla española, sino las representaciones de sus obras como teatro vivo, con diferente grado de adaptación a las exigencias de un público moderno⁴⁸. Aristófanes, desde la restauración de la democracia, se ha puesto, por decirlo así, de moda en estos últimos tiempos, como por lo demás ha venido ocurriendo en Europa desde 1945 hasta la fecha⁴⁹. De las diferencias de valoración de su teatro pueden servir dos asertos, anterior uno a la Segunda Guerra Mundial y correspondiente otro a 1952.

La comedia antigua —decía Schmid⁵⁰— pudo a veces prestar buenos servicios como antídoto contra la hipocresía política, la beatería religiosa o la corrupción de cualquier tipo, al menos como válvula de escape para el descontento acumulado, pero difícilmente puede haber un público o un estado que a la larga no se resienta de este medio, ya que socava fácilmente los fundamentos de una ideología política y moral, seria y sana.

⁴⁸ En Francia fueron famosas las adaptaciones de B. Zimmer de *Las aves*, *Los caballeros* y *Las nubes* (vide id., *Adaptations du théâtre antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1968, tomo I, págs. 23-175, y II, págs. 157-394).

⁴⁹ Sobre la 'actualidad' del cómico, la manera de poner en escena, de reproducir sus chistes y de dar acompañamiento musical a sus obras, cf. M. Pontani, «Sopravivenza di Aristofane in Grecia», *Dioniso*, 39 (1965), 380-389; G. François, «Aristophane et le théâtre moderne», *AC*, 40 (1971), 38-79; A. Solomos, *Aristophane vivant*, Paris, 1972; R. Kannicht, «Aristophanes redivivus: Uber die Aktualität der *Acharner*», *Dioniso*, 45 (1971-1974), 573-591; P. Guadagnolo, «Drammaturgie di Luca Ronconi per Aristofane e Ibsen», *Dioniso*, 49 (1978), 259-267.

⁵⁰ *GLit-Gesch.* IV, 1, pág. 470.

Por el contrario, Dürrenmatt afirma⁵¹:

A los tiranos de este planeta no les conmueven las obras de los poetas, bostezan con sus trenos, sus cantos heroicos les parecen monsergas, se duermen con sus poemas religiosos, sólo temen una cosa: sus burlas.

Ahora bien, la peligrosidad de la *kátharsis* cómica, tan certeramente intuida por Umberto Eco en «El nombre de la rosa», y las virtualidades destructivas del ridículo, los tiranos del siglo xx no sólo las han captado en las piezas de Brecht, en los filmes de Lubitsch y Charles Chaplin (recuérdense «To be or not to be» y «El gran dictador»), sino en las mismísimas reposiciones de obras tan lejanas en el tiempo como las comedias de Aristófanes. Los casos de censura *post mortem* del poeta que se podrían citar entran en la antología de lo pintoresco. En la década de los cincuenta un obispo salmantino le hacía llegar a un catedrático de griego de la universidad su reprobación por haber comentado en clase *Las nubes*. Esa misma década, en plena efervescencia de la caza de brujas, el senador McCarthy acusaba de intento de propagandismo comunista a un proyecto de escenificación de *Las asambleístas*. En la siguiente, la Junta de Coroneles prohibía en 1967 representar en Atenas y en Epidauro *Las aves* y *Las ranas*. Aunque estas piezas no son precisamente las más subversivas de Aristófanes, se prestaban a vitandas asociaciones. En la primera, cabía encontrar una alusión a la insoportable atmósfera de Atenas, que invitaba a emigrar en busca de mejores condiciones de vida, como les ocurría a los protagonistas de la pieza. La parábasis de la segunda, con su llamamiento a la concordia ciudadana y al regreso de los exiliados, involuntariamente recordaba el destierro y privación de los derechos cívicos de Melina Mercuri y Mikis Theodorakis.

Las críticas al poder establecido del movimiento estudiantil del 68, el clamor por la paz en un mundo peligrosamente dividido en bloques militares, la revolución sexual y las reivindicaciones feministas, han contribuido, por el contrario, a la revalorización de las piezas aristofánicas que solían mantenerse en pudibundo olvido. A ello se ha sumado, como consecuencia de la nivelación de las diferencias entre los sexos y las clases sociales, la supresión de los tabúes lingüísticos, que ha dado mayores posibilidades de versión al cómic. Aristófanes se ha puesto así en candelero y ha adquirido un insólito aire de modernidad⁵². No exageramos dema-

⁵¹ «Anmerkung zur Komödie», en *Theaterschriften und Reden*, Zürich, 1966, pág. 133.

⁵² Ya durante la Primera Guerra Mundial vieron en Alemania la luz adaptaciones de *La paz* de L. Feuchtwanger (*Friede. Ein burlisches Spiel nach den 'Acharnen' und der 'Eirene' des Aristophanes*) y de H. Blümmer (*Krieg und Friede*, Frauenfeld-Leipzig, 1918); cf. Lia Secci, *Il mito classico nel teatro tedesco espressionista*, Roma, 1969, pág. 27, n. 47. La carga política que siguen teniendo *Caballeros*, *Lisístrata*, *Asambleístas* y *Pluto* en el debate de problemas de tanta actualidad como las formas aberrantes de la democracia, el militarismo, el feminismo y el comunismo, la ha puesto de relieve L. Miori, «Attualità politica di Aristofane», *AARov*, 20 (1981), 177-195.

siado si decimos que es, entre los antiguos, el autor de moda. En la historia del teatro ocupan ya un puesto relevante las versiones hechas para la escena de Wolfgang Schadowaldt de *Lisístrata* y *Aves* (1964), *Acarnienses* (1967) y *Ranas* (1969), así como el montaje de *Lisístrata* de Fritz Kortner (1960) y la versión de *La paz* (1962) con escenografía de Benno Besson.

En España se ha observado un fenómeno similar en los últimos veinte años, sobre todo después de la restauración de la democracia. Las comedias de mayor impacto social han sido precisamente las de mayor desventura. *Lisístrata* ha sido vertida por F. Rodríguez Adrados (Madrid, Editora Nacional, 1975, junto con *Las aves*, *Las avispas* y *La paz*) y por Elsa García Novo (Madrid, Alianza Editorial, 1987, junto con *Las nubes* y *Dinero*). *Las asambleístas* han sido traducidas por F. Rodríguez Adrados (*Teatro griego*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1982, págs. 289-352) y editadas con versión castellana por A. López Eire (Barcelona, Colección Erasmo, ed. Bosch, 1977) y A. Espinosa Alarcón (Granada, Instituto de Historia del Derecho, 1977). La tría bizantina ha sido trasladada por J. Pallí Bonet (*Pluto o La riqueza*, *Las nubes*, *Las ranas*, Barcelona, Bruguera, 1969). *Acarnienses* y *Caballeros*, traducidas por L. Gil, han aparecido en el núm. 204 de la Biblioteca Clásica Gredos.

La colección Bernat Metge ha publicado el único Aristófanes bilingüe completo que haya visto la luz en España: Aristófanes, *Comèdies*. Text i traducció de Manuel Balasch, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1969-1977, 6 vols. Una edición bilingüe también es el Aristófanes, *Nubes*, *Asambleístas*, traducción de María Teresa Amado Rodríguez, Santiago de Compostela, 1991, aparecido en la colección «Clásicos en galego» que dirige M. C. Díaz y Díaz. Una versión completa, obra del profesor Luis M. Macía Aparicio, nos ha deparado recientemente la «Colección de autores griegos» dirigida por Alfonso Martínez Díez: Aristófanes, *Comedias*. Introducción, traducción y notas de... Madrid, Ediciones Clásicas, 1993, 3 vols. Una mención especial merece la edición bilingüe de *Los acarnienses*, provista de una excelente y amplia introducción, de Esperanza Rodríguez Monescillo (Madrid, C.S.I.C., 1985).

Junto con estas versiones, realizadas con riguroso criterio filológico (aunque algunas, como *Las asambleístas* de F. Rodríguez Adrados, pensadas para su representación⁵³), merecen mencionarse, por su impacto en el gran público, las adaptaciones de *La paz* de Fernando Díaz-Plaja⁵⁴, representada el 23 de diciembre de 1969 en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de Miguel Narros,

⁵³ Se escenificaron en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, en el Real Coliseo de San Lorenzo de El Escorial, en el Teatro Romano de Mérida y en la Sala Cadarso de Madrid en 1982-1983 por el Teatro Universitario de dicha Facultad bajo la dirección de Manuel Canseco.

⁵⁴ Publicada por Editora Nacional, Madrid, 1964. Con anterioridad, A. Marquerie publicó unas *Nubes* junto con otras obras clásicas adaptadas para su escenificación en *Versiones representables de teatro griego y latino*, Madrid, Aguilar, 1966.

y de Francisco Nieva⁵⁵, puesta en escena en el Teatro Romano de Mérida en julio de 1978, bajo la dirección de Manuel Canseco. En el verano de 1981 se representaron *Los carboneros* de Agustín García Calvo en el Templo de Debod de Madrid, una excelente adaptación de *Los acarnienses*⁵⁶. Nos es imposible enumerar todas las reposiciones de *Lisístrata*, *Asambleístas*, *Aves*, *Nubes* y otras piezas aristofánicas que grupos de estudiantes, de Bachillerato y de Universidad, han llevado a efecto por toda España (a veces en teatros antiguos, como el de Segóbriga o el de Herodes Ático en Atenas), bajo la dirección de entusiastas profesores como José Luis Navarro y Rosa García Roderó. En su día, en unas jornadas pedagógicas de Gijón, expresé mi deseo de que se dedicara un trabajo a comentar estos meritorios esfuerzos.

Pero, quede o no constancia escrita de los mismos, es evidente el eco que encuentra en nuestra juventud el jocundo y vitalista mensaje aristofánico. En esto no es una excepción dentro del mundo que vivimos. Aquello tan conocido de «Make love, no war» que esgrimieron los hippies como lema hace unos años dijérase salido de labios del cómico ateniense. Reírse con el sexo, la política, la religión y los tabúes sociales es una excelente manera de relajar las tensiones a las que hoy, como siempre —o más que nunca cuando se piensa en la eventualidad de un holocausto nuclear—, vive sometido el ser humano. El espíritu de Aristófanes, por lo demás, parece hoy día haber transmigrado a grupos teatrales como Els Joglars o a directores de cine como Almodóvar para seguir provocando, a Dios gracias, entre los nuestros, el beneficioso efecto de la *kátharsis* cómica.

⁵⁵ Publicada por Editorial Vox, Madrid, 1980.

⁵⁶ Publicada en Madrid, Lucina, 1981.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

(No se incluyen las obras citadas en las notas. Ordenación cronológica y temática. Las abreviaturas son las habituales del *Année Philologique*)

Repertorios

(Obras sobre Aristófanes y la comedia en general)

- A. Bamberg, *Bursian's Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft*, 3 (1877), 459-472 para los años 1873-1875.
- C. von Holzinger, *ibid.*, 21 (1880), 111-158, años 1876-1880.
- K. Zacher, *ibid.*, 71 (1892), 1-28, años 1881-1891.
- *ibid.*, 116 (1903), 159-292, años 1882-1901.
- A. Körte, *ibid.*, 152 (1911), 218-312, años 1902-1909.
- E. Wüst, *ibid.*, 174 (1916-1918), 105-176, años 1910-1914.
- *ibid.*, 195 (1923), 95-163, años 1914-1921.
- *ibid.*, 207 (1926), 91-141, años 1921-1925.
- *ibid.*, 234 (1932), 107-149, años 1925-1931.
- *ibid.*, 263 (1939), 1-66, años 1931-1937.
- H. J. Dover, «Aristophanes 1938-1955», *Lustrum*, 2 (1957), 52-112.
- Th. Gelzer, «Hinweise auf einige neuere Bücher zu Aristophanes», *MH*, 21 (1964), 103-106.
- A. M. Komornicka, «Aristofane negli ultimi decenni», *C&S*, 23 (1967), 37-42.
- W. Kraus, «Griechische Komödie. 1. Bericht. 1 Hälfte, Alte Komödie und Epicharm», *AAHG*, 24 (1971), cols. 161-180.
- Ch. T. Murphy, «A survey of recent work on Aristophanes and old comedy», *CW*, 65 (1972), 261-273.
- A. C. Quicke, *Aristophanes and Athenian old comedy. A survey and bibliography of twentieth-century criticism, with an essay on the current state of bibliography in classical studies*, Thesis London Library Association, 1982.
- I. C. Storey, «Old comedy 1975-1984», *Echos du monde classique*, 1 (1987), 1-46.

- J. R. Green, «Theatre production: 1971-1986», *Lustrum*, 31 (1989), 7-95.
 B. Zimmermann, «Griechische Komödie», *AAHG*, 45 (1992), cols. 161-184.

Testimonios, escolios, índices

- J. van Leeuwen, *Prolegomena ad Aristophanem*, Leiden, 1908.
 W. Kraus, *Testimonia Aristophanea cum scholiorum lectionibus*, Wien, 1931.
 R. Cantarella, *Aristophanis comoediae quae exstant...*, vol. I, *Prolegomeni*, Milano, 1948.
 R. Kassel - C. Austin, *PCG III 2: Aristophanes, Testimonia et fragmenta*, Berlin-New York, 1984.
- Fr. Dübner, *Scholia Graeca in Aristophanem cum prolegomenis Grammaticorum*, Paris, 1842.
- J. W. White, *The scholia on the Aves of Aristophanes*, Boston-London, 1914.
 W. J. W. Koster, *Scholia in Aristophanis Plutum et Nubes vetera, Thomae Magistri, Demetrii, anonyma, recentiora, partim inedita*, Leiden, 1927.
 P. Pucci, «Scoli metrici inediti delle *Nuvole*», *PP*, 14 (1959), 56-75.
 D. Holwerda, «De Heliodori commentario metrico in Aristophanem», *Mnemosyne*, 17 (1964), 113-139; *ibid.*, 20 (1967), 247-272.
- W. J. W. Koster, (ed.), *Scholia in Aristophanem*:
 Pars I, Fasc. IA: *Prolegomena de comoedia*, edidit W. J. W. Koster, Groningen, 1975.
 Pars I, Fasc. IB: *Scholia in Aristophanis Acharnenses*, edidit N. G. Wilson, Groningen, 1975.
 Pars I, Fasc. II: *Scholia vetera in Aristophanis Equites*, edidit D. M. Jones. *Scholia Tricliniana in Aristophanis Equites*, edidit N. G. Wilson, Groningen-Amsterdam, 1969.
 Pars I, Fasc. III 1: *Scholia vetera in Nubes*, edidit D. Holwerda, Groningen, 1977.
 Pars I, Fasc. III 2: *Scholia recentiora in Nubes*, edidit W. J. W. Koster, Groningen, 1974.
 Pars II, Fasc. I: *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas*, edidit W. J. W. Koster, Groningen, 1978.
 Pars II, Fasc. II: *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem*, edidit D. Holwerda, Groningen, 1982.
- F. Perusino, *Platonio, La commedia greca. Edizione critica, traduzione e commento*, Urbino, 1989.
- H. A. Holden, *Onomasticon Aristophaneum*, Cambridge, 1902² (Hildesheim, 1970).
 O. J. Todd, *Index Aristophaneus*, Cambridge Mass., 1932 (Hildesheim, 1962²).
 H. Dunbar, *A complete concordance to the comedies and fragments of Aristophanes*, Oxford, 1883. Nueva edición por B. Marzullo, Hildesheim, 1973.

E. Wüst, *Lexicon Aristophaneum. Ein handschriftliches Spezialwörterbuch zu den Komödien des Aristophanes*, K. Wüst (ed.), München-New York-London-Paris, 1984 (en microfichas).

Obras generales

C. Beer, *Über die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes*, Leipzig, 1844.

A. Couat, *Aristophane et l'ancienne comédie Attique*, Paris, 1902³.

A. Rostagni, «I primordi di Aristofane», *RFIC*, 3 (1925), 161-185, 465-493; *ibid.*, 5 (1927), 289-330 (= *Scritti minori II, I Hellenica-Hellenistica*, Torino, 1956, págs. 61-152).

G. Murray, *Aristophanes. A study*, Oxford, 1933.

Q. Cataudella, *La poesia di Aristofane*, Bari, 1934.

G. Perrotta, «Aristofane», *Maia*, 5 (1952), 1-31.

K. Lever, *The art of Greek comedy*, London, 1956.

O. Seel, *Aristophanes oder Versuch über Komödie*, Stuttgart, 1960.

A. Ballotto, *Saggio su Aristofane*, Messina-Firenze, 1963.

W. Kassies, *Aristophanes' traditionalisme*, Amsterdam, 1963.

N. N. Dracoulides, *Psychanalyse d'Aristophane, de sa vie et de ses oeuvres*, Paris, 1967.

A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1968, págs. 446-481.

Th. Gelzer, «Aristophanes der Komiker», *RE*, Suppl. 12, Stuttgart, 1970, cols. 1392-1569.

— «Tradition und Neuschöpfung in der Dramaturgie des Aristophanes», en J.-J. Ne-wiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 283-316.

— «Aristophanes», en G. A. Seeck (ed.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 1979, págs. 258-306.

W. G. Arnott, «From Aristophanes to Menander», *G&R*, 19 (1972), 65-80.

C. T. Murphy, «Popular comedy in Aristophanes», *AJPh*, 93 (1972), 169-189.

A. M. Scarcella, *Il messaggio di Aristofane e la cultura ateniese*, Palermo, 1973.

L. Spatz, *Aristophanes*, Boston, 1978.

R. G. Usher, «Aristophanes», *G&R New surveys in the classics*, n. 13, Oxford, 1979.

S. Halliwell, «Aristophanes' apprenticeship», *CQ*, 30 (1980), 33-45.

K. McLeish, *The theater of Aristophanes*, New York, 1980.

F. Heberlein, *Pluthygieia. Zur Gegenwelt des Aristophanes*, Frankfurt am Main, 1980.

C. Moulton, *Aristophanic poetry*, Göttingen, 1981.

C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze, 1984².

R. M. Harriott, *Aristophanes poet and dramatist*, London-Sydney, 1986.

K. J. Reckford, *Aristophanes' old-and new comedy I. Six essays in perspective*, Chapel Hill. Univ. of North Carolina Pr., 1987.

- E. Corsini, «Aristofane», en F. Della Corte (ed.), *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Milano, 1987, págs. 143-184.
- F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino, 1987.
- A. Melero, «La comedia antigua», en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988.
- D. F. Sutton, «Aristophanes and the transition to middle comedy», *LCM*, 15 (1990), 81-95.
- G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari, 1994.

La vida y la época de Aristófanés (Cap. I)

- St. Srebrny, «De Aristophanis origine peregrina», *Charisteria Th. Sinko oblata*, Warszawa, 1951, págs. 315-330.
- G. V. Steffen, «De Aristofane in ius vocato», *Eos*, 47 (1954), 7-21.
- W. G. Boruchowitsch, «Aristophanes als Herausgeber seiner Komödien», *AAnthung*, 21 (1973), 89-95.
- A. E. Gouman, «Aristophanes: country man or city man», *CB*, 50 (1974), 73-77.

Características de la comedia aristofánica (Cap. II)

- A. Ruppel, *Konzeption und Ausarbeitung der aristophanischen Komödie*, Darmstadt, 1913.
- H. L. Stow, *The violation of the dramatic illusion in the comedies of Aristophanes*, Diss. Chicago, 1936.
- W. Süß, «Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes», *RhM*, 97 (1954), 115-159, 229-254, 289-316.
- «Zur Komposition der altattischen Komödie (1908)», en H.-J. Newigen, *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, pág. 129.
- F. Muecke, «Playing with the play: theatrical self-consciousness in Aristophanes», *Antichthon*, 11 (1977), 52-67.
- H. Schareika, *Der Realismus der aristophanischen Komödie*, Frankfurt-Bern-Las Vegas, 1978.
- G. A. H. Chapman, «Some notes on dramatic illusion in Aristophanes», *AJPh*, 104 (1983), 1-23.
- H. J. Horn, «Zum Verhältnis von Realität und Abbild in der antiken Komödie», *Helmantica*, 34 (1983), 309-316.
- B. Zimmermann, «Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes», *WJA*, N. F. 9 (1983), 57-77.
- L. Bertelli, «L'utopia sulla scena. Aristofane e la parodia della città», *CCC*, 4 (1983), 215-261.
- W. Gruber, «Systematized delirium. The craft, form and meaning of Aristophanic comedy», *Helios*, 9 (1983), 97-111.

- A. López Eire, «Comedia política y utopía», *CIF*, 10 (1984), 137-174.
- Z. Ritoók, «Wirklichkeit und Phantastisches in den Komödien des Aristophanes», en E. Kluge (ed.), *Kultur und Fortschritt in der Blütezeit der griechischen Polis*, Berlin, 1985, 259-275.
- G. Cortassa, «Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane», en E. Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, 1986, 185-204.
- P. Thiery, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris, 1986.
- P. Cartledge, *Aristophanes and his theatre of the absurd*, Bristol, 1990.
- B. Zimmermann, «*Nephekokkygia*. Riflessioni sull' utopia comica», en W. Röslér-B. Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari, 1991, 53-127.
- A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge, 1993.

Estructura formal de la comedia (Cap. III)

- B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien*, vol. 1. *Parodos und Amoibaion*; vol. 2, *Die anderen lyrischen Partien*; vol. 3, *Metrische Analysen*, Hain, Königstein / Ts. 1984 (1985²), 1985, 1987.
- Th. Gelzer, «Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes», *Aristophane (Entretiens Hardt 38)*, Genf, 1991, págs. 51-90, discusión págs. 91-96.

La comicidad y sus mecanismos (Cap. IV)

- H. Steigers, «Die Grotteske und die Burleske bei Aristophanes», *Philologus*, 89 (1934), 161-184, 275-285, 416-432.
- D. Greene, «The comic technique of Aristophanes», *Hermathena*, 25 (1936), 87 sigs.
- H. Weber, *Aristophanes and his sense of the comic. A comparative study of the meaning of Old Comedy*, Diss. Univ. of Texas and Austin, 1968. Resumen en *DA*, 30 (1970), 2987 A.
- A. M. Komornicka, «Quelques remarques sur le caractère comique des personnages scéniques d'Aristophane», *Eos*, 68 (1969-1970), 181-199.
- F. D. Harvey, «Sick humour: Aristophanic parody of a Euripidean motif?», *Mnemosyne*, 24 (1971), 362-365.
- M. Landfester, *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin-New York, 1977.
- L. Lenz, «Komik und Kritik in Aristophanes' *Wespen*», *Hermes*, 108 (1980), 15-44.
- Ch. A. Michael, 'Ο κωμικός λόγος τοῦ Ἀριστοφάνους, Atenas, 1981.
- G. Mastromarco, «Due casi di aprosdoketon scenico in Aristofane, *Acarnesi* 393-413 e *Vespe* 526-538», *Vichiana*, 12 (1983), 249-254.
- M. Delaunoy, «Le comique dans les *Nuées* d'Aristophane», *AC*, 55 (1986), 86-112.

- S. Saïd, «Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane», *Cahiers du Groupe Interdisciplinaire du théâtre antique*, 3 (1987), 217-248.
- M. Silk, «Pathos in Aristophanes», *BICS*, 34 (1987), 78-111.

(Sobre la comicidad verbal)

- C. W. Peppler, *Comic terminations in Aristophanes and the comic fragments*, Baltimore, 1902.
- «The termination -κός as used by Aristophanes for comic effect», *AJPh*, 31 (1910), 428-444.
- «The suffix -μα in Aristophanes», *AJPh*, 37 (1916), 459-465.
- «Comic terminations in Aristophanes», *AJPh*, 39 (1918), 173-183, y 42 (1921), 152-161.
- J. Friedrich, «Das attische im Munde von Ausländern bei Aristophanes», *Philologus*, 75 (1918), 274-301.
- C. Brixhe, «La langue de l'étranger non grec chez Aristophane» (L'étranger dans le mond grec *Aph* LIX n.º 12915), 113-138.
- C. C. Coulter, «The speech of foreigners in Greek and Latin comedy», *CQ*, 13 (1934), 13 sigs.
- H. W. Miller, «Comic iteration in Aristophanes», *AJPh*, 66 (1945), 398-408.
- M. Ruipérez Sánchez, *Los compuestos poéticos y paródicos en el estilo aristofánico*, Tesis doctoral inédita, Salamanca, 1948.
- P. Chantraine, «Deux notes sur le vocabulaire comique d'Aristophane», *REG*, 75 (1962), 381-395.
- E. Rodríguez Monescillo, «Comicidad verbal y sistema de la lengua», *Actas del III Congreso Español de Est. Clás.*, 3, Madrid, 1968, 177-192.
- R. Turasiewicz, «De nominum propriorum, quae deminutivorum formam habent, apud Aristophanem usu et significatione», *Eos*, 67 (1974), 215-231.
- L. Perogaro, «Un caso di ambiguità semantica in Aristofane», *Ann. della Fac. di Lett. e Filos. Univ. di Genova* (1981), 57-65.
- «Problemi di metaforica nella definizione dell'ambiguità aristofanesca», *L&S*, 18 (1983), 387-406.
- M. Golden, «A double pun in Aristophanes, *Lysistrata* 1001», *CQ*, 32 (1982), 467-468.
- S. Halliwell, «Notes on some Aristophanic jokes (*Ach.*, 854-859; *Kn.*, 608-610; *Peace*, 695-699; *Thesm.*, 605; *Ran.*, 1039)», *LCM*, 7 (1982), 153-164.
- «The uses of laughter in Greek culture», *CQ*, 41 (1991), 279-296.
- G. Verbaarschot, «Dialect passages and text constitution in Aristophanes' *Acharnians*», *Mnemosyne*, 41 (1988), 269-275.

La lengua y el estilo (Cap. V)

- G. P. Anagnostopoulos, «Περὶ τῆς γλώσσης τῶν κωμωδιῶν τοῦ Ἀριστοφάνου», *Athena*, 36 (1923), 1-60.
- J. W. Poultney, *The syntax of the genitive case in Aristophanes*, J. Hopkins Univ., Baltimore, 1936.
- H. W. Miller, «Conversational idiom in Aristophanes», *CW*, 38 (1945), 163.
- P. Bachmann, *Ellipsen und Anakolote als Elemente der Umgangssprache in der 'Acharner' des Aristophanes*, Diss. Göttingen, 1961.
- J. W. Poultney, «Studies in the syntax of Attic comedy», *AJPh*, 84 (1963), 359-376.
- J. Zaragoza Botella, *Sintaxis del infinitivo en Aristófanes*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense.
- «Usos del infinitivo en Aristófanes en función del estilo», *Actas del II Congreso Español de Est. Clás.*, Madrid, 1964, 144-149.
- G. Doré, «Il sufisso -ίδιον nella commedia greca», *RFIC*, 43 (1964), 304.
- E. Rodríguez Monescillo, *Estudios sobre la lengua de Aristófanes*, Tesis doctoral inédita, Madrid, 1972.
- «Sobre la oración nominal en Aristófanes», *REspLing*, 2, 2 (1972), 377-388.
- H. D. Jocelyn, «A Greek indecency and its students. λαικάξειν», *PCPhS*, 26 (1980), 12-66.
- H. D. Jocelyn, «Attic, βινεῖν and English f...», *LCM*, 5 (1980), 65-67.
- B. Baldwin, «The use of βινεῖν κινεῖν», *AJPh*, 102 (1981), 70-80.
- R. S. W. Hawtrey, «Aristophanes, *Acharnians* 77-79. Some light from Plato?», *LCM*, 7 (1982), 11.
- D. Bain, «Κατωνάκην τὸν χοῖρον ἀποτετιλμένας (Aristophanes, *Ekklesiazusai* 724)», *LCM*, 7 (1982), 7-10.
- K. J. Dover, «Some types of abnormal word-order in Attic comedy», *CQ*, 35 (1985), 324-343, recogido en *id.*, *Greek and the Greeks. Collected papers*, vol. I, *Language, poetry, drama*, Oxford, 1987, 43-66.
- «Linguaggio e caratteri aristofanei», en *Miscellanea di studi in memoria di M. Barchesi*, *RCCM*, 18 (1976), 357-371, trad. ing. en *Greek and the Greeks*, págs. 237-248.
- C. Morenilla Talens, «Wort und Klangresponson bei Aristophanes», *Philologus*, 131 (1987), 32-49.
- «Ein Beitrag zum Studium der Metaphern bei Aristophanes. *Thesmophoriazusa*e 46-49», *Eranos*, 86 (1988), 160-162.
- L. C. Edwards, «Poetica values and poetic technique in Aristophanes», *Ramus*, 19 (1990), 143-159.
- A. Edwards, «Aristophanes' comic poetics: Τρύξι, scatology, σαῶμμα», *TAPhA*, 121 (1991), 157-179.
- A. López Eire, *Ático, koiné y aticismo. Estudios sobre Aristófanes y Libanio*, Murcia, 1991.

Los metros (Cap. VI)

O. Schroeder, *Aristophanis cantica*, Leipzig, 1930².

J. Descroix, *Le trimetre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*, Mâcon, 1931.

P. Pucci, «Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche», *Atti dell' Accad. Naz. dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, ser. VIII, vol. 10, fasc. 5 (1961), 277-422.

H. J. Newiger, «Prokeleusmatiker im komischen Trimeter?», *Hermes*, 89 (1961), 175-184.

L. P. E. Parker, «Split resolution in Greek dramatic lyric», *CQ*, 18 (1968), 241-269.

A. M. Dale, *The lyric metres of Greek drama*, Cambridge, 1968².

C. F. Russo, «Le Vespe spaginate e un modulo di tetrametri 18 x 2», *Belfagor*, 23 (1968), 317-324. Trad. alemana: «Die Wespen 'im Umbruch' und ein Modul 18 x 2 Tetrametern», con un «Nachtrag 1971» en H.-J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, 212-224.

R. Pretagostini, «Dizioni e canto dei dimetri anapestici di Aristofane», *SCO*, 24-25 (1975-1976), 183-212.

— «Sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον», *QUCC*, 28 (1978), 165-179.

— «Le prime due sezioni liriche delle *Nubole* di Aristofane e i ritmi κατ' ἐνόπλιον e κατὰ δάκτυλον (*Nub.*, 649-651)», *QUCC* n.s. 2=32 s. c. (1979), 119-129.

— «Parola, metro e musica nella monodia dell' Upupa (Aristofane, *Ucelli*, 227-262)», en B. Gentile-Pretagostini, *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988, 189-198.

M. Vetta, «Modeli di canto e attribuzione di battute nelle *Ecclesiazuse* di Aristofane (vv. 877-1048)», *QUCC*, 38 (1981), 85-111.

E. Cavallini, «Echi della lirica arcaica nella *Lisistrata* di Aristofane», *MCr*, 18 (1983), 71-75.

E. Cingano, «Il valore dell' espressione στάσις μελῶν in Aristofane, *Rane*, v. 1281», *QUCC*, 53 (1986), 139-143.

B. Zimmermann, «Ioniker in den Komödien des Aristophanes. Prolegomena zu einer interpretativen Metrik», *Prometheus*, 13 (1987), 124-132.

E. Degani, «Giambo e commedia», en E. Corsini, *La polis e il suo teatro*, Padova, 1988², 157-179.

R. M. Rosen, *Old comedy and the iambographic tradition*, Atlanta, 1988.

(Sobre la música y la danza)

J. Pianko, «La musica nelle commedie di Aristofane», *Eos*, 47 (1954), 22-34.

L. E. Rossi, «Mimica e danza sulla scena comica greca (a proposito del finale delle *Vespe* e di altri passi aristofanei)», *RCCM*, 20 (1978), 1149-1170.

M. Pintacuda, *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*, Palermo, 1982.

La crítica política (Cap. VII)

- H. Lloyd Stow, «Aristophanes influence upon public opinion», *CJ*, 38 (1942-1943), 82-92.
- V. Paronzi, «L'ideale politico di Aristofane», *Dioniso*, n.s. 11 (1948), 26-41.
- R. Cantarella, «Aspetti sociali e politici della commedia greca antica», *Dioniso*, 43 (1969), 313-352 (= *Scritti minori sul teatro*, Brescia, 1970, 175-211).
- J. Schwarze, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historiographische Bedeutung* (Zetemata 51), München, 1971.
- J. C. Carrière, *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris, 1979.
- H.-J. Newiger, «War and peace in the comedy of Aristophanes», *YCIS*, 26 (1980), 219-237.
- W. Ameling, «Komödie und Politik zwischen Kratinos und Aristophanes. Das Beispiel Perikles», *QC*, 3 (1981), 383-424.
- F. Cairns, «Cleon and Pericles: A suggestion», *JHS*, 102 (1982), 203-204.
- A. Blanchard, «Le dessein d'Aristophane dans la *Paix*», *IL*, 24 (1982), 74-78.
- A. C. Cassio, «Arte compositiva e politica in Aristofane. Il discorso di Ermete nella *Pace* (603-648)», *RFIC*, 110 (1982), 22-24.
- I. Stark, «Der Wandel des Friedensgedankens bei Aristophanes», *Altertum*, 31 (1985), 44-48.
- M. Heath, *Political comedy in Aristophanes* (Hypomnemata 87), Göttingen, 1987.
- J. Henderson, «Comic hero versus political elite», en A. H. Sommerstein *et alii* (eds.), *Tragedy, comedy and the polis. Papers from the Greek drama conference*, Nottingham, 18-20 July 1990, Bari, 1993, 307-319.

La crítica religiosa (Cap. VIII)

- F. Sartori, «Aristofane e il culto attico di Asclepio», *AAPat*, 85 (1972-1973), 363-378.
- K. Koeckert, *Aristophanes und die Religion. Zum Verhältnis von Komik und Religion in der aristophanischen Komödie*, Diss. Leipzig, 1976.
- E. Corsini, «La polemica contro la religione di Stato in Aristofane», en *id.* (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, 1986, 149-183.

La crítica ideológica y literaria (Cap. IX)

- L. Sensazono, «Eschilo in Aristofane», *Dioniso*, 19 (1956), 41 sigs.
- N. Petruzzellis, «Aristofane e la sofistica», *Dioniso*, 20 (1957), 38-62.
- G. Clerici, «La commedia attica nella critica di Aristofane», *Dioniso*, 21 (1958), 95-108.
- L. Strauss, *Socrates and Aristophanes*, New York, 1966.
- F. Robert, «Sur le contraste entre les *Nuées* et les *Cavaliers*», *REG*, 80 (1967), 160-164.

- C. Oliva, «La parodia e la critica letteraria nella commedia postaristofanea», *Dioniso*, 42 (1968), 25-93.
- A. Brelich, «Aristofane: commedia e religione», *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis*, 5 (1969), 21-30 (= M. Detienne [ed.], *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari, 1975, págs. 103-118, 262-267).
- H. Neumann, «Socrates in Plato and Aristophanes», *AJPh*, 90 (1969), 201-214.
- E. De Carli, *Aristofane e la sofistica*, Firenze, 1971.
- A. Melero Bellido, *Atenas y el pitagorismo*, Salamanca, 1972.
- F. Turato, *Il problema storico delle 'Nuvole' di Aristofane*, Padova, 1973.
- F. Muecke, «Playing with the play: Theatrical self-consciousness in Aristophanes», *Antichthon*, 11 (1977), 52-67.
- M. Nussbaum, «Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom», *YCIS*, 26 (1980), 43-97.
- P. Mureddu, «Il poeta drammatico da *didaskalos* a *mimetes*: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane», *Aion*, 4-5 (1982-1983), 75-98.
- O. Taplin, «Tragedy and trugedy», *CQ*, 38 (1983), 331-333.
- T. Kowzan, «Les comédies d'Aristophane, véhicule de la critique dramaturgique», *Dioniso*, 53 (1983), 83-100.
- M. K. Lefkowitz, «Aristophanes and other historians of the fifth-century theater», *Hermes*, 112 (1984), 143-153.
- R. Olson, «Aristophanes and the antiscientific tradition», *Transformation and tradition in the science. Essays in honor of I. Bernard Cohen*, Cambridge, 1984, 441-454.
- R. Turasiewicz, «Le denominazioni dello stile elevato in Aristofane», *MusPat*, 3 (1985), 5-26.
- «Vocabulum ὄστειος apud Aristophanem quid significaverit» (en polaco, resumen en francés), *Eos*, 7 (1986), 205-216.
- R. Murray, «Aristophanic protest», *Hermes*, 115 (1987), 146-154.
- B. Zimmermann, «Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane», en B. Gentili-R. Pretagostini (eds.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988, 199-204.
- J. M. Bremer, «Aristophanes on his own poetry», *Aristophane* (Entretiens Hardt 38), Genève, 1993, 125-172.
- B. Zimmermann, «Aristophanes und die Intellektuellen», *Aristophane* (Entretiens Hardt 38), Genève, 1993, 199-204.

El ambiente social (Cap. X)

- U. Yves, «Les idées économiques d'Aristophane», *AC*, 8 (1939), 183-200.
- A. Brelich, «Aristofane come fonte per la storia dell'educazione ateniese», *Dioniso*, 43 (1969), 385-398.
- E. Levy, «Les femmes chez Aristophane», *Ktèma*, 1 (1976), 99-112.

- D. Auger, «Le théâtre d'Aristophane. Le mythe, l'utopie et les femmes», *Les Cahiers de Fontenay*, 17 (1979), 71-101.
- M. Rosellini, «*Lysistrata*. Une mise en scène de la féminité», *ibid.*, 11-32.
- S. Saïd, «Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane», *ibid.*, 217-246.
- E. David, *Aristophanes and Athenian society of the early fourth century B. C. Mnemosyne*, Suppl. 81, Leiden, 1984.
- J. Assaël, «Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide», *Pallas*, 32 (1985), 91-107.
- D. Konstan, «The politics of Aristophanes' *Wasps*», *TAPhA*, 115 (1985), 27-46.
- T. Long, *Barbarians in Greek comedy*, Illinois Univ. Press, 1986.
- J. Henderson, «Older women in the Attic comedy», *TAPhA*, 117 (1987), 105-129.
- E. C. Keuls, *Il regno della falloccrazia. La politica sessuale ad Atene*, Milano, 1988.
- M. Kaimio, «Comic violence in Aristophanes», *Arctos*, 24 (1990), 47-72.
- D. Konstan-M. Dillon, «The ideology of Aristophanes' *Wealth*», *AJPh*, 102 (1990), 371-394.
- K. S. Rothwell jr., *Politics and persuasion in Aristophanes' 'Ecclesiazusae'*, Leiden, 1990.
- N. Loraux, «Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre», en *Aristophane* (Entretiens Hardt 38), Genève, 1993, 203-253.
- L. K. Taaffe, *Aristophanes and women*, London-New York, 1993.

La transmisión del texto (Cap. XI)

- V. Coulon, *Essai sur la méthode et la critique conjecturale appliquée au texte d'Aristophane*, Paris, 1933.
- G. Zuntz, «Die Aristophanes-Scholien der Papyri», *Byzantion*, 13 (1938), 631-690; *ibid.*, 14 (1939), 545-614 (= *Die Aristophanes-Scholien der Papyri*, Berlin, 1975²).
- W. J. W. Koster, *Autour d'un manuscrit d'Aristophane écrit par Démétrius Triclinius*, Groningen, 1957.
- K. Erbse, *Überlieferungsgeschichte der griechischen klassischen und hellenistischen Literatur. Geschichte der Textüberlieferung*, Bd. I, Zürich, 1961, 207-283.
- S. Bernadette, «Vat. Gr. 2181. An unknown Aristophanes' manuscript», *HSPh*, 66 (1962), 241-248.
- J. C. B. Lowe, «Manuscript evidence for changes of speaker in Aristophanes», *BICS*, 9 (1962), 27-42.
- N. G. Wilson, «The Triclinian edition of Aristophanes», *CQ*, 12 (1962), 32-34.
— «A chapter in the history of scholia», *CQ*, 17 (1967), 244-256.
- W. J. W. Koster, «Aristophane dans la tradition byzantine», *REG*, 76 (1963), 381-396.

L. D. Reynolds-N. G. Wilson, *Scribes and scholars. A guide to the transmission of Greek and Latin literature*, Oxford, 1968.

N. P. Chionidis, Συμβολή εἰς τὴν στεμματικὴν καὶ τὴν ταξινομήσιν τῶν χειρογράφων τοῦ Ἀριστοφάνους, μετὰ στέμματος 30 κωδίκων τῶν Βατράχων, Ioannina, 1971.

Las piezas fragmentarias (Cap. XIV)

S. Ciriello, «Aristofane. fr. 592 K.-A.: Lemnie?», *Sileno*, 15 (1989), 83-88.

C. A. Faraone, «Aristophanes, *Amphiaraus*, fr. 29 (Kassel-Austin): Oracular response or erotic incantation», *CQ*, 42 (1992), 320-327.

ÍNDICE GENERAL

	<i>Págs.</i>
EL AUTOR AL LECTOR	7
I. <i>La vida y la época de Aristófanes</i>	9
II. <i>Características de la comedia aristofánica</i>	13
III. <i>Estructura formal de la comedia</i>	23
1. Prólogo, 23. — 2. Párido, 24. — 3. Agón, 25. — 4. Parábasis, 28. — 5. Escenas episódicas, 36. — 6. Éxodo, 37. — 7. La división en actos: Últimas comedias, 38.	
IV. <i>La comicidad y sus mecanismos</i>	41
V. <i>La lengua y el estilo</i>	57
VI. <i>Los metros</i>	69
1. Partes dialogadas	70
Trímetro yámbico, 70. — Tetrametro yámbico cataléctico, 71. — Tetrametro trocaico cataléctico, 72. — Tetrametro anapéstico cataléctico, 73. — Eupolideo, 74.	
2. Partes líricas	74
VII. <i>La crítica política</i>	81
VIII. <i>La crítica religiosa</i>	91
IX. <i>La crítica ideológica y literaria</i>	99
X. <i>El ambiente social</i>	109
XI. <i>La transmisión del texto</i>	121
XII. <i>La producción perdida</i>	127
XIII. <i>Cronología y temática</i>	131
XIV. <i>Las piezas fragmentarias</i>	135
XV. <i>Aristófanes y la posteridad</i>	191
APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO	213