

El Aristófanes perdido

Luis GIL

I. 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 *codices recentiores* ofrece la llamada «triade 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 *Liststrata*. El códice 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 códices 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, Gêras, Héroes, Gerytades, Polýidos*). Con todo, la mayor parte de los textos recuperados corresponden a *fabulae incertae*, es decir, piezas de

¹ J. W. WHITE, «The manuscripts of Aristophanes», *CP* 1, 1906, 1 ss. ofrece una lista de 237, aumentada por descubrimientos posteriores cuya enumeración puede verse en TH. GELZER, s.v. «Aristophanes», *RE*, Suppl. XII, cols. 1549-1550.

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

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 perdida 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 en 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.). Este 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 registrarán el papel de cada uno de los actores y tuvieran muy escasas *parepigra-phai* o indicaciones escénicas (p.e. ἀλλεῖ τις ἐνδοθεν). 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 helénística sólo llegaran ejemplares de esta índole y que del concusido de tantos *dissecta 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 circulaban 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 librario éstos manejaron también material de archivo, en parte ya recogido y elaborado por eruditos anteriores. Desde que el

³ Los estudios más extensos sobre la historia de la transmisión textual de Aristófanes siguen siendo los de P. BOUDREAU, *Le texte d'Aristophane et ses commentateurs*, París, 1919 (para la Antigüedad) y de G. ZUNTZ, «Die Aristophanes-Scholien der Papyri», *Byzantion* 13, 1938, pp. 631-69 y 14, 1939, pp. 545-614. Nueva bibliografía en GELZER, o.c., col. 1558.

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 de 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:

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, pp. 1 ss.), que en trece columnas recogen datos desde los años 473/72 hasta el 329/28 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, pp. 101-107.

2. Las *Listas de los Vencedores* (IG II², 2325, Pickard-Cambridge, o.c., pp. 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, o.c. 121-122) que registran los poetas cómicos vencedores a partir de la primera vez que compitieron.

4. Las *Didascalias* (IG II², 2319-23) 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 Ὀδοῦ|αυτοπρόσ|βει| 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, y también los de Aristófanes como *didáskalos* y el de Sófocles en la competición trágica.¹ 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 *Νῖκαι Διονυσιακῶν καὶ Ἀθηναϊκῶν 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 Calcis, 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, Éupolis y Aristófanes. Calímaco de Cirene compuso un 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 pseudépigrafe 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.

⁴ Cf. PFEIFFER, R.: *Historia de la filología clásica*, Madrid, 1981, tomo I, pp. 197-98.

⁵ Cf. PFEIFFER, *op. cit.*, p. 292.

⁶ *Op. cit.*, p. 29.

⁷ *Op. cit.*, p. 290.

⁸ *Op. cit.*, pp. 340-41.

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 *Pinakes* 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.

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 ἀναγραφὰι δραμάτων del primero (Athen. VIII 336 e) y de un περὶ διδασκαλιῶν de Caristio (Athen. VI 235 e). La confección de *pinakes*, 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 *didaskalos* o director teatral por haberse representado fuera de Atenas. Asimismo, el de la relación entre el autor de la pieza y el *didaskalos*. 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 *didaskalos* había compuesto obras de su cosecha, en otras el poeta había sido también el *didaskalos* 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 *Tesmosforiantes 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. 270 a).

En el siglo I a.C. Timáquidas de Rodas hizo un comentario que tocaba también problemas textuales. Muy importantes fueron los *hypomnēmata* 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 *hypotheses* 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 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 *Lisistrata* ni *Tesmoforiantes*), que se basó al menos en cuatro manuscritos. La sacó a la luz Aldo Manucio en Venecia en 1498.

II. 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, metricalógicos, lexicógrafos, compiladores de florilegios (*Estobeo*) y autores, como *Ateneo*, que todavía tuvieron acceso a los ejemplares de las mismas. Restos de la labor filológica se encuentran en las *hypotheses* y en los escolios de las piezas conservadas, en las listas de títulos recogidos por la *Suda* y el Índice Novati, y en obras como el tratado anónimo «Sobre la comedia». Las *hypotheses* son argumentos

resumidos de las piezas, con noticias literarias y juicios estéticos, que anteceden al texto de las mismas en los manuscritos. Se compusieron 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 *Tesmoforian-tes* 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 vocablo 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 u 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, 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 minúsculo 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 *hypómnema*. 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.

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. 1548-49.

² *Le texte d'Aristophane et ses commentateurs*, París, 1919, p. 187. Sigue a J. W. WHITE, *Scholía in Aristophanis Aves*, Boston y Londres, 1914, p. 64 ss.

³ «Die Aristophanes-Scholien der Papyri», *Byzantion* 14, 1939, pp. 545-614. La crítica de WHITE en pp. 645-47. Sus conclusiones sobre el arquetipo de Aristófanes en pp. 601-5.

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), incluso por sus 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 ó 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 comedias (como hacen Coulon y Cantarella en sus ediciones), sino diferentes *stémata* 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, pp. 461-64. 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*, Turín, 1892, p. 104) y otro índice parecido el Cod. Vat. Reg. Suec. 147 (editado por D. Holwerda, *Mnemosyne* [Ser. IV] 8, 1955, 197 ss.).

El Índice 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: *Dioniso náufrago*, *Islas*, *Dramas* o *Niobo*. 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

⁴ Cf. GELZER, *op. cit.*, cols. 1560-62.

lista de veinticuatro, entre ellos *Dramas o Centauro* y Σκηνὰς καταλαμβά-
νουσαι.

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 epigrafía, cabe al menos establecer una lista de treinta y nueve piezas como suyas, por orden alfabético: *Acharnès*, *Aiolosikon* I y II, *Amphiáraos*, *Anágyros*, *Babylónioi*, *Bátrachoi*, *Dáidalos*, *Daitalès*, *Danaides*, *Drámata e Kéntauros*, *Eirene* I y II, *Ekklesiázusai*, *Georgoi*, *Géras*, *Gerytades*, *Héroes*, *Hippès*, *Holkades*, *Hôrai*, *Kókalos*, *Lémmiai*, *Lysistrate*, *Nephelai*, *Órnithes*, *Pelargoí*, *Phóinissai*, *Plútos* I y II, *Polýidos*, *Proagon*, *Skenàs katalambánusai*, *Sphêkes*, *Tagenistaí*, *Telemessês*, *Thesmophoriázusai* I y II, *Triphales*. De las obras consideradas dudosas por algunos críticos, tal vez sea de Aristófanes *Póiesis*, 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 (1842) 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), Demiańczuk (1912), Edmonds (1957), Austin (1973) y Kassel-Austin (1984). Las ediciones más fiables, con sus correspondientes siglas son:

- FCG* *Fragmenta Comitorum Graecorum*, ed. A. Meineke, Berolini, 1839-57, correspondiendo a Th. Bergk los *Aristophanis Fragmenta*, tomo II 2 (Berol. 1841).
- CAF* *Comitorum 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* *Comitorum Graecorum Fragmenta in Papyris Reperta*, ed. C. Austin, Novi Eboraci, 1973.
- PCG* *Poetae Comici Graeci*, edd. R. Kassel et C. Austin, Berolini/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.

III. 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 cometido 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 coriámbricos o en ritmo crético-peónico es muy probable que pertenezca a una parte coral, oda o antoda de una sizigia 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 *κωμφοδούμενος*¹ 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 de un acontecimiento contempo-

¹ Una *prosopographia Aristophanea* fue realizada por Ammonio, discípulo de Aristarco. Una monografía sobre el tema es la de J. STEINHAUSEN, *Κωμφοδούμενοι*, Diss. Bonn, 1910.

ráneo y sólo la coincidencia de varios de ellos permite extraer conclusiones de cierta validez. Los criterios formales y los *komoidúmenoi* 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 enfrentan 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, pp. 81-157.
- P. Geissler, *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlín, 1925.
- W. Schmid-O. Stählin, *Griechische Literatur-Geschichte*, Munich, 1946, I, 4, pp. 181-223.
- E. Mensching, «Zur Produktivität der alten Komödie», *MH* 21, 1964, pp. 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*).

- 427 *Daitalês*
- 426 (D) *Babylónioi*
- 426 (L) *Acarnienses*
- 424 (L) *Caballeros*
- (D) *Georgoi*
- 423 (L) *Holkades*
- (D) *Nubes*
- 422 (L) *Proagon*
- (L) *Avispas*
- 421 (D) *Paz I*
- 420 (L) *Paz II*
- (D) *Gêras*
- p. 419 *Skenàs katalambánusai*
- c. 418 *Anágyros*

- c. 415 *Tagenistai*
 p. 415 *Polýidos*
 414 (L) *Amphiáraos*
 (D) *Aves*
 p. 414 *Héroes*
 p. 414 *Hôrai*
 Dáidalos
 Danaides
 411 (L) *Lisistrata*
 (D) *Tesmofoariantes*
 p. 411 *Triphales*
 p. 410 *Phóinissai*
 p. 410 *Tesmofoariantes II*
 c./p. 408 *Lémniai*
 Gerytades
 405 *Ranas*
 p. 495 *Telemessês*
 403 **Nêsoi*
 p. 399 *Pelargoí*
 392 (L) *Asambleístas*
 388 *Pluto II*
 387 *Kókalos*
 286 *Aiolosikon II*

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*, *Babylónioi*, *Caballeros*, *Georgoí*, *Gêras*, *Holkades*, *Paz I y II*.
2. De crítica ideológica y social: *Aves*, *Daitalês*, *Nubes*, *Pelargoí*, *Tagenistai*, *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*, *Tesmofoariantes I y II*, *Lisistrata*, *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 *Nubes*) 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 femenina (*Skenàs katalambánusai*, *Lisístrata*, *Tesmofoorian-tes* I y II), tratamiento (paratragédico) de mitos (*Dáidalos*, *Danaides*, *Phóinissai*, *Lémmiai*). 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 ginecocracia 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.

Αιολοσίκων (*Eolosción*)

El Índice Novati, un esolio de Querobosco al *Manual* de Hefestión (c. 9, p. 235 ed. Consbruch) y Ateneo (IX 372 a) 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 Araros, y Platonio en su tratado «Sobre la comedia» pone a esta pieza, junto con los *Odyssês* de Cratino, en el umbral de la Mese por carecer una y otra de partes corales¹, 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 aserto². Probablemente, pues, pertenezcan a

Αιολοσίκων

¹ Se ha discutido mucho el alcance de la afirmación de Platonio; cf. últimamente, MARGHERITA BERTRAN, «Gli *Odyssês* di Cratino e la testimonianza di Platonio», *Atene e Roma* N.S. 29, 1984, pp. 171-178 y FRANCA PERUSINO, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino, 1986, pp. 61-95. Hoy parece haber un general acuerdo en entenderla en el sentido de que en las obras mencionadas faltaban la parábasis, el agón y los cantos corales elaborados, pero no el coro, que advertía su comparecencia y su marcha en la párodo y el éxodo con ritmos líricos propios.

² A estos debe añadirse el fr. 10 (en dímetros coriámbricos) con el que se ha pretendido conectar por analogía de ritmo y de sentido el fr. 715 F. PERUSINO, *op. cit.*, p. 72, los asigna a la párodo.

la primera versión de la pieza y no a la segunda llevada a la escena por el hijo del poeta³. Una y otra eran sin duda una parodia del *Éolo* de Esquilo, tragedia anterior a *Las nubes* (cf. schol. ad v. 1372), que ya le deparó a Aristófanes motivos de burla en *La paz* (v. 144 ss), *Tesmoforiantes* (177 ss.) y *Ranas* (vv. 850, 1081, 1474).

El primer *Eolosicón*, como sugiere el fr. 9, 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*, *Ikarométippos*). El título de la pieza significaría, por tanto, «Sicón en papel de Éolo». Diminutivo de *Sikelós* «siciliano»; Sicón es nombre de esclavo en *Asambleístas* 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 obra 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 *Eolosicón* 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 *Ailosikon* como cedidas a Araros. Por consiguiente, como muy pronto éste se representó en el 387.

²Αμφιάραος (*Amfiarao*)

La leyenda de Amfiarao, figura bien conocida del ciclo épico tebano, se prestaba mejor a la tragedia (Sófocles le dedicó una pieza) que a un

³ Esta era la opinión de WILAMOWITZ, *Griech. Versk.*, p. 396, n. 2, que apoya la existencia de dos redacciones de esta pieza. El atribuir todos los fragmentos conservados a la más reciente (y por tanto más próxima a la Comedia Media) no deja de ser arbitrario.

tratamiento cómico. Héroe y adivino¹, obligado por su esposa Erífila 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 Caristo, de forma parecida a como llamó también la atención cómica el culto en Lebadea de otro héroe beocio, Trofonio (cf. *Nubes* 507 ss., Cratino, frs. 218-227 Kock, Cefisofonte, frs. 3-6, Alexis, frs. 236-38). Se trata, sin duda, de una crítica de la credulidad religiosa de los atenienses, anterior a la que provocó contra «l'esprit d'imposture»² 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. Rostagni³ 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, 66 ss., Schmid, pp. 194-95) 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 frs. 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, p. 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

* Ἀμφιάραος (*Amfiarao*)

¹ Sobre la figura de Amfiarao en el arte y la literatura, cf. P. VICAIRE, «Images d'Amphiaraos dans la Grèce archaïque et classique», *BAGB*, 1979, pp. 1-45.

² Cf. P. VICAIRE, art. cit., p. 42.

³ Cf. comentario a Aristot. *Poet.* 1455 a 27.

dactílicos —el metro oracular— de menear las posaderas para facilitar el efecto del ensalmo) podría ir en parecida dirección.

Concuerdan plenamente lo conocido del culto de Amfiarao por otras fuentes con el fr. 27. 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 (SIG³, 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 inquiriere 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 frs. 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.

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 (frs. 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 Siracoso (del 415 a.C.) como Schmid (p. 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.) en las Leneas, el mismo año en que aquella comedia se representó en las Dionisias.

³Ἀνάγυρος (*Anagiros*)

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 Erecteide, en la vertiente suroeste del Himeto, llamado Ἀναγυροῦς,

cuyos habitantes recibían el nombre de Ἐναγυράσιοι. La analogía con Ῥαμνῆς 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 (Nicandr. *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 Mirrine:

v. 67: Κα. πόθεν εἰσιν; Λυ. Ἐναγυρουντόθεν. Κα. νῆ τὸν Δία.
ὁ γοῦν ἀνάγυρός μοι κενεῖσθαι 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, Ἐναγυράσιος 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, p. 123) y merece citarse por extenso:

Anágyros: demo del Atica 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 *Anagyriús*. 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 γῦρος, 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 de él se hiciera, o del ritual de su recogida. Cabe pensar que se agitara en 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*¹ 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 creyéndose protegerse de alguna desgracia se causaban un daño harto mayor con las providencias tomadas para evitarla. Y si mucho no nos equivocamos, el pasaje anteriormente citado de *Lisistrata* no se puede entender en este sentido, porque lógicamente la heroína no podría asociar a su empresa a nadie que se infiriera un 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, *Par. Gr.*, ed. Gaisford, p. 123) da amplia información:

Anagyrosios daimon: dicese el 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 anagyrosios que contrajo la culpa de 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, la prendió fuego y murió achicharrado. La mujer se tiró a un pozo.

Por *Anagyrosios 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

¹ Ἀνάγυρος (*Anagiro*)

¹ A. DELATTE, *Herbarius. Recherches sur le cérémonial usité chez les anciens pour la cueillete des simples et des plantes magiques*, en *Mém. Acad. Roy. de Belgique, Class. de Lettres et de Scienc. mor. et politiques* 54-4, Bruselas, 1961 y L. GIL, Ἀνάγυρος, *Museum criticum* 19-20, 1984-85, pp. 121-132.

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, *Par. Gr.*, ed. Gaisford, p. 177), es decir, en un difunto divinizado, y el altar impreciso de la versión más antigua, en su 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, *Par. Gr.* ed. Gaisford, p. 266: CPG I, p. 46, ed. Leutsch-Schneidewin)— que Anágyros fue un héroe que derribó desde sus cimientos las casas de sus vecinos, porque trataron de agraviar su tumba». Y añade, acto seguido, «menciona este refrán Aristófanes en *Lisistrata*». La misma información se encuentra en Diogeniano (I 25, *Par. Gr.* ed. Gaisford, p. 158) y en *Proverbia Bodleiana* 56 (*ibid.*, pp. 6-7), donde la expresión τις ἥρωος ἐπιχώριος de Diogeniano se ha transformado, por mala lectura del ἥρωος original, en Ἀνάγυρος γὰρ Κρής 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 Wilamowitz², para quien el nombre del demo procedería del «lugar cenagoso y fétido», que habría recibido el suyo 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 sumergiendo después en sus profundidades las casas de los vecinos. El cenagal que se desbordaba sería substituido 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 Beroli-

² «Zum Lexikon des Photios», SB Berlin, 1907 = *Kleine Schriften*, Berlin, 1962, IV, pp. 538-39.

nense (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 substituye 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 Wilamowitz 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 Ifigenia. 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 Alcímene, 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 Ftíótide (cf. *Il.* II 682) y al pueblo de los anagirasios. Supuesta una parodia aristofánica de la tragedia eurípidea, habría que admitir que 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, p. 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 prejuizar, además, el posible influjo de la leyenda epicóica de Anagirunte en la reelaboración 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 *Anagyras 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 euripideo. 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 hípico y dan cierta información sobre razas y características de caballos, así como sobre los instrumentos empleados en su monta y cuidado (frs. 42-44, 64, 66). La coincidencia con el milagro 36 de Epidauro, donde aparece un τοῦ βουκεφάλου y un τὸν πόδα, le hizo pensar a R. Herzog³ que en la pieza de Aristófanes, a la manera del *Hipólito* euripideo, el joven hijo quedaba lisiado a resultas de una caída o de una cox de un caballo «bucéfalo» (cf. frs. 42, 43). Pero nada en firme hay que permita apoyar semejante suposición. Otro grupo de fragmentos (45, 49, 51-53, 65) es de contenido simposiaco, 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 χρὴ παραλοῦσθαι καὶ τοὺς σπογγοὺς εἶναι. 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. Dicha información se completa con una de Eustacio, 1604, 18, según la cual los pobres usaban en lugar de esponjas un πλέγμα τι ἀπὸ σάρκων, 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

³ «Die Wunderheilungen von Epidauros», *Philologus Suppl.* XXII, 1931, pp. 127-28.

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: *Marikás*, representada el 421 (cf. la parábasis de *Nubes*, 553 ss.), probablemente *Kólakes* (del 421 también, y no como creía Fritzsche⁴ el *Chrysân genos*) y el *Autólykos* (420). Como Éupolis murió en el 412, el *Anágyros* debería 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 (650 e) se coloque el *Anágyros* entre los *Georgoi* (424) y el *Gerytades* (408).

El fragmento 59, con una metáfora tomada de una práctica abusiva frecuente en los baños públicos, conmina al plagiario 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 o 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 Oxirrincó (el 2737, publicado por E. Lobel en el tomo 35 de los *Oxyrhynchus-Papyri*, Londres, 1968, 39-45) ha proporcionado dos fragmentos (CGFP 56 = 590 K.-A.), con *lemmata* 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 el original, sino un *excerptum* de éste, muy resumido y hecho para uso personal, con faltas incluso de sintaxis, por un particular aficionado al cómico. Con todo, contiene algunos datos substanciosos. Fundamentales para su interpretación fueron las observaciones de E. Fraenkel, que reconoció en los *lemmata* los anapestos (col. I 5 ss.), la oda (*ibid.* 19 ss. dáctilos), el epírrhema (*ibid.* 27 ss. troqueos), la antoda (col. II 18 dáctilos) y el antepírrhema (*ibid.* 19 ss. troqueos) de una parábasis. E. Mette insinuó la posible pertenencia de estos fragmentos al *Anágyros* aristofánico⁵ y en un amplio comentario H. Hofmann⁶ fundamentó esta

⁴ *Quaestiones Aristophaneae* I, Lipsiae, 1835, p. 144.

⁵ «Nachtrag zu Aischylos», *Lustrum* 13, 1968, Gotinga, 1969, p. 534.

⁶ «Ein Kommentar zum "Anagyros" des Aristophanes (P. Oxy. 2737)», *ZPE* 5, 1970, pp. 1-10.

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. II 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 ἀνακεκινημένη Ἀριστοφάνης Ἀναγύρω, que da un sentido similar al de διαλελυμένη con el que explica dicho participio el comentario del papiro.

W. Luppe⁷, dando por buenos los argumentos de sus predecesores, los reforzó haciendo notar que la expresión κύκνος ὑπὸ πτερύγων de la oda (col. I, 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 αὐτίς ἀναχθ' ἑκατηβόλον ἀειδέτω φρήν, fr. 1 Page) se encuentra en el *Anágyros* de Aristófanes (fr. 62 K.-A.) y según Focio (p. 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 *Παραπλοκή* (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' αἶδει. Tanto en la oda como en la antoda de esta parábasis (cuyo *lemma* χρυσοκόμα φιλόμολπε lo identifica el comentario con 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.

Cuando parecía, pues, plenamente confirmada la procedencia del fragmento papiráceo, vino Th. Gelzer⁸, 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

⁷ «Der "Anagyros"-Kommentar Pap. Oxy. 2737», *APF* 21, 1971, 93-110.

⁸ «Alte Komödie und hohe Lyrik. Bemerkungen zu den Oden in Pap. Oxy. 2737», *MH*, 1972, pp. 141-57.

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 *rhesis* 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 *rhesis* anapéstica no puede corresponder a dicha pieza, ni tampoco la glosa de Phot. Berol. 106, 20 ἀναβεβρασμένη ἀνακεκλινημένη Ἀριστοφανῆς Ἀναγύρω τήνδ' ἔωλον ἀναβεβρασμένην' (fr. 51 K.-A.) que sirvió para identificar el fragmento papiáceo.

W. Luppe⁹ 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 *rheseis* 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 *Malthakoí* 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 ἀναβράπτω 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 πτερύγων 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., p. 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 nomos de Terpandro, imitado a su vez por Jon; la antoda, cuyo tema era también Apolo, por una cita de Alcman, 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

⁹ «"Anagyros"-oder nicht? Zur Identifizierung von Pap. Oxy. 2737», *ZPE* 11, 1973, pp. 275-88.

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 *rhesis* de una parábasis (el aceptarlo le hace a Mette 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* (p. 16 ss.), 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*. Hofmann¹⁰, visto cómo menciona el papiro (col. I ss.) la representación de los *Daitalês* en el arcontado de Diotimo, ha supuesto que los restos mútilos de arriba contendrían un dato cronológico y reconstruye: [Ἀντιῶν]τα τὸν δέ[κα]τον [ἄρχον]τα ἀπὸ Διοτίμου, ἐφ' οὗ [πρῶτ]ον οἱ Ἀριστοφάνους [Δαιτ]αλεῖς ἐδιδάχθησαν. Se obtendría así la fecha del arcontado de Antifonte (418/17 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 κολοσσικὸν 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 Eúpolis, 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 contenido polémico de la parábasis propiamente dicha. Pero, fuera Eupolis 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.

¹⁰ Cf. art. cit. en nota 6.

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. II, 1. 7), pese a que 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.). Del éxito obtenido por su obra habla el poeta en la parábasis de *Acarnienses* (643 ss.), y 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 Wilhelm¹, 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 mítilo API que allí aparece en ΑΠΙστομένης, pero H. Oellacher² y P. Geissler³ 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 el progresivo aumento del tributo 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 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 (schol. *Ach.* 378, *Vit. Ar.*, p. XXVII 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 (schol. *Ach.* 378: «Cleón le demandó por ἀδικία contra los ciudadanos, como si hubiera compuesto aquello por

Βαβυλώνιοι (*Babilonios*)

¹ *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Viena, 1906.

² «Zur Chronologie der altattischen Komödie», *WS* 38, 1916, pp. 100-05.

³ *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlin, 1925.

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* (v. 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 (frs. 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* 1405 b 28 = fr. 92) menciona algunos de sus diminutivos (χρυσιδάριον, λιπιδάριον, λοιδορημάτιον, νοσημάτιον) y los lexicógrafos (fr. 99) algunas formaciones populares como στίγων por στυγματίας ο πέδων por πεδήτης (Eustath. 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, junto con las explicaciones de 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 arrancaba el comentario: Σαμίων ὁ δῆμός ἐστιν 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 σάμαινα (tipo de nave) respectivamente (o a la inversa: cf. Phot., *Sud.* s.v. Σαμίων ὁ δῆμος, Plut. *Vit. Per.* 26, Ael. *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): Hesiquio, 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 oprimi-

dos, como daba por supuesto G. Murray⁴, 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. Norwood⁵. 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. Welsh⁶ 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.* 668 F 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 237 y 432 o entre el 431 y el 425, según las listas de los tributos). De acuerdo con estos datos, cabría situar la llegada de este personaje a Atenas a finales de la década

⁴ *Aristophanes, a study*, Oxford, 1933, p. 25.

⁵ «The Babylonians of Aristophanes», *CP* 25, 1930, pp. 1-10.

⁶ «The chorus of Aristophanes' *Babylonians*», *GRBS* 24, 1983, pp. 137-149.

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 τῶν δήμων 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 de la pieza y en la articulación de algunos fragmentos suyos. Toquemos primero este último punto.

E. Capps¹ en un sugerente artículo observó que el término μολγός en el sentido de «saco» de *Caballeros* 963 (μολγὸν γενέσθαι δεῖ σέ), puesto en boca del Paflagonio, reaparecía en el fr. 103 K.-A. de los *Georgoi* y en los fragmentos 964 Kock y 933 K.-A. 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 *Georgoi* (deparado por el schol. *Equ.* 963 a), postuló la común procedencia de todos ellos, combinándolos, con las oportunas correcciones textuales, de esta manera:

A

(dime) [fr. 103 K.-A.]

qué te parece que necesita más la ciudad.

Γεωργοί (*Labriegos*)

¹ «The date of Aristophanes' *Georgoi*», *AJP* 32, 1911, pp. 421-30.

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 Kock]

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 estratega, 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 *Georgoi* se pusieran en escena inmediatamente después de la expedición a Pilos y en inmediata 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. Platnauer², Geissler³ y Gelzer⁴.

Con todo, existen divergencias de opinión. Kaibel⁵ 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 más 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. Musso⁶, quien, vistas las analogías entre *La paz* (representada en las Dionisias del 421) y los *Georgoi*, proponía colocar en las Leneas de dicho año nuestra pieza. El *Cresfontes* de Eurípi-

² «Three notes on Aristophanes' *Wasps*», *CR* 63, 1949, p. 7.

³ *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlín, 1925, p. 36.

⁴ «Aristophanes», *RE Suppl.* XII, col. 1408.

⁵ *RE* II, col. 978, 38-47, s.v. «Aristophanes».

⁶ «I ΓΕΩΡΓΟΙ di Aristofane e il Cresfonte di Euripide», *SIFC* 36, 1964, pp. 80-89.

des, del que probablemente hay una parodia en *Las avispas* (vv. 437-455) debería, pues, situarse entre el 425 y el 422. Le rebate G. Mastromarco⁷, 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.* 549 b 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 (p. 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. Suevern¹ situaba esta comedia en las Dionisias del 422. Los ancianos se rejuvenecerían al bañarse en la fuente de la paz. Kaibel², basándose en que el fr. 128 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 *Amphiáraos*. Geissler³ propone el 420 y comparte su parecer Schmid-Stählin⁴. Gelzer⁵, convencido como Edmonds de que el comentario a una pieza aristofánica perdida que depara el Pap. Flor. II 112 corresponde a *Géras*, lo sitúa en 410. En la línea 71 (cf. fr. 591 K.-A.) se menciona a un tal Aristócrates que fue elegido estratego junta-

⁷ «Una norma agonística del teatro di Atene», *RhM* 121, 1978, pp. 19-34, en p. 28.

Γῆρας (*Vejez*)

¹ *Über Aristophane' Drama benannt das Alter*, Berlín, 1827.

² *RE* II, col. 979, 40-50, s.v. «Aristophanes», n.º 12.

³ *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlín, 1925, p. 47.

⁴ *GLGesch.* 1, 4, p. 195.

⁵ *RE* Suppl. XII, col. 1.410, 21-30.

mente con Terámenes (*RE, Suppl. XII*, col. 1410, 21-30). Pero la asignación de este comentario a nuestra pieza no es segura.

A fechas más recientes, agrupando esta comedia con *Asambleistas* y *Pluto*, se inclina C. Wachsmuth⁶. En *Gêras* se aludiría al complicado sistema de sortear los dicasterios populares establecido con la restauración de la democracia. Pero el término κληρωτήριον (fr. 152 = Pólux X 61) y el de βακτηρία Περισίς (fr. 142 = Pólux X 173), que identifica con la βακτηρία ὀρθή del *Etym. M.* 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. Geissler y Schmid-Stälin nos parecen estar en lo cierto.

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 **gerytés*, formado sobre γήρυς, 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 (frs. 54, 18 Kock), Sannirión a su vez de Meleto (fr. 2 Sn.) y de Meleto (en los *Georgoí*) 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, que el «río de la diarrea» puede arrastrarles y hacer abortar sus esperanzas (fr. 156 K.-A.).

⁶ «Zeit der Entstehung von Aristophanes' Γῆρας», *RhM* 34, 1879, pp. 614-15.

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 Usener¹ para situar cronológicamente la pieza. Agatón abandonó Atenas en el 405 a.C. para trasladarse a la corte de Arquelao de Macedonia, de ahí que sobre este *terminus ante quem* propusiera para el *Gerytades* la fecha del 407. Años después Kuiper² hizo una mayor precisión. Sátiro en su *Vida de Eurípides* cita (fr. 39, col. 16, 5 ss.) cuatro versos de Aristófanes (CGFP 294 = 595 K.-A.) que por su semejanza con los fragmentos 158, 162 y 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 Körte³ el comentario mutilado a una comedia aristofánica deparado por el Pap. Flor. 112 (= frs. 19-31 Demiańczuk = CGFP, fr. 63 = 591 K.-A.). Tanto en los *lemmata* de los escolios, como en el contenido de éstos, los poetas y la poesía desempeñan un papel primordial. En la columna II 84-86 un personaje dice: «Ea, pues, a la diosa que subí la llevaré al ágora 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. I, ll. 71-73) que entonces dominaban la situación en Atenas Aristócrates y Terámenes. El primero fue estratego en 413/12, 410/9, 408/6, tal vez también en el 409/8, ya que en 411/10 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 (p. 62), Schmid (p. 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 frs. 491 y 495 a nuestra pieza. Por la mención

Γηρυτάδης (*Gerytades*)

¹ *Jahrb. f. Philol.* 140, 1889, p. 375.

² «Ad Satyri fragmentum de Vita Euripidis adnotationes duae», *Mnemosyne* N.S. 41, 1913, pp. 233-22, en p. 240 ss.

³ *Burs. Jahresber.* 152, 1911, I, p. 271.

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 muchos 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.

Δαιταλῆς (*Comensales*)

La primera comedia de Aristófanes. Fue puesta en escena por un didáscalo (Calistrato o Filónides) el 427 a.C. (cf. Anonym. *De comoed.* 11, p. 8 Kaibel, schol. *Nub.* 529). 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, Et. Magn.* 251, 40, Hesych., Eustath. 1424, 23). El *Et. Magn.* 286, 23 pone en relación el drama 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 *Daitalês*». Las opiniones de los filólogos se han dividido.

Como por Ateneo 234 d es conocida la existencia de παράσιτοι en el templo de Heracles del Cinosarges, a quien rendían culto los νόθοι atenienses (hijos de padre ciudadano y madre extranjera), Fritzsche¹ supuso que el coro de la pieza estaría integrado por los «parásitos» oficiales de dicho culto. Schmid-Stählin² 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. Foucart³ estima que δαιταλῆς era el nombre recibido por los miembros de un *thíasos* o comunidad religiosa. A este parecer se sumó H. Weber⁴, 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. Cassio⁵.

Δαιταλῆς (*Comensales*)

¹ *De Daetalsibus Aristophanis commentatio*, Lipsiae, 1831.

² *GLGesch.* I, 4, p. 181, n.º 4. La deformación sería en cierto modo parecida a la desviación del significado de λυγώνια (fr. 251 K.-A.), propiamente «compra de liras», para denunciar una elección de vida «alternativa» con respecto a la educación tradicional; cf. ORNELLA MONTANARI, «Aristoph. fr. 240 K.», *MCr* 15-17, 1980-1982, pp. 99-100.

³ *Les associations religieuses chez les Grecs: Thiasés, Eranes, Orgéons*, París, 1873, 181, n. 4.

⁴ *Aristophanische Studien*, Leipzig, 1908, p. 97 ss.

⁵ *Aristofane, Banchettanti (Δαιταλῆς). I frammenti*, a cura di ALBIO C. CASSIO (Bibl. Stud. Class. e Or., 8), Pisa, 1977, pp. 24-5.

En la actualidad, efectivamente, se poseen datos documentales más firmes para tomar postura. En 1969 Sterling Dow⁶ 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 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, pp. 52-55) con la inscripción: «límite del santuario de Heracles». Por esa misma zona corría el Eridano 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, 257⁷.

Las repercusiones de la inscripción en el mejor conocimiento de Aristófanes no se quedan, sin embargo, aquí. Recientemente D. Welsh⁸ 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 com.* 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 tenían contenido político, sino que trataba de un tema parecido al de *Nubes*. Asimismo, con esta hipótesis se arroja una nueva luz sobre un pasaje de *Las avispas* (vv. 1017-22), 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

⁶ «Some Athenians in Aristophanes», *AJA* 73, 1969, pp. 234-5.

⁷ Sobre todo esto, véase H. LIND, «Neues aus Kydathen. Beobachtungen zum Hintergrund der "Daitales" und der "Ritter" des Aristophanes», *MH* 42, 1985, 249-61.

⁸ «*IG II² 2324*, Philonides and Aristophanes' Banqueters», *CQ* 33, 1983, pp. 51-5.

Acarnienses, lo fue también de *Daitalês*, habría que suponer que Aristófanes escribió una cuarta pieza, ya que los intentos de situar *Δράματα ἢ Κένταυρος* antes del 424 no son satisfactorios, como ha puesto de relieve Gelzer⁹.

Del tema de los *Daitalês* nos dan cierta información las parábasis de *Acarnienses* 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 W. Whittaker¹⁰, 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 (frs. 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 laonias (fr. 225). 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 *Acarnienses* 835 y *Lisístrata* 1105) o Alcibiades y a sofistas como Trasímaco, el célebre interlocutor de *La república* (fr. 205)¹¹. Se llegaba así al planteamiento del agón, 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 ἄμενηνὰ κάρηνα, replicando el joven que le inquiera a su hermano el de algunos viejos términos jurídicos como ἰδυίους y ὄπυτιν. En el fr. 235, 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 (enumeradas en el fr. 228), se

⁹ *RE* Suppl. XII, col. 1409.

¹⁰ «The comic fragments in their relation to the structure of Old Attic Comedy», *CO* 29, 1935, p. 186.

¹¹ Sobre las dificultades de interpretación que ofrece este fragmento, relativamente amplio (9 versos), véase la detenida discusión de VINICIO TAMMARO, «Aristoph. fr. 198 K.», *MCr* 15-17, 1980-1982, pp. 101-106.

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. Thuc. III 86). Gorgias aprovechó su estancia en Atenas para dar clases de retórica (cf. Plat. *Hipp. mai.* 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, D. H. Garnons Williams¹² ha supuesto que en los *Daitalês* habría una crítica de la retórica gorgiánica y que, en parte, el menguado 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 *Daitalês* aparecía una mención al reloj de sol con anterioridad a la de *Gerytades* (cf. fr. 169 K.-A. *apud* Poll. IX 46). Sobre este fragmento, que se les escapó tanto a Demiańczuk como a Edmonds, llamó la atención D. S. Robertson¹³ hace ya tiempo. A la varilla se la llamaba *πόλος* y muy probablemente al cuadrante solar sobre el que se proyectaba su sombra

¹² «The political mission of Gorgias to Athens in 427 b.C.», *CQ* 25, 1931, pp. 52-6.

¹³ «The evidence for Greek timekeeping», *CR* 54, 1940, pp. 180-2. El fragmento en cuestión (227 K.-A.) se encuentra en la *Introducción a Arato* de Aquiles Tacio publicada por MAAS, *Commentariorum in Aratum reliquiae*, Berolini, 1898, p. 25 ss. Aceptado por K. J. DOVER, *Lustrum*, 2, 1957, 106 y publicado por FRANCA PERUSINO, que lo estimaba parte del epirrema yámbico de un agón (cf. *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma, 1968, p. 103), ha sido objeto de una amplia discusión por parte de A. C. CASSIO, *Banchettanti* (ΔΑΙΤΑΛΗΣ). *I frammenti*, Pisa, 1977, pp. 72-73. Dada la semejanza de este fr. con *Nubes* (vv. 201 y 206), Casio cree que en *Daitalês* aparecería una escuela en la que los estudios de astronomía figuraban de alguna manera (el «heliotropion» lo empleó Metón para realizar observaciones astronómicas, cf. Filócoro, *FGH Hist* 328 F 122) MARIA G. BONANNO («Note ai Banchettanti di Aristofane», *MCr* 19-20, 1984-1985, pp. 87-95 en pp. 91-92), aceptando la sugerencia, pone en relación esas posibles enseñanzas con los σοφίσματα del fr. 206 K.-A. entendidos en sentido irónico.

ἡλιοτρόπιον (aunque este término sólo aparece atestiguado en época tardía). De ser esto así, se comprendería el juego de palabras del fr. 219. 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» (Phot., *Sud.*, Hesych.: τροπίας οἴνος ὁ τετραμμένος καὶ ἔξεσθηκώς. Ἀριστοφάνης Δαιταλεῦσιν).

Entre los *komoidúmenoi* de esta pieza figuraba Alcibiades (cf. frs. 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. Fähræus, *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. Instr. Cl.* 53, 1925, 174-85.

Δανάιδες (*Danaides*)

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 σκίλλα 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 schol. *Plut.* 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 (fr. 271) se hacía una alusión a Clitágora (cf. schol. *Lys.* 1237), poetisa laconia (tésala, según el schol. *Vesp.* 1245).

Las *Danaides* tenían parábasis (frs. 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 *Lisistrata* 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.).

Διόνυσος ναυαγός (*Dioniso náufrago*)

En el catálogo de las obras de Aristófanes del Pap. Oxy. 2659, col. I, 1.5 aparece un ναυαγός(ς) detrás de una laguna. En el índice Novati figura un Διόνυσος ναυαγός. En la *Vida de Aristófanes* se enumeran *Póiesis*, *Nauagós*, *Nésoi* 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 Διόνυσος, Αἴας μαστιγοφόρος, Διόνυσος ἀσκητής etc.), no hay razón alguna para corregirlo como propone Kock¹ en Δις ναυαγός, como muy bien señaló G. Kaibel². Dioniso figura entre los personajes de la comedia aristofánica en *Babilonios* y *Ranas* y dio su nombre a piezas de Aristómenes, 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 δεδιδαγμένοις 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». Wilamowitz¹ entendió Δράμασιν como título de la pieza y la identificó con Κένταυρος, aunque después se retractaría.

Διόνυσος ναυαγός (*Dioniso náufrago*)

¹ «Zu Phrynichos und Aristophanes», *RhM* 45, 1890, pp. 52-53.

² «Zur attischen Komödie», *Hermes* 24, 1889, p. 42.

Δράματα ἢ Κένταυρος (*Dramas o Centauro*)

¹ *Observationes criticae in comoediam Graecam selectae*, diss. Berol. 1870, p. 11. Pero cf. *Kleine Schriften* I, p. 290.

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 *Alcestis* 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, p. 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 cuenta habida 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. Russo², 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 y 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. Rau³ una alusión en el fr. 279 K.-A. (ἀνοιγέτω τις δώματ') del *Centauro* al *Orestes* euripideo (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 [εἰροφόρος] (*Dramas o Niobo [portador de lana]*)

En la *Vida de Aristófanes* se incluye el *Niobos* entre las obras del cómico que algunos atribuían 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 εἰροφόρος «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 Niobe lo indica el fr. 294. Aristófanes coincidía con el *Cresfontes* de Eurípides en fijar en siete el número de hijos y de hijas de Niobe. El fr. 289

² «Cronología del tirocinio aristofaneico», *Belfagor* 14, 1959, pp. 286-299, en pp. 287-89.

³ *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, Munich, 1967, p. 210.

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 699 f ἐν τῷ δευτέρῳ Νίοβῳ en el sentido de *in altera Dramatum fabula, quae inscribitur Niobus* (fr. 290).

R. Cantarella¹ 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 *Νίοβος*. 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 dicha fecha para datar el *Niobo*. Pero no se comprenden bien las razones que le mueven a 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 acarnienses* 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. 307) el de φῖτυ 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.*, p. III ss.) a admitir la

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

¹ Aristofane, *Le commedie. Volume primo. Prolegomeni*, Milán, 1948, p. 157.

realidad de esta segunda pieza. Más matizada, aunque igualmente dudosa, es la opinión de L. Radermacher¹, 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 pieza². Su suposición sería válida, si las variaciones del texto revisado llegasen hasta el extremo de alterar el censo de los personajes³. En cuanto al escepticismo de Schmid-Stählin sobre los motivos que impulsaron a Aristófanes a preparar una segunda *Εἰρήνη* 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, dispensera, colaboradora, tutora, hermana, hija» (fr. 305).

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 Körte⁴ al argumento de la primera (representada en las Dionisias) donde se dice: τὸ δὲ δράμα ὑπεκρίνατο Ἄπολλόδωρος ἑνίκα

Εἰρήνη B' (Paz II)

¹ «Zum Prolog der Eirene», *WS* 53, 1924, pp. 105-13.

² El texto de la hipótesis, que suele corregirse en *Φέρεται ἐν ταῖς διδασκαλίαις <καὶ ἑτέραν> δεδιδαχώς Εἰρήνην ὁμοίως ὁ Ἄριστοφάνης* siguiendo la propuesta de van Leeuwen, Radermacher prefiere enmendarlo substituyendo *ὁμοίως ὁ Ἄριστοφάνης* por *Ἄραρὼς ὁ Ἄριστοφάνους*. Crates citaría la comedia del hijo como «la otra Paz».

³ 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*.

⁴ «Zu attischen Dionysos-Festen», *RhM* 52, 1897, pp. 168-76, en el apartado 2 «Der Agon der komischen Schauspieler», pp. 172-74.

Ἐρμων ὁ ὑποκριτής⁵. Como durante el siglo V no se daban premios a los actores cómicos en las Dionisias⁶, 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 esta 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 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 sólo 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 Genetilde, 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 demonios, 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 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 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. frs. 319-322) que

⁵ Los manuscritos de la hipótesis dan la lectura ἠνίκα ἐρμῆν λουοκρότης y la corrección ἐνίκα Ἐρμων ὁ ὑποκριτής se debe a V. Rose. El schol. *Nub.* 542 atestigua la existencia de un actor contemporáneo de Aristófanes llamado Hermón.

⁶ Sí, en cambio, a los actores trágicos, como puede verse en las listas de los vencedores (CIA II 971 y IV, p. 218).

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, *Istmicas* 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 (Ath. II 30 e), Akratos (Paus. I 2, 5), y en Esparta, la de un héroe similar, Keraon (cf. Kroll-Wissowa, 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 acarreando ánforas.

El coro, como ha sugerido Wilamowitz (*Der Glaube der Hellenen* II, p. 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 ῥόμβος como acto apotropaico para detener la invasión (fr. 315). En versos largos (tetrámetros 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 Diítrefes (fr. 321). La *Suda* (IV, p. 266, 35) estima todo esto una burla de preceptos pitagóricos, pero Ateneo (X 427 e) 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 coriámnicos 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 Merkelbach¹ y por Gentili², 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.

La alusión a Diítrefes 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 414/13 y el 412/11 (cf. Tucídides VII 29; VIII 64, 2). De ahí que Geissler sitúe la pieza (p. 53) hacia el momento

¹ Ἡρώες (*Héroes*)

¹ *ZPE* 1, 1967, pp. 97-9, 161-2; 2, 1968, p. 154; 3, 1968, p. 136; 4, 1969, pp. 123-33.

² *QUCC* 13, 1972, pp. 141-43.

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 de Demetrio de Trezén (en Ateneo I 29 a), que llamaba a esta pieza Θεσμοφοριάσσασι, 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 que 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 332 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. Deichgräber¹ recuperó parte de la parábasis (fr. 346) en la traducción árabe de una versión siríaca del «Sobre los nombres médicos» de Galeno. En ella el poeta pedía benignidad al auditorio, porque desde hacía cuatro meses estaba aquejado de ronquera, escalofríos (ἡπίαλος) 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 rauda 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 ἡπίαλοι y πυρετοί que aquejaron a los antepasados, Aristófanes alude a los obstáculos que le impiden expresarse con la acostumbrada

Θεσμοφοριάζουσαι β' (*Tesmoforiantes II*)

¹ «Parabasenverse aus Thesmophoriazusai II des Aristophanes bei Galen», *Sitz.-Ber. Akad. Berlin*, 1956, 2.

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. Fritzsche². 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 (p. 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 (CGFP 62 = 592 K.-A.) dos mujeres hablan con gran desparpajo de las cualidades del ὄλισβος con el que juegan las milesias, el conocido objeto mencionado también en *Listrata* 109, por Cratino (fr. 354 Kock) y por Herodas en el mimo VI con el nombre de βαυβών. En el segundo fragmento se ha podido reconstruir el v. 35 gracias a la cita de Ateneo (XV 701 b) 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 solemnidad religiosa reservada al mujerío. Quizá, pese a los reparos posteriores, estuvieran en lo cierto Grenfell y Hunt al atribuir a las Θεσμοφοριάζουσαι β' los dos fragmentos papiáceos antedichos.

² *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Lipsiae, 1838, p. 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 *Hypobolimaïos* de Filemón y su testimonio concuerda con el del argumento IV del *Pluto*, al atribuir a Ararós, 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 Ἄραρχος 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. Como en contexto semejante podía encajar el motivo de la seducción y del reconocimiento, se nos escapa. Del *Hypobolimaïos* 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. Grauert¹. Sólo cabe decir con F. Wehrli² 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 relatava un banquete en el que se bebía gran cantidad de vino puro (frs. 364, 365). Alguien, aquejado de στραγγουρία se retrasaba en el retrete (369, 371). Dos personajes jugaban a las damas con el ψηφολόγιον (fr. 362).

Λήμνιαι (*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

Κώκαλος (*Cócalo*)

¹ «De mediae Graecorum comoediae natura et forma», *RhM* 2, 1828, p. 508.

² *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zürich-Leipzig, 1936, p. 17.

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 habían taponado el δορύαλλον, que explica el *Et. Magn.* como τὸ γυναικεῖον αἰδοῖον, ἐφ' ὕβρει τραγωδοποιοῦ Δορύλλου y Hesiquio de manera similar, aunque escribiendo δορύαλλος y Δορύλλου. Probablemente este nombre, no atestiguado en ninguna parte, es una deformación cómica de περιάλλον «rabadilla» sobre un nombre propio de persona, como sugirió P. Maas (*Kleine Schriften*, p. 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 (408-7 a.C.). Como en el caso de Formisón 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, ofrecería 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 Aristófanes* 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 κλητῆρ νησιωτικός¹, 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 anapésticos.

De *Las islas* Estobeo (IV 14, 7 = fr. 402 K.-A.) 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. Kaibel². 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 ajeteo ciudadano y necesitado de un descanso veraniego. «De hecho —dice G. Norwood³— este pasaje podría encajar tanto en la paz como en la guerra en cualquier época». Leo le hizo observar a Kaibel que el v. 2 tiene ciertas semejanzas con *Acarnienses* 269 (πραγμάτων τε καὶ μαχῶν καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς) y el v. 7 con el 198 de dicha pieza (καὶ μὴ ἐπιτηρεῖν σιτί ἡμερῶν τριῶν). Geissler (p. 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 530 ss. de dicha pieza (especialmente del v. 535 en el verso 5 del fragmento). Añadió que *Aves* 1238 era el modelo del v. 1 y que el título mostraba dependencia con Platón el Cómico. Por todo ello se inclinaba con Kaibel a incluir *Las islas* en la Comedia Nueva.

Νῆσοι (*Islas*)

¹ Cf. H. G. HAMAKER, «aantegkeningen op de Wespen van Aristophanes», *Mnemosyne*, 1854, p. 225.

² «Zur attischen Komödie», *Hermes* 24, 1889, pp. 47-8.

³ *Greek comedy*, Londres, 1931, p. 293.

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 κωνή «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 su datación. Queda un tal Panecio, mencionado en el fr. 409, fabricante de cuchillos, hijo de un cocinero, a quien se motejaba 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 otras obras de Aristófanes (p.e. en *Aves* 440 s.).

Ἵδομ]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*, Viena, 1906, p. 85) completó Ἵδομ]αντοπρέσ[βεισ ἐ]νικα, basándose en *Acarnienses* 156 ss. Sobre los odomantes que enviaron mercenarios en ayuda de los atenienses en 422 a.C., cf. Thuc. V 6, 2. La conjetura fue aceptada por Schmid-Stählin¹ y por E. Mensching², pero despertó las dudas de R. Cantarella³, quien, aparte de no comprender cómo el recuerdo de esta comedia no llegó a la filología alejandrina, estima imposible también atribuir al compuesto el significado de «los embajadores enviados a los odomantes». Recordando que *Presbeis* es el título de una comedia de Platón, proponía leer]αντο(v), lo que daría un nombre en genitivo. Otras propuestas para colmar la laguna pueden verse en la edición de Kassel-Austin, p. 226.

⁴ Art. cit., p. 49, nota 1.

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

¹ *GLGesch.* IV, 1, p. 212, nota 5.

² «Zur Produktivität der alten Komödie», *MH* 21, 1964, p. 85.

³ *Aristofane, Le commedie. Volume primo. Prolegomeni*, Milán, 1948, p. 164.

Ῥολκάδες (*Naves de carga*)

El argumento de *Paz* señala que, junto con dicha pieza, *Acarnienses* y *Caballeros*, las Ῥολκάδες se alzaban en defensa de la paz, haciendo befa de Cleón y de Lámaco el belicista. Como Cleón murió el 422, y *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*¹. Hacia esa fecha apunta también la mención en el fr. 424 del retor 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. Alpers² 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 424. La suposición de G. Murray (*Aristoph.*, p. 65, 1) de que los atenienses y los espartanos, tras cargar sus diferencias en naves de carga y 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 Wilamowitz³, 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 en ella la idea cómica. 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 esolío a este pasaje aduce la autoridad de Aristóteles para confirmar que la cigüeña era la más justa de las aves, y a

Ῥολκάδες (*Naves de carga*)

¹ Cf. M. PLATNAUER, «Three notes on Aristophanes, *Wasps*», *CR* 63, 1949, pp. 6-7 en p. 7.

² «Aristophanes' Ῥολκάδες (fr. 400, 1) berichtet», *ZPE* 30, 1978, pp. 39-40.

³ Cf. WILAMOWITZ, *Observationes in Comoediam Graecam selectae*, diss. Berol. 1870, p. 21.

este carácter propio de su naturaleza aluden la fábula esópica 76 y los lexicógrafos. Muy probablemente, pues, el coro cigüeñil servía para recordar los deberes de la piedad filial y se diera en *Pelargotí* la misma contraposición entre el mal hijo y el bueno que en *Daitalés* o el mismo choque generacional que en *Las nubes*. La obra parece, pues, incluirse en la línea moralizante de los *Plútoi* 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. Goossens¹.

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 Estrepsiades en *Las nubes* 1364 ss., o a la que presupone el fr. 235 de *Daitalés*: un comensal comienza a entonar el Ἄδμήτου λόγος, que otro le obliga a cambiar por el Ἀρμοδίου μέλος.

En la pieza figuraban dos *komoidúmenoi* 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 *Pelargotí*, «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 περαινόντος en *Georgotí* (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 *Georgotí* (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

Πελαγοί (*Cigüeñas*)

¹ «Les "Ploutoi" de Kratinos», *REA* 37, 1935, pp. 405-34, en p. 413.

broma llamar «hijo de Layo» precisamente al autor de una *Edipodia*. Supuesto esto, que nos parece hartamente 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.

Ahora bien, Meleto hijo en el momento de su proceso le era desconocido a Sócrates (cf. Plat. *Eutiphro*. 2b), lo que obliga a situar con Geissler (pp. 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. Burnet², 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 Andócides. Consciente de que esa objeción pierde su fuerza, si se estima que la *Edipodia* de Meleto se representó después de la muerte del filósofo, le quita crédito al escolio de la *Apología*. Arethas en el siglo IX echaría mano a su manual de *komoidumenoi* y transcribiría el artículo referente al único Meleto que allí figuraba. En cambio, D. McDowell³, con buenos argumentos, niega que el acusador de Sócrates sea el mismo que el de Andócides y se declara a favor de distinguir entre el poeta criticado en *Georgoi*, *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. Mazon⁴.

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 / σχολίων Μελήτου Καρικῶν ἀλλημάτων. Ya Meineke corrigió la última palabra del verso anterior en πορνωδίων y en lo que respecta a la interpunción de 1302 caben varias posibilidades. Wilamowitz⁵ 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 (605 e) unos «cantos eróticos». Esta interpretación no tiene en cuenta la anteposición normal del genitivo a su régimen. L. Radermacher⁶ pone coma antes y

² Plato's *Euthyphro*, *Apology of Socrates and Crito*, Oxford, 1970¹⁰, nota a *Euth.* 2 b 9.

³ *Andokides on the mysteries*, Oxford, 1962, pp. 208-10.

⁴ «Mélétos accusateur de Socrate», *REA* 44, 1942, pp. 177-90, en p. 183.

⁵ *Griechische Verskunst*, Darmstadt, 1958², p. 226, nota 1.

⁶ *Aristophanes' «Frösche»*, Graz — Viena — Colonia, 1967², p. 130 y 319.

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 Epícrates (*apud* Ath.) parece ser un poeta posterior (Epícrates corresponde a la Comedia Nueva) y del acusador de Sócrates Eurípides no pudo tener la menor idea. Dificilmente, pues, le tomaría de modelo para sus cantos líricos. El Meleto aquí mencionado no puede ser otro que el de los *Georgoi* y el del *Gerytades* y, a juicio nuestro, la coma se debe 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 *Pelargoi* 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 264 = *GrL* III, p. 344, 9) transmite un fragmento (466 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 encuentra¹. 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.

Antifanes (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,

Ποίησις (*Poesía*)

¹ Léase el detenido análisis de H. LLOYD-JONES, «Notes on P. Turner 4 (Aristophanes, ΠΟΙΗΣΙΣ)», *ZPE* 42, 1981, pp. 23-25.

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 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 quedar todo: los nombres de los protagonistas, los antecedentes de la acción, su desarrollo y su desenlace. Cuando algún Cremes o o un Fidón se queda corto en algo, los espectadores silban, lo que no ocurre con un Peleo o un Teucro.

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(ristófa)nes por un A(ntif)anes). En un conocido trabajo de Rostagni² retomó esta teoría, dándole una sugerente fundamentación de texto atribuido a Antifanes parece una declaración programática de Aristófa)nes, según se desprende de una inspección a sus asertos personales sobre su profesión de comediógrafo. Afirma, como el autor del fragmento atribuido a Antifanes, 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 (*Asemblestas* 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 fragmento antifánico a la *Póiesis* de Aristófa)nes 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 Aristófa)nes 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 1451 b 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 representaba 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

² «Da Aristofane ad Aristotele in tema di Poetica», *Scritti minori*. I *Aesthetica*, Turin, 1955, pp. 60-75.

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. Bianco³ 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 Nueva 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. Oliva⁴. 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 siempre a la comedia de su tiempo y hasta demuestra ciertas preferencias por la Comedia Media.

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

³ «Il frammento della ΠΟΙΗΣΙΣ di Antifane ed un prologo anonimo», *RCCM* 3, 1961, pp. 91-97.

⁴ «La parodia e la critica letteraria nella commedia post-aristofanea», *Dioniso* 42, 1968, pp. 25-92, en p. 36, nota 21.

crítica literaria, diera a esta pieza el nombre de *Póiesis en abstracto*⁵ 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 εὐχρηστία 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*.

Πολύιδος (*Políido*)

Trataron la historia del adivino Políido (conocida gracias a Higino, *Fab.* 136) Esquilo en las *Krèssai*, Sófocles en su *Mantis* o *Polýidos* 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. Políido 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 Políido 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 Políido, cuando fue puesto por Minos ante la disyuntiva de devolver la vida al cadáver de su hijo Glaucón o ser ejecutado, contiene una cita literal de la *Electra* sofoclea

⁵ H. LLOYD-JONES, (art. cit. en nota 1) ha señalado cómo encaja una personificación semejante dentro de las convenciones tradicionales de la Comedia Antigua. La figura de Póiesis estaría más cerca de Techne (cf. *Ran.* 939) y de Musiké (cf. Ferécrites, fr. 145 Kock) que de Pólemos e Eirene (*Paz*), Logoi (*Nubes*), Diallagé (*Listrata*), Penía y Plútos (*Pluto*). El tema de la divinidad ofendida que desaparece se encuentra en Egipto (leyenda de la diosa Tefnut), en el mito hitita de Telepino y tiene sus paralelos griegos en Deméter y Hefesto.

(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 *Político* era una parodia del drama eurípideo. 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. Thuc. 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 τραγῳδῶν ἄγων 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 «proagon» se completan con una referencia de la *Vida de Eurípides*, que cuenta cómo Sófocles, enterado de la muerte de Eurípides, compareció en el proagon 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 donde se acostumbra 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 ἄγων, 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 Rohde¹,

Προάγων (*Proagon*)

¹ «Scenica», *RhM* 38, 1883, 251 ss. *Kleine Schriften* II, 381-399.

quien, frente a cuantos estimaban el proagon 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. Hiller², 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 επίδειξις («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 proagon, 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 surgido entre ellos 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 simposiaco. 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.

La hipótesis de *Las avispas* ofrece una corrupta didascalia que permite fechar la pieza en las Leneas del 422, en la misma festividad que fue representada aquella pieza. Los manuscritos ofrecen la lectura ἐδιδάχθη ἐπὶ ἄρχοντος ἀμυνίου διὰ Φιλωνίδου ἐν τῇ πόλει ὀλυμπιάδι β' ἤν' εἰς Λήναια καὶ ἐνίκᾳ πρῶτος Φιλωνίδης Προάγωνι Λεύκων Πρόσβεσι 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. Russo³, fue la que le hizo

² «Die athenischen Odeen und der ΠΡΟΑΓΩΝ», *Hermes* 70, 1873, pp. 393-406.

³ «Il "Proagone" e le "Vespe"», *RFIC* 90, 1962, pp. 130-34, en pp. 130-31.

pensar que el *Proagon* fuera en realidad obra de Filónides, siguiendo una senda que ya antes habían tomado otros. Así, por ejemplo, Fr. Leo⁴, quien corregía el antedicho texto en ἐδιδάχθη ἐπὶ ἄρχοντος Ἀμεινίου διὰ Φιλωνίδου εἰς Λήναια καὶ ἐνίκα πρῶτος· δεύτερος ἦν Φιλωνίδης Προάγωνι, Λεύκων Πρέσβεισι τρίτος, llegando a la conclusión de que Aristófanes obtuvo el primer premio con *Las avispas* y Filónides quedó en segundo lugar con el *Proagon*. También H. Hiller⁵ 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 *Proagon* 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» (σκηνὴν 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 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 (πλατυλόγγων 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 *Calpides* de Estratis. Era este personaje un actor trágico

⁴ «Bemerkungen zur attischen Komödie», *RhM* 33, 1878, pp. 400-17.

⁵ Art. cit., p. 104.

famoso. Conocida la fecha de su primera victoria (que J. B. O'Connor¹ 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 (p. 56) para las Σκηνάς καταλαμβάνουσαι resultaba harto plausible. Pero la primera victoria atestiguada de Calípides corresponde a las Leneas del 419/18 (IG II² 2319, cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1969², p. 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 269 e), estamos completamente a oscuras. Sólo consta que en ella se celebraba un almuerzo en el que se asaban (o freían en τάγηννα «calderos») numerosas viandas. Se ha pretendido encontrar la clave de los enigmas que plantea en algunos fragmentos de Eupolis. El 346 Kock se refiere a los amigos del τάγηννον y del ἄριστον, en lo que Plutarco (*Quomod. adul.* 54 b), 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 Alcibiades declarándose partidario del ταγηννίζειν y no del λακωννίζειν, 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 del «tapeo». De ahí que se haya sugerido que los *Tagenistai* eran una crítica de las costumbres disolutas de Alcibiades. Más aún, entendiendo que τάγηννον significaba *vulva*, se ha pretendido ver en esta pieza una alusión a los excesos sexuales del personaje (cf. Schmid, p. 197 y nota 3). Pero Alcibiades nunca fue blanco predilecto de las pullas de Aristófanes y hasta el agón de *Las ranas* (v. 1422 ss.) no se encuentran en sus obras consideraciones sobre la trayectoria del político.

A nuestro juicio, los *Tagenistai* 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

Σκηνάς καταλαμβάνουσαι (*Mujeres acampando*)

¹ *Chapters in the history of actors and acting in ancient Greece together with a prosopographia histrionum Graecorum*, diss. Princeton, Chicago, 1908, p. 274.

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 *tagenistai* 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. Baldry¹ 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 paradisiaco (cf. *Aves* 586, *Asambleístas* 605-6, *Pluto* 802, *Acarrienses* 798), dentro de las críticas a las duras condiciones de la realidad presente mediante su contraposición a las bendiciones de la edad de Crono o de un utópico país de Jauja.

En el fr. 505 (491 Kock), en trímetros 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 Sieckmann² de que los trímetros en boca del corifeo sólo comienzan a menudear a partir de *Aves*, Geissler (p. 49) ha situado esta pieza hacia el 415 a.C. Sin embargo, S. Srebrny³ estima impropio del corifeo decir (*ibid.*,

Ταγηνισταί (*Freidores*)

¹ «The Idler's paradise in Attic comedy», *G&R* 22, 1953, pp. 49-60.

² *De comoediae Atticae primordis*, Diss. Göttingen, 1906, p. 56 ss.

³ «Quaestiunculæ comicae», *Eos* 43, 1, 1948, pp. 48-60.

vv. 2-3): «cantemos como los coros» y considera el fragmento parte de una conversación entre esclavos. K. J. Dover⁴ muestra sus reservas frente a este enjuiciamiento y C. W. McLeod⁵ 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.

Τελεμεσσης (*Telemesenses*)

Sobre la forma del nombre («Los de Telemesos») hay discrepancia entre la tradición manuscrita, que ofrece Τελεμησοεῖς, y la epigráfica (cf. *IG* I³ 266, col. III 33), coincidente con el fr. 548, que muestra Τελεμησοεῦς. Había dos ciudades de este nombre, una en Caria (Cic. *Div.* I 91, Ael. *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, col. 413-14, 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 *Amfírao* y en cierto sentido el *Pluto*, a un conjunto de comedias de crítica religiosa.

Todavía Elio Aristides (*Or.* 47, 16, p. 379 = 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. 552 se sabe que en algún momento Aristófanes tildaba de sicofanta a Querefonte, lo que nos da el 399 (fecha de su muerte) como *terminus ante quem*. En el fr. 551 aparece un tal Ἀρίστυλλος, 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* (v. 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.

⁴ «Aristophanes 1938-1955», *Lustrum* 2, 1957, p. 106.

⁵ «The comic encomium and Aristophanes' *Clouds* 1201-1211», *Phoenix* 35, 1981, pp. 142-44.

Τριφάλης (*Tresfalos*)

El numeral en este compuesto funciona como un aumentativo (cf. τριγέρων, τριδουλος). Desde J. W. Suevern¹ 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 (416/15), los aspectos licenciosos de su conducta (cf. Schmid-Stählin, III 4, p. 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 Aristarco. 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, pp. 59-60 y Gelzer, col. 1410, 29-43).

Τριφάλης (*Tresfalos*)

¹ *Über Aristophanes Wolken*, Berlín, 1826, p. 62 ss.

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. *Phoen.* 1354 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*.

Ἔρῳαι (*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 (mencionado en el fr. 578 K.-A.) 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 otros 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 (*Liststrata* 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. Moreau¹ 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* 414-5 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 (ζεύγος τριπύρθενον, Eur. fr. 357 N., 47 Aust.) en el ζεύγος τριδούλον del fr. 580 y con varios *komoidúmenoi*. Entre ellos, Teógenes de Acarnas (fr. 582), célebre por su suciedad (mencionado también en *Liststrata* 62 ss. y *Avispas* 1183 ss.); el lascivo Calias (fr. 583), bien conocido por el *Banquete* de Jenofonte; el pintoresco Querefonte (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 (423/22), y como consta que Querefonte 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 Ἄνδροκλέα (personaje aludido en *Las avispas* 1187) el Ἐτεοκλέα de los mss., depararían un *terminus ante quem* para la pieza aristofánica, ya que Androcles murió en el 411 (cf. Thuc. VIII 63). Geissler, en consecuencia, situaba las *Hôrai* de nuestro comediógrafo entre el 420 y el 412, aunque sin fundamento firme

¹ Ωραι (Estaciones)

¹ «Sur les Saisons d'Aristophane», *Mélanges Goossens (Nouvelle Clío* 6, 1954), pp. 327-44.

para la primera de ambas fechas. Moreau (art. cit., p. 342 s.), 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 *komoidúmenoi* Teógenes y Androcles, y se alude, v. 9 s. 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 Perusino² hace notar que ecos del *Erecteo* se encuentran también en *Listrata* 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*, *Telemessês*) 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.

Luis Gil.

² «La rappresentazione delle *Horai* di Aristofane», *SIFC* 40, 1968, pp. 183-89.