

Aristófanes y Eurípides

Luis Gil

Universidad Complutense de Madrid
luisgilfer@hotmail.com

Recibido: 29-09-2012

Aceptado: 20-12-2012

RESUMEN

Del examen (I) de las menciones *nominatim* a Eurípides, de los pasajes donde total o parcialmente se le cita o imita (II), y de su función en las piezas aristofánicas en que figura como personaje (III) se deduce la ambivalente postura de admiración y odio de Aristófanes frente a Eurípides. Le considera (I) un poeta σοφός, γενναῖος, γόνιμος, στρεψίμαλλος τὴν τέχνην y πανοῦργος. Le cita y le imita (II) no sólo para burlarse de su estilo pedantescamente rebuscado y sentencioso (κομψευριπικῶς), sino para reprobar su pensamiento cuando lo estima dañino o moralmente peligroso. Como personaje teatral desempeña (III) la función positiva de ayudar al héroe cómico en *Ach.* y *Thesm.* En *Ran.* Dioniso lo pone como poeta trágico en pie de igualdad con Esquilo y sólo un motivo político lo inclina a llevarse a éste a Atenas consigo: su actitud favorable a Alcibiades. La política también explica las críticas de *Ran.* a ciertos aspectos del teatro eurípideo como el excesivo patetismo y la ‘democratización’ de los personajes, que para Aristófanes implicaban la degradación de la tragedia.

Palabras clave: Aristófanes, Eurípides, comedia, tragedia, paratragedia, parodia.

ABSTRACT

Aristophanes’ ambivalent mix of admiration and hatred with respect to Euripides can be inferred from examination (I) of the *nominatim* references, the passages in which he is partially or totally quoted or imitated (II), and his role in plays where he features as a character (III). Aristophanes considers Euripides as a poet σοφός, γενναῖος, γόνιμος, στρεψίμαλλος τὴν τέχνην and πανοῦργος. He quotes and imitates him (II) not only to deride his pedantically affected and sententious style (κομψευριπικῶς), but also to condemn his thought when he deems it harmful or morally dangerous. As a character Euripides plays (III) the positive role of helping the comic hero in *Ach.* and *Thesm.* In *Ran.* Dionysus presents him as a tragic poet on an equal footing with Aeschylus and only political reasons move him to take Aeschylus along to Athens: his favourable attitude towards Alcibiades. Politics also explain the criticism in *Ran.* with regard to certain aspects in Euripidean drama such as the excessive pathos and the ‘democratisation’ of characters, which for Aristophanes entail a downgrading of tragedy.

Keywords: Aristophanes, Euripides, comedy, tragedy, paratragedy, parody.

Entre los *komoidoumenoi* de Aristófanes se impone reconocer que Eurípides goza de un *status* especial. Otros personajes contemporáneos con los que el cómico se enfrentó en su momento por razones políticas, literarias o religiosas, como Cleón y Só-

crates, dejaron con el tiempo de llamar su atención y después de muertos merecieron su silencio. No es ése el caso de Eurípides de cuyo influjo no pudo librarse a lo largo de toda su existencia. No sólo lo sacó a escena en *Los caballeros* (424 a.C.) y en *Las tesmoforiantes* (411) estando el trágico con vida, sino en *Las Ranas* (405) cuando había ya fallecido. Incluso en la última de sus comedias conservadas, el *Pluto* (388), Aristófanés vuelve a emplear (v. 601) una frase del *Télefo* (fr. 713 Kannicht) de la que había hecho uso en *Los caballeros* (v. 813)¹ treinta y seis años antes. No es mucho lo que un aserto tan simple nos puede indicar sobre la pervivencia de Eurípides en la memoria de Aristófanés, pues podría tratarse de una frase que hubiera pasado al dominio público, pero son tantas y tan concretas las alusiones al trágico en todas sus obras que no pueden explicarse más que con la ayuda de una biblioteca personal en la que figurasen los dramas eurípedeos, como ha sugerido Walter Kraus (1975: 454)². Pese al énfasis puesto en la *Mündlichkeit* frente a la *Schriflichkeit* del gran siglo de la cultura ateniense, es innegable, como Platón nos lo recuerda en el *Fedón*, que por un módico precio eran accesibles las obras de los filósofos en el mercado ateniense. Más aún, el propio Aristófanés le hace a Dioniso confesar en *Las Ranas* (v. 52) que la lectura de la *Andrómeda* de Eurípides durante una travesía por mar le despertó tal añoranza del dramaturgo que le impulsó a irlo a buscar al Hades³.

Tan evidente era la presencia de Eurípides en la producción de Aristófanés que Cratino pudo encararse así con él: «¿Quién eres tú? preguntaría un espectador inteligente, tú, decididor de sutilezas, perseguidor de sentenciejas, eurípedes-aristofanizante?»⁴. El cómico admitió el reproche, aunque con un pequeño matiz: «Uso, sí, la rotundidad de su boca, pero los pensamientos los hago menos vulgares que él»⁵. Incluso reconoce (*Equ.* 18) saber expresarse a lo finolis como Eurípides (κομψευρικῶς). Una confesión que plantea otro problema. Si Aristófanés se burla del estilo de Eurípides, pero lo imita, ¿cuál era en el fondo la opinión que de dicho estilo tenía? El problema se complica cuando se compara el diferente trato que dispensa al dramaturgo, a Cleón y a Sócrates cuando los pone en escena como personajes de sus obras. El Sócrates de *Las Nubes* es una figura tan perniciosa para la ciudad como la del Paflagonio-Cleón de *Los Caballeros*. Ambos son derrotados, pero la solución final en ambas piezas es muy diferente. El Paflagonio es sustituido en el favor de Demos por el Morcillero

¹ La frase en cuestión es: ὦ πόλις Ἄργους, κλύεθ' οἷα λέγει;

² Comparten su opinión Christine Hunziger (2000: 99-110) y Gian Franco Nieddu (2003: 55-90) en lo relativo a entender la parodia de la *Helena* eurípedea en *Las tesmoforiantes*. En cambio Giuseppe Mastromarco (1994: 8-12) y (2006: 137-191) estima que el recuerdo de las representaciones trágicas por parte del público explica la comprensión de las parodias cómicas de éstas. Sin embargo, desde el punto de vista del autor cómico, el simple recuerdo no basta para justificar la reproducción literal de un amplio número de versos, a veces tomados de varias obras y hay que suponer la ayuda de textos escritos. Para una discusión del tránsito de la oralidad a la literalidad, vide G. Cerri (1969: 119-133).

³ Otras referencias a libros en la comedia aristofánica se encuentran en *Ranas*, 1114, 1409, en el fr. 506 K.-A. de los *Tagenistái* y en *Aves*, 974, 976, 980, 989, 1024, 1037 (con el 'ritornello' de λαβὲ τὸ βιβλίον), 1289.

⁴ τίς δὲ σὺ; κομψός τις ἔροιτο θεατῆς / ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων (fr. 488 K.-A.).

⁵ χρώμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῶι στρογγύλωι / τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἦττον ἢ κείνος ποιῶ (fr. 488 K.-A.).

transfigurado en Agorácrito. En cambio, *Las nubes* no terminan con un *happy end*, boda, banquete o *komos* gozoso, como suele ser lo habitual en la comedia aristofánica, sino con un final catastrófico: el incendio del Pensadero y la expulsión de Sócrates y sus discípulos⁶.

Muy diferente es la figura de Eurípides en *Los acarnienses*. Aunque ridícula, cumple la positiva función de ayudar a Diceópolis en su defensa contra los airados miembros del coro. Y lo mismo se ha de decir de su cometido en *Las tesmoforiantes*. Si origina el conflicto del Pariente con las mujeres, lo resuelve también satisfactoria y definitivamente a la manera del homeopático ὁ τρώσας ἰάσεται. En *Las Ranas* Dioniso, ateniéndose sólo a criterios literarios es incapaz de decidirse entre Esquilo y Eurípides, y para tomar una resolución debe acudir a consideraciones políticas. ¿Cuál era el fallo, en verdad, que le merecía a Aristófanes la tan admirada por sus contemporáneos como controvertida figura de Eurípides? Porque, como un aserto suyo hace pensar, la crítica de Eurípides se había puesto de moda entre los cómicos contemporáneos. En el prólogo de *Las avispas* el siervo Jantias pone sobre aviso a los espectadores de que no esperen de la obra que van a contemplar chanzas vulgares al modo de las piezas megarenses, ni a esclavos que arrojen nueces sobre el público, ni a Heracles defraudado de una cena, ni tampoco una nueva insolencia contra Eurípides (v. 61)⁷. Para tratar, pues, de hallar una posible respuesta a éstos y parecidos interrogantes se ha de seguir a nuestro juicio el siguiente procedimiento:

- I. Examinar los asertos que ocasionalmente se introducen sobre el trágico *nominatim* en la totalidad de la producción aristofánica.
- II. Pasar revista a todas las citas de Eurípides hechas por Aristófanes, tanto textuales, como cómicamente alteradas o construidas sobre su modelo.
- III. Analizar la función de Eurípides en las piezas donde el cómico lo introdujo como *dramatis persona*.

Y más o menos es esto es lo que pretendo hacer en lo que sigue, pero antes conviene saber en qué consiste ese εὐριπιδαριστοφανίζειν que le imputaba Cratino a nuestro autor o la modalidad de expresarse κομψευριπικῶς aludida por el propio Aristófanes. Y esto nos obliga a referirnos a la debatida cuestión dentro de la comedia aristofánica de la llamada ‘parodia’ o ‘paratragedia’ por los filólogos de los siglos XIX y XX⁸, términos jamás usados por el comediógrafo, que emplea en su lugar el más

⁶ E. C. Kopff (1977: 113-122) llega incluso a creer que los espectadores de *Las nubes* abandonarían el teatro pensando que a continuación se les mataría a Sócrates y a los suyos.

⁷ οὐδ’ αὖθις ἐνασελγαινόμενος Εὐριπίδης.

⁸ Pueden enumerarse los trabajos de H. Täuber (1849), J. Van Leeuwen (1876), W. R. Ribbeck, (1861), Id. (1863), Id. (1864), O. Delepierre (1890), W. H. Van de Sande Bakhuyzen (1887), A. Murray, (1891), W. Passow (1897), W. E. Hoppe (1906), C. Pascal (1911), F. Guglielmino (1928), H. Steiger (1934: 161-164, 275-285, 416-432), A. C. Schlesinger (1937: 294-305), F. W. Householder, (1944: 1-9), E. Roos (1951), F. J. Lelièvre (1954: 66-81), C. Prato (1955), Anna M. Komornicka (1967: 51-74), P. Rau (1967), E. Pöhlmann (1972: 144-56), E. Degani (1983³), M.^a Grazia Bonanno (1987:135-167), Elena Magnini (1997: 127-138). En lo transcurrido del presente siglo el interés por el tema no ha disminuido, como demuestran el trabajo de Francesca Delnieri (2000: 107-114), la obra colectiva de E. Medda, M.^a

sencillo de μιμῆσθαι⁹. En efecto, como dice G. Mastromarco (2008:177), «uno degli elementi più caratteristici della poetica aristofanica (e, in generale della commedia del quinto secolo) è la parodia tragica (ovvero paratragodia), una forma letteraria che consiste nella ripresa e nel contestuale stravolgimento a fini cómicos di un modelo tragico di un testo cómico». Nos hallamos, pues, ante un caso particular de μίμησις en la que Platón y Aristóteles pusieron tanto el origen de las artes como el del goce estético. Las creaciones de las artes plásticas imitan la realidad de la naturaleza y el goce estético que producen reside en el reconocimiento de su modelo por la mente de quienes las contemplan. De forma parecida el comediógrafo remedaría las obras trágicas y en el reconocimiento de éstas por los espectadores residiría el goce cómico que se manifestaría en la risa. Dentro del acervo bibliográfico consagrado al tema desde el siglo XIX a nuestros días y de la confusión terminológica¹⁰ a que ha dado lugar, me interesa hacer unas precisiones. Por ‘paratragedia’ entiendo la transposición sistemática a términos cómicos del argumento o de las escenas de una tragedia determinada, por ‘parodia’, la creación de un texto nuevo a imitación del estilo trágico, en nuestro caso del estilo peculiar de Eurípides.

Que nos hallamos ante una verdadera paratragedia¹¹ únicamente lo podemos confirmar cuando el propio poeta nos lo advierte (p. e. en *Paz* 1012: εἶτα μονωδεῖν ἐκ Μηδείας, *scil.* la de Mórσιμο), o cuando estamos en posesión del texto trágico parodiado, o al menos de amplios fragmentos suyos. Este es el caso de la *Helena*¹² y de la *Andrómeda*¹³ euripideas, ambas piezas de una trilogía¹⁴ representada el año anterior a *Las tesmoforiantes*. Cuando no ocurre así, dependemos de las observaciones de los escolios o de la investigación filológica para determinar si nos hallamos ante una ‘paratragedia’ o una mera ‘parodia’ del estilo trágico. Gracias a los escolios conocemos

S. Mirto y M.^a Pattoni (2006), así como los estudios de F.^a Perusino y M.^a Calantonio (2004: 123-126), M.^a P. Funaioli (2007: 98-107), G. Mastromarco (2008: 177-188), M. Pellegrino (2009: 202-216) y M. di Marco (2009: 119-146).

⁹ Cf. *Vesp.* 1019, *Plut.* 291-2 y especialmente *Thesm.* 850, donde el Pariente expresa su deseo de parodiar la ‘nueva’ *Helena* de Eurípides, diciendo: τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι.

¹⁰ Valgan de muestra unos ejemplos. Para A.T. Murray ‘paratragedia’ es la imitación del estilo y la manera de escribir de un autor sin referencia especial a una obra o a un pasaje determinado. H. Steiger subordina a lo ‘burlesco’ tanto la ‘parodia’ (tema trivial y frívolo presentado en un estilo elevado), como lo ‘travesti’ (tema noble hecho a propósito trivial). Para P. Pucci, ‘parodia’ es la alusión cómica con la intención principal y tal vez única de burlarse de un estilo particular, la paratragedia es la imitación de un estilo trágico cuando la intención de burlarse no es evidente. Este autor emplea el término τραγωδία para designar un pastiche alusivo a la tragedia desde el punto de vista estructural como una monodia o una esticomicia que usurpa el estilo trágico elevado para expresar sentimientos banales o bajos. Guglielmino considera tres aspectos de la tragedia: la literaria, la mitológica y la filosófica. Anna M. Komornicka la literaria, la filosófica, la retórica, la de la música, danza y puesta en escena, la de los dioses, mitos, cultos y ritos religiosos. En una palabra, todo puede parodiarse.

¹¹ Prefiero en vez del extendido ‘paratragodia’ castellanizar el término, ya que a diferencia del alemán ‘Tragödie’, ‘Komödie’, nosotros decimos ‘tragedia’, ‘comedia’.

¹² Le ha dedicado un estudio particular P. Rau (1975: 339-54).

¹³ Han sido estudiada por W. Mitdoerffer (1954: 59-93), V. Coulon (1957:186-198), P. Pucci, (1961: 369-384), P. Rau, *op.cit.*, G. Mastromarco (2008: 177-88).

¹⁴ Cf. schol. 1012 Regtuit a *Thesm.*

los pasajes de *Los acarnienses* y de *Las tesmoforiantes* que se basan en el *Télefo*, sabemos que el Trigeo de *La paz* cabalgando en su hipo-escarabajo parodia el *Belerofontes*, y que también en *Las tesmoforiantes* hay una cómica alusión al *Palamades*, todas ellas piezas de Eurípides. Cuando los escolios faltan nos es imposible determinar la pieza a la que corresponde un determinado pasaje de indudable sabor ‘trágico’, si dicha pieza no se conserva. Al contrario, en otras ocasiones podemos tener la seguridad de hallarnos ante una genuina creación paródica, como es el caso del *anagnorismós* de la anguila por Diceópolis (*Ach.* 881-94), aunque los escolios nos informen de que el v. 883 está tomado de la Ὀπλων κρίσις de Esquilo y los vv. 881-94 de la *Medea*. Y el mismo convencimiento podemos tener con la monodia trenódica de Glice en *Ran.* 1331-1364. Pero siempre quedará un resquicio para la duda, pues la parodia no sólo afecta al lenguaje, los metros, los gestos, la danza y escenografía, sino a todas las estructuras del género trágico: los relatos de mensajero, las esticomicias, y los reconocimientos.

Aristófanes se burla de la lengua de Eurípides, arcaizante y rebuscada a veces, otras común y vulgar. Usa términos como αικάλλω, ἐξώπιος, κακορροθέω, θάσσω, Ἑλλάνιος, νικητήριον. Entre el léxico euripideo más veces parodiado figuran λάσκω, ἐξομόργνημι, ῥάνις, στυγῶ, ἀλύω, ἀγχόνη, παλάομαι. En cuanto al estilo, imita sus contraposiciones de claro influjo sofístico (v.gr. *Alc.* 521: ἔστιν τε κούκέτ’ ἔστιν, ἀλγύνει δ’ ἐμέ) construyendo antítesis similares (p. e. *Ach.* 306: οὐκ ἔνδον ἔνδον ἔστιν, εἰ γνῶμην ἔχεις). Se ríe de sus repeticiones enfáticas: así en *Av.* 1122: ποῦ ποῦ ᾽στι, ποῦ ποῦ ποῦ ᾽στι. ποῦ ποῦ ποῦ ᾽στι. ποῦ; Un excelente ejemplo deparan *Tesmoforiantes* (vv. 913-14): λαβέ με, λαβέ με, πόσι, περίβαλλε δὲ χέρας./φέρε σὲ κύσω. ἄπαγέ μ’ ἄπαγ’ ἄπαγέ με. Lo mismo hace con el frecuente recurso euripideo del apóstrofe al corazón o al alma de los personajes, como en *Vesp.* 756s: σπευδ’, ὦ ψυχή. — ποῦ μου ψυχή; —/ πάρες, ὦ σκιερά—.

En lugar del θεὸς προλογίζων tan característico del drama euripideo nuestro comediógrafo recurre a un siervo o a un par de ellos para informar al espectador de lo que va a ser la trama de la obra. Las ἀγγελίαι, a las que reserva la tragedia el relato de escenas espeluznantes, las utiliza, dado el carácter jovial de la comedia, para poner al espectador en conocimiento de hechos que caen fuera de la representación, p. e. el relato del accidente de Lámaco en *Ach.* 1174ss., el de lo acontecido en la asamblea en *Asambleístas* o en el Asklepieion durante la *incubatio* de Pluto en la pieza del mismo nombre. Se ha observado la ausencia del aumento en los relatos de los mensajeros de la tragedia¹⁵, pero éste es un fenómeno que no se encuentra en las ἀγγελικαὶ ῥήσεις de Aristófanes. Ejemplos de esticomicias son las de Trigeo y su hija (*Pax* 124-49), Trigeo y Hermes (*ibid.* 185-200), Lisístrata y el semicoro de las mujeres (*Lys.* 706-16). El cómico deforma el texto original mediante la distorsión de uno de sus elementos o la interpolación de otros nuevos (el ejemplo típico es el de ληκύθιον ἀπώλεσεν)¹⁶. P. Pucci (1961: 293) da el nombre de παραγραμματισμός a la distorsión consistente en la sustitución de un fonema por otro: p. e. *Thesm.* 912 (ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐσχάρας), donde el ἐς χέρας de Eur. *Hel.* 566 ha sido sustituido por ἐσχάρας que da un sentido obsceno al encuentro de los esposos. Para pasar del tono trágico al cómico Aristófanes

¹⁵ Cf. L. Bergson (1953).

¹⁶ Son éstos los términos que emplean E. W. Handley – J. Rea (1957: 23-24).

recurre a los diminutivos (κοτυλίσκιον, πιλίδιον, ράκιον, παιδίον), a los términos prosaicos (κεφαλή, τήθη, παῖς, κυνέω), a los insultos personales, las palabras obscenas, la interpolación de nombres propios (Μόρυχος en *Ach.* 887), la ruptura de la ilusión escénica y al *aprosdóketon*.

En cuanto a los metros paródicos de Eurípides, P. Pucci hace notar que los 3ia son puros, carecen de resoluciones y suelen tener una cesura pentemímeres fuerte que deja el segundo hemistiquio en la forma de un lecitio (2tro[^]), p. e. *Ach.* 460: Φθείρου λαβῶν τόδ' ἴσθ' ὄκληρός ὦν δόμοις. En los sistemas anapésticos recitativos los anapestos y los espondeos son los metros predominantes¹⁷. Rara vez aparece el proceleusmático y la inversión dactílica. En los sistemas mélicos hay mayor libertad y el paremiáco deja de ser clausular y alterna con los 2an. Aristófanes se sirve de la música y la estructura trenódica de los sistemas anapésticos trágicos para burlarse del aspecto excesivamente patético del teatro euripideo. El 4tro[^] que aparece en el golpe de mano de Diceópolis en *Acarnienses* según Pucci no proviene del *Télefo* de Eurípides, sino del de Esquilo, ya que la pieza euripidea (representada el 438 a. C.) pertenece a una época en la que este autor no solía emplear dicho metro¹⁸. El docmio expresa en los *kommoi* y en los *threnoi* sentimientos de dolor, angustia y dudas, pero también alegría. En Aristófanes todas las estrofas docmiacas son paratrágicas o paródicas. En *Tesmoforiantes* 101ss. los dáctilos y jónicos¹⁹ parodian la música de Agatón con gran libertad en la anaclasis, en las reducciones, contracciones y síncopas. El canto jubiloso de Estrepsíades en *Nubes* (vv. 1154-1170) cuando se entera de que su hijo ha aprendido al fin el argumento que le permitirá no pagar sus deudas emplea yambos, anapestos y docmios, unidos en gran variedad al estilo de Eurípides.

Como se ha podido ver, no es pequeño el acervo de estudios consagrados a la parodia de la tragedia euripidea en las comedias de Aristófanes. No obstante, no logran en su conjunto resolver el gran problema de fondo. ¿Parodiaba Aristófanes por puro divertimento a la manera en que los cómicos actuales remedan las actuaciones de los cantantes de moda o los gestos y los discursos de los políticos? ¿Pretendía condenar con el ridículo los modos de expresión y las ideas que las tragedias de Eurípides difundían? Para tratar de responder a estas preguntas seguiré la pauta que me había marcado.

I. Acometamos, pues, nuestra primera tarea. Estrepsíades cuenta en *Las Nubes* cómo pidió a su hijo en un banquete que recitara algún pasaje de Esquilo, a lo que Fidípides se negó alegando: «A Esquilo sí que le pongo yo en primer lugar entre los poetas, lleno como está de ruido, de incoherencia, de rimbombancia y de escarpados términos» (vv. 1366-7)²⁰. Condescendiendo con los nuevos gustos de la juventud, el viejo le sugiere que elija alguna de esas composiciones ‘tan sabias’²¹ de los nuevos

¹⁷ Vide R. Pretagostini (1976: 183-212).

¹⁸ Según W. Krieg (1936: 42 ss.) el 4an[^] no aparece en las obras del trágico anteriores al *Heracles furioso* (datado entre el 421 y el 415)

¹⁹ Para este ritmo, cf. Bernhard Zimmermann (1987: 124-132)

²⁰ ἐγὼ γὰρ Αἰσχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποιηταῖς— / ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημνοποιόν.

²¹ ἄττι' ἐστὶ τὰ σοφὰ ταῦτα (v. 1370).

poetas. El mozo recita entonces el pasaje más escabroso del Éolo de Eurípides que narraba la violación de Cánace por su hermano Macareo, lo que provoca el escándalo paterno y el consiguiente altercado familiar. Como final de fiesta Fidípides golpea a su padre y justifica su acción con una interrogación retórica: «¿Y no lo merecías por no alabar a poeta tan excelente (σοφώτατον) como Eurípides?» (vv. 1377-8)²². Merece la pena insistir en el adjetivo *sophós* que se aplica tanto al poeta como a sus composiciones, un término polivalente ('habil', 'entendido', 'capaz', 'excelente en su arte', etc.), pero que muy bien podría traducirse por 'sabio'. A este respecto hay que señalar que con dicho adjetivo se califican también las 'supuestas' obras de Eurípides en un fragmento correspondiente a *Nubes II* (392 K.-A.). Alguien señalando con el dedo a Sócrates informaría a su interlocutor: «Ése es el que le compone a Eurípides esas tragedias tan célebres y sabias»²³. Y lo mismo afirmarían otros cómicos²⁴.

Las dos menciones de Eurípides en *Las Avispas* no son en exceso ilustrativas. En el verso 61 el autor advierte a los espectadores que no esperen encontrar en la pieza una nueva vejación del trágico (οὐδ' αὖθις ἐνασελγαινόμενος Εὐριπίδης), un tema cómico, al parecer, tan socorrido como las burdas gracias megarenses, la glotonería de Heracles o los ataques a Cleón. En los vv. 1412-1414 uno de los personajes euripideos sirve para caracterizar a Querefonte. Dice Bdelicleón, en su función de juez casero: «Y también me parece natural, Querefonte, que seas tú el testigo de una mujer macilenta que parece Ino agarrada a los pies de ... Eurípides»²⁵. En la tragedia del mismo nombre, Ino suplicaría a su marido Melicertes, preso de un ataque de locura, que no la matase con su hijo. La aparición del nombre del autor del drama en lugar del personaje mítico es uno más de los *aprosdóketa* de Aristófanes.

Mayor información sobre el contenido y el estilo de las tragedias de Eurípides se encuentra en dos pasajes de *La Paz*. Montado ya en su enorme escarabajo, Trigeo se dispone a remontar su vuelo al cielo. Su hija le advierte. «¡Ojo! No tropieces y te caigas de ahí. Luego, cuando te quedes cojo, le darás a Eurípides el argumento y te convertirás en tragedia» (vv. 146-48)²⁶. Se critica la afición del trágico a presentar personajes tullidos en sus obras, como Télefo y Filoctetes, ambos con heridas purulentas e incurables, o Belerofontes, cojo después de haberse caído de su caballo alado Pégaso. Trigeo evoca ante Hermes el aroma de la Paz a «fruta, a hospitalidad, a fiestas de Dioniso, a sonos de flauta, a cantos de Sófocles, a tordos, a versitos de Eurípides» (vv. 530-32). Y Hermes le interrumpe: «Llorarás el estarla calumniando, porque no le gusta un poeta de discursejos judiciales» (vv. 532-34). Los *rhematia dikaniká* son las frases cortas, antitéticas, con el mismo o parecido número de sílabas (*isa*, *párisa*) y con efectos fónicos (*parecheseis*, *homoiotéleuta*), puestas de moda por los sofistas²⁷. Y un buen

²² οὐκουν δικαίως, ὅστις οὐκ Εὐριπίδην ἐπαινεῖς/σοφώτατον;

²³ Εὐριπίδῃ δ' ὁ τὰς τραγωιδίας ποιῶν/ τὰς περιλαλοῦσας οὗτός ἐστι, τὰς σοφάς.

²⁴ Sobre las relaciones entre Eurípides y Sócrates, cf. Diógenes Laercio II 18, Sátiro, *Vita Euripidis*, col. IV, Aulo Gelio XV 20,4, Eliano, *Varia historia* II 13, Cicerón, *Tusculanae disputationes* IV 63.

²⁵ καὶ σὺ δὴ μοι, Χαιρεφῶν/, γυναικὶ κλητεῦεις εἰοικῶς θαψίνῃ/ Ἴνοι κρεμαμένη πρὸς ποδῶν Εὐριπίδου.

²⁶ Ἐκεῖνο τήρει, μὴ σφαλεῖς καταρρηξ/ ἐντεῦθεν, εἴτα χωλὸς ὦν Εὐριπίδῃ/ λόγον παράσχης καὶ τραγωιδία γένῃ.

²⁷ Sobre el influjo de la retórica en Aristófanes, vide C. T. Murphy (1938: 63-113).

ejemplo de este tipo de lexis ofrece el exordio de Praxágora (*Eccl.* 171-188) que tiene un cierto parecido con el de algunos oradores áticos.

El coro de viejos de *Lisistrata*, poniendo en un plano de igualdad a los dioses y al poeta, dice que las mujeres son «aborrecidas por Eurípides y todos los dioses» (v. 283)²⁸, aludiendo a la supuesta misoginia del trágico²⁹, un tema de sobra conocido por los espectadores y que no aporta ninguna novedad a nuestro intento. Tampoco el fr. 596 K.-A. procedente de una *fabula incerta* que nos informa de un chismorreo de la época. Eurípides compondría sus obras ayudado por Cefisofonte, un esclavo suyo que tendría además comercio carnal con su mujer. Mayor interés, desde el punto de vista de la crítica literaria tiene el fr. 682 K.-A. de otra *fabula incerta* por su rotunda afirmación: στρεψίμαλλος τὴν τέχνην Εὐριπίδης. Según el Περί βλασφημιῶν 151 del lexicógrafo bizantino Suetonio, el adjetivo se aplica a ὁ περιλαλῶν καὶ κακοσχόλος φράζων, y el origen de la denominación vendría según Eustacio, *In Odysseam*, p. 1638,17 ἀπὸ ἐρίων συνεστραμμένους μαλλοὺς ἐχόντων. Una traducción literal al término en castellano podría ser ‘de enredador de vedijas’.

Son *Las tesmoforiantes* y *Las ranas* las comedias que deparan mayor información sobre el arte y la ideología de Eurípides, según el juicio claro está de Aristófanes. En la primera de dichas comedias (v. 450-1) se le acusa claramente de ateísmo. Critila una vendedora de flores se queja de no vender ni la mitad que antes desde que Eurípides ἐν ταῖσιν τραγωδίαις ποιῶν/ τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεοῦς. Al igual que el Sócrates de *Las nubes*, Eurípides parece rendir culto a elementos de la naturaleza (αἰθήρ)³⁰, a los órganos de la percepción y expresión sensorial (γλώττης στρόφιγξ ‘remolino de la lengua’, μυκτῆρες ὄσφραντήριοι ‘orificios nasales olfateadores’), así como a la inteligencia (ξύνεσις, *Ran.* 892-3). Como persona, Dioniso le estima hombre astuto y de muchos recursos (πανοῦργος, *Ran.* 80), lo que coincide con el concepto que tenía de sí mismo el tragediógrafo, según lo presenta Aristófanes, cuando le dice a su Pariente al abandonarlo en un momento de grave peligro: «Quédate aquí tranquilo, pues nunca mientras esté con vida te traicionaré, si mis múltiples ardidés (αἱ μυρία μηχαναί) no me fallan» (*Thesm.* 925-7). Como poeta la divinidad tutelar de la tragedia lo considera γόνιμος (‘fecundo’, ‘original’, ‘creativo’, *Ran.* 96), no sólo por su capacidad de expresarse en un lenguaje noble (ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι), con expresiones poéticas tan arriesgadas como ‘Éter dormitorio de Zeus’ o ‘pie del tiempo’ (*Ran.* 100) y no menos arriesgadas sentencias cual la de «la mente no quiere jurar sobre las víctimas del sacrificio, pero la lengua perjura con independencia de la mente» (*Ran.* 101-102). En realidad Eurípides no calificó al αἰθήρ de δωμάτιον (‘dormitorio’), sino de οἴκησις (‘residencia’) de Zeus (fr. 487 Kannicht de *Melanipa la sabia*), por la cual le hace Aristófanes jurar en *Thesm.* 272³¹. En cambio, la metáfora para indicar el transcurso del tiempo se encuentra tal cual en el fr. 42 Ka. del *Alejandro* y en *Bacch.* 889. No ocurre lo mismo con lo que se presenta como reproducción

²⁸ τασδί δὲ τὰς Εὐριπίδη θεοῖς τε πᾶσιν ἐχθράς.

²⁹ Sobre ese particular, vide Rosella Saetta Cottone (2005: 131-156).

³⁰ En *Thesm.* 13-19 Eurípides le hace al éter ser la causa de la *diákrisis* (‘separación’) de las cosas en el caos original.

³¹ ὄμνυμι τοῖνον αἰθέρα, οἴκησιν Διός.

textual de un aserto euripideo. En realidad se trata de una paráfrasis de *Hipólito* 612. A la advertencia de la nodriza (v. 611) «Hijo, no deshonres tus juramentos», el joven responde «Mi lengua juró, mi mente no»³².

Si quisiéramos resumir los resultados de esta primera aproximación a nuestro tema con unas cuantas *key words*, como ahora se estila, diríamos que para Aristófanes era Eurípides un poeta σοφός, γενναῖος, γόνιμος, στρεψίμαλλος τὴν τέχνην, πανοῦργος a fuer de ser fertil en μηχαναί, pero que por eso mismo tendía a presentar a los protagonistas de sus dramas como figuras antiheroicas de mendigos y tullidos, y pecaba por su afición a justificarlos con ῥημάτια δικανικά. A esto se añade la acusación de ateísmo y de inmoralidad en el tratamiento de heroínas poco recomendables para las buenas costumbres de la sociedad, aspecto éste último que se debate especialmente en *Las ranas* y sobre el que más adelante volveremos.

II. Llegamos al momento de abordar el punto segundo que nos habíamos propuesto, para lo cual haremos primero un censo de los materiales disponibles. Las tragedias de Eurípides de donde Aristófanes extrae sus citas, tanto textuales, como deformadas, parodiadas o imitadas son por orden alfabético las siguientes: *Alcestis* (Ἀλκείστις), *Alcmena* (Ἀλκμήνη), *Andrómaca* (Ἀνδρομάχη), *Antígona* (Ἀντιγόνη), *Arquelao* (Ἀρχέλαος), *Auge* (Αὐγή), *Bacantes* (Βάκχαι), *Belerofontes* (Βελεροφόντης), *Cíclope* (Κύκλωψ, drama satírico), *Eneo* (Οἰνέως), *Éolo* (Αἴολος), *Erecteo* (Ἐρεχθεύς), *Estenebea* (Σθενέβεια), *Fénix* (Φοῖνιξ), *Filoctetes* (Φιλοκτήτης), *Frixo* (Φρῖξος), *Glaucó de Potnia* (Γλαῦκος Ποτνιεύς), *Hécuba* (Ἑκάβη), *Helena* (Ἑλένη), *Heraclés* (Ἡρακλῆς), *Hipólito* (Ἰππόλυτος), *Hipsípila* (Ἵψιπύλη), *Ifigenia en Áulide* (Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι), *Ifigenia Táurica* (Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις), *Ino* (Ἰνώ), *Jon* (Ἴων), *Las Cretenses* (Κρήσσαι), *Las Fenicias* (Φοίνισσαι), *Medea* (Μήδεια), *Melanira la sabia* (Μελανίπη ἡ σοφῆ), *Meleagro* (Μελέαγρος), *Orestes* (Ὀρέστης), *Palamedes* (Παλαμήδης), *Peleo* (Πηλεύς), *Políido* (Πολίδος), *Sileo* (Συλεύς, drama satírico), *Télefo* (Τήλεφος), *Teseo* (Θησεύς).

Las citas extraídas de este considerable acervo de 37 tragedias se reparten en las comedias de Aristófanes de la siguiente manera:

Acarnienses (Leneas 425 a. C.):

Alcestis (v. 367), *Eneo* (420), *Fénix* (421), *Filoctetes* (424), *Belerofontes* (426), *Las cretenses*³³ (433), *Ino* (434), *Télefo* (vv. 8, 446, 540-56, 576-7, 659-64, 1186-8), *Hipólito* (1437).

Caballeros (Leneas 424 a. C.):

Hipólito (v. 16), *Belerofontes* (1248-9), *Télefo* (813).

Nubes (Dionisias 423 a. C.):

Hécuba (173), *Éolo* (1371-2) *Alcestis* (1413-4).

Avispas (Leneas 422 a. C.):

Estenebea (111-12), *Teseo* (312-14), *Alcestis* (750-3), *Hipólito* (750-3), *Belerofontes* (757), *Las cretenses* (762-3), *Ino* (1412-14).

³² ἢ γλῶσσ' ὁμώμοχ', ἢ δὲ φρὴν ἀνώμοτος.

³³ En el verso 433 se mencionan los harapos de Tiestes, personaje que intervenía en *Las cretenses* de Eurípides.

Paz (Dionisias 421 a. C.):

Télefo (528), *Belerofontes* (76, 154-6, 79-81, 721-2, 756), *Sileo* (drama satírico, 741).

Lisístrata (Leneas 411 a. C.):

Andrómaca (155-6, 263-5, 962-66), *Ifigenia táurica* (447-8), *Télefo* (706), *Ifigenia en Aulide* (884), *Hipólito* (1018), *Melanipa la sabia* (1124).

Tesmoforiantes (Dionisias 411 a. C.):

Éolo (177-8), *Melanipa la sabia* (272), *Hipólito* (275-6, 715-6), *Estenebea* (403-4), *Fénix* (413), *Hécuba* (499-501), *Télefo* (418-9, 517-9, 694-5), *Palamedes* (769-71), *Helena* (855-910), *Andrómaca* (1009-1132).

Ranas (Leneas 405 a. C.):

Eneo (72), *Alcmena* (92-3, 536), *Andrómeda* (105), *Melanipa la sabia* (100, 1082, 1244), *Bacantes* (100), *Hipólito* (101-2, 105, 931, 1044, 1079, 1471), *Filoctetes* (282), *Orestes* (304, 478), *Heracles* (562, 840), *Éolo* (850, 863, 1081, 1475), *Las cretenses* (850, 1356-7), *Télefo* (855, 864), *Peleo* (863), *Meleagro* (864, 12-41, 1402), *Belerofontes* (1044), *Auge* (1080), *Antígona* (1181, 1391), *Arquelao* (1206-8), *Hipsípila* (64, 1212-13, 1309-12, 1320-3), *Estenebea* (1217-19), *Frijo* (1225-6), *Ifigenia táurica* (1232-3), *Télefo* (1271), *Helena* (1317-19), *Medea* (1382), *Políido* (1477), *Erecteo* (1477).

Asambleístas (392 a. C.):

Orestes (404).

Pluto (388 a. C.):

fr. 690 (49-50), *Medea* (114), *Jon* (197), *Cíclope* (drama satírico, 290), *Las fenicias* (343), *Hécuba* (490), *Télefo* (601).

El influjo en Aristófanos de Eurípides como fuente de inspiración se pone aún más de manifiesto si se compara su presencia en la producción del cómico con la de los otros dos grandes trágicos. Las obras que cita de Esquilo son: *Agamenón* (Ἀγαμέμνων), *Coéforas* (Χορηφόροι), *El juicio de las armas* (Ὀπλων κρίσις), *Enómao* (Οἰνόμαος), *Filoctetes* (Φιλοκτήτης), *Glauco de Potnias* (Γλαῦκος Ποτνιαεύς), *La Esfinge* (Σφίγξ), *La Licurgia* (Λυκούργια), *Las sacerdotisas* (Ἱέρειαι), *Las tracias* (Θράσσαι), *Los mirmidones* (Μυρμιδόνες), *Los evocadores de almas* (Ψυχαγωγοί), *Memnón* (Μέμνων), *Prometeo* (Προμηθεύς), *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας).

Las comedias en que los dramas esquileos se citan son: **Nubes**, *Coéforas* (vv. 808-9), *Niobe* (1246-8), *Enómao* (1237-9), **Lisístrata**, *Siete contra Tebas* (42ss), **Tesmoforiantes**, *Licurgia* (134-5), *Prometeo* (528), **Ranas**, *Mirmidones* (992, 1264-5), *Coéforas* (1226-28), *Evocadores de almas* (1266-7), *Las sacerdotisas* (1273-4), *Agamenón* (1276, 1285-6, 1289), *La esfinge* (1287), *Memnón* (1291-2), *Las tracias* (1295), *Filoctetes* (1383), *Niobe* (1392), *Glauco de Potnias* (1403), **Asambleístas**, *Mirmidones* (390-1).

Mucho menor es la aparición de Sófocles en la producción aristofánica. Las obras citadas de dicho autor son: *Atamante* (Ἀθάμας), *Fineo* (Φινεύς, drama satírico), *Filoctetes* (Φιλοκτήτης), *Laocoonte* (Λαοκόων), *Tereo* (Τηρεύς), *Tiro* (Τυρώ). Y se reparten así en las comedias: **Nubes**, *Atamante* (255-7), **Aves**, *Tereo* (100-1), *Tiro* (275), **Lisístrata**, *Tiro* (139), **Ranas**, *Laocoonte* (664-5), **Asambleístas**, *Filoctetes* (562-3), **Pluto**, *Filoctetes* (477), *Fineo*, (635-6).

La simple ojeada a los esquemas anteriores permite reconocer que el interés de Aristófanes por Eurípides fue en aumento conforme con los años la fama del trágico iba creciendo. Y esto obedece tanto a la lógica interna de la comedia, que en la parodia de la tragedia tenía una inagotable fuente de inspiración, como a los gustos personales de Aristófanes que no podía ser ajeno a las modas de su época, por mucho que aparentara serlo para congraciarse con sus espectadores entrados en años. Un pasaje de los *Daitales* (fr. 233 K.-A.), donde un personaje pregunta a otro el significado de algunas Ὀμήρου γλώττας, tal vez implique una postura crítica frente al sistema de enseñanza contemporáneo que obligaba a aprender las primeras letras con textos en buena parte incomprensibles para los alumnos. Pero hay más. Aristófanes se complace en reírse de sus paisanos empleando en sus obras términos a sabiendas de que no los entenderían. Así en el antepirrema de la parábasis de *La paz*, refiriéndose a esos gallardos taxíarcos que se pavonean con sus mantos de color escarlata, dice que en la batalla son los primeros en huir «agitando los penachos como un hipogallo amarillento» (1177-8: ὥσπερ ξουθὸς ἵππαλεκτρῶν/ τοὺς λόφους σεῖων), empleando un compuesto de acuñación esquilea. En esa misma pieza, de acuerdo con este modelo, Trigeo crea el neologismo de ἵπποκάνθαρος ('hipo-escarabajo') para denominar al enorme insecto que le eleva al cielo (v. 181). *La paz* corresponde al año 421 a. C. En *Las aves* (414 a. C.) vuelve a emplear el término con su correspondiente adjetivo para calificar esta vez (antepirrema de la parábasis, v. 800) a Diítrefes, que en el mundo de las aves, a pesar de sólo tener 'alas' (= asas) de garrafa, fue elegido primero «taxiarco, luego filarco, de suerte que de la nada vive ahora a lo grande y es un cacareante hipogallo»³⁴. Hay que esperar hasta el 404 para que Aristófanes revele su secreto. En los versos 931-2 de *Las ranas* el mismísimo Dioniso confiesa que muchas veces le ha quitado el sueño el intento de averiguar qué clase de ave es el ξουθὸς ἵππαλεκτρῶν.

Hecho este inciso, retomamos el hilo de la exposición para ocuparnos de cómo emplea Aristófanes su material euripideo. La forma más sencilla es el préstamo de un hemistiquio para construir un verso. Así, por ejemplo, en *Ach.* 8, cuyo final ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι, según nos informan los escolios está tomado del *Télefo* (fr.720 Kannicht). K. J. Dover (1970: 14) señala con razón que en este caso y otros parecidos no se percibe intención paródica³⁵ alguna. Se trata, como ocurre también en las lenguas modernas, de una expresión literaria que se ha generalizado en el lenguaje común. En *Ranas*

³⁴ μεγάλη πράττει κάστι νυνὶ ξουθὸς ἵππαλεκτρῶν. El adjetivo ξουθός lo aplica Aristófanes un poco antes (v. 744) a la 'garganta' de las aves (δι' ἑμῆς γενύος ξουθῆς μελέων/ Πανὶ νόμους ἱερὸς ἀναφαίνω). en el sentido de 'sonoro', de suerte que aquí referido al 'hipogallo' no puede significar otra cosa que 'cacareante'.

³⁵ La parodia obedece tanto al deseo de ridiculizar el estilo y el pensamiento de un escritor, como al de producir un efecto cómico por la incongruencia entre lo que se dice y el modo de decirlo, elevado para lo banal o viceversa, chabacano para lo elevado. Para la parodia es fundamental la monografía de Peter Rau (1967). Sigue siendo útil el estudio de Anna M. Komornicka (1967: 51-74), aunque peca de prurito taxonómico. A las clasificaciones enumeradas en la nota 9, se añaden las que establece en la parodia literaria atendiendo al contenido y la forma: 1. género literario (lengua, estilo, composición 'manera'), 2. autor y su creación, 3. obra literaria concreta (poema, pieza teatral), 4. personaje de una obra literaria (Télefo, Helena), 5. escenas particulares, 6. partes de un drama (prólogo, monodia, estásimo etc.), 7. un verso o varios versos, 8. expresión, epíteto, figura de estilo, 8. vocablos particulares, 9. metro.

1471 Dioniso opta a la postre por otorgar la primacía poética a Esquilo citando, ante la protesta de Eurípides, en parte el verso 612 del *Hipólito*: ἡ γλῶττ' ὀμώμηκ', Αἰσχύλου δ' αἰρήσομαι³⁶. Y ante la nueva protesta de Eurípides (v. 1471), replica «¿Qué es vergonzoso, si no se lo parece a los espectadores?» (τί δ' αἰσχρόν, ἦν μὴ τοῖς θεωμένοις δοκῆ; v. 1475). Se trata del verso del Éolo (fr. 19) con el que Macareo se justificaba de haber violado a su hermana Cánace, alegando: «¿Qué es vergonzoso, si no se lo parece a quienes lo hacen?», de acuerdo con la moral situacional del καιρός de la sofística y con el relativismo antropológico del homo-mensura protagórico, Aristófanés sustituye «quienes lo hacen» δρωμένοις por «quienes lo contemplan» (θεωμένοις = los espectadores).

Un abuso paródico de hemistiquios euripideos se encuentra en *Ranas* 1208, 1213, 1219, 1226, 1233, 1244 donde Esquilo critica la construcción de los prólogos de Eurípides, con ejemplos tal vez del *Arquelao* (fr. 228 Kannicht), de la *Hipsípila* (fr. 752 Ka.), la *Estenebea* (fr. 61, fr. 5 Ka.), el *Frijo*, la *Ifigenia táurica* (vv. 1-2), el *Meleagro* (fr. 516 Ka.) y *Melanipa la sabia* (fr. 481,1 Ka.), completando el comienzo del verso con la muletilla de ληκύθιον ἀπώλεσεν. Mencionaremos sólo unos pocos casos:

1208	Ευρ. «[Αἴγυπτος] Ἄργος κατασχών» — Αισχ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
1225-6	Ευρ. «Σιδώνιον ποτ' ἄστυ Κάδμος ἐκλιπών Ἄγήνορος παῖς» — Αισχ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
1232-3	Ευρ. «Πέλοψ ὁ Ταντάλειος εἰς Πῖσαν μολών θαῖσιν ἵπποις» — Αισχ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
1240-1	Ευρ. «Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς» — Αισχ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.

Esquilo afirma (v. 1203) que destruirá los prólogos de las tragedias de Eurípides con un κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον, y cabe preguntarse por qué no emplea las otras dos posibilidades, limitándose a la tediosa repetición de la misma, cuya *vis comica* se le escapa al lector moderno³⁷. Cedric H. Whitman (1975:376-78) la encuentra en el hecho de ser «phallus-shaped» el frasquito de aceite del atleta y en las «suggestive possibilities» de la primera sílaba del nombre. Hesiquio y Focio atestiguan la existencia de un término ληκῶ *'membrum virile'* y consta la existencia de un verbo ληκῶ

³⁶ ἡ γλῶσσ' ὀμώμηχ', ἡ δὲ φρήν ἀνώμοτος. Nótese que Dioniso emplea la forma ática de la palabra 'lengua' y no la jónica que es la que aparece siempre en la tragedia. En los vv. 101-2 de *Ranas*, según se ha visto *supra*, se cita de memoria el mismo pasaje glosando su sentido de esta guisa: ἢ «φρένα μὲν οὐκ ἐθέλουσαν ὀμόσαι καθ' ἱερῶν./ γλῶτταν δ' ἐπιορκήσασαν ἰδίᾳ τῆς φρενός».

³⁷ Z.P. Ambrose (1968: 342-345) sugirió que los tres vocablos mencionados formaban un anagrama: Eurípides repetiría siempre lo mismo.

(= λαικάζω) que tiene la apariencia de ser un denominativo de dicho término, aunque no se sabe si se usaba en época clásica. Con una falsa silabación, haciendo una pequeña pausa en el comienzo del diminutivo ληκ-ύθιον, se haría fácilmente inteligible al auditorio que lo perdido por los personajes de Eurípides era algo más valioso que un pequeño recipiente de cerámica, dado que el sujeto de los prólogos eurípedeos elegidos es siempre un personaje masculino: Egipto (*Ran.* 1206), Dioniso (v. 1211), ἀνήρ (1217), Cadmo (1225), Pélope (1232), Eneo (1238), Zeus (1244).

A la misma conclusión, aunque empleando fuentes distintas, llega John G. Griffith (1975: 380-382). La *Suda* (vol. 1, 4, p. 262 Adler) cita *Thesm.* 493 donde aparece el verbo ληκώμεθα, glosado por el cód. Ravennate como κινώμεθα y en Epicuro, fr. 414 Usener, se encuentra un ληκήματα. Entre las pandillas de golfos callejeros citadas por Demóstenes 54,14 (*In Cononem* = Κατὰ Κόνωνος αἰκείας) figuran los ἰθύφαλλοι y los αὐτολήκυθοι. Y de la misma manera que αὐτόιππος es ‘caballo ideal’, puede postularse que αὐτολήκυθος sería ‘λήκυθος (= φαλλός) ideal’³⁸, y que a lo mismo aludiría el nombre de otra pandilla juvenil, la de los Τριβαλλοί (= Τριφαλλοί), citada en el mismo discurso (54, 39). Griffith, hace notar que C. Zink (1883: 22) identificó también ἀλάβαστρον (ἀλάβαστρον Ravennate) con φαλλός en el diálogo entre Mírrine y Cinesias (*Thesm.* 947: Μυ. λαβὲ τόνδε τὸν ἀλάβαστρον. Κι. ἀλλ’ ἕτερον ἔχω). Ambos trabajos han dado lugar a una polémica que se prolonga hasta el presente siglo.

Apoyan la antedicha interpretación David Sider (1992: 359-364), E. K. Borthwick (1993: 34-37), Eva-Carin Gerö – Hans –Roland Johnson (2002: 38-50). La aceptan con ciertos matices Bruno Snell (1979: 129-133), G. Anderson (1981: 130-132), W. Beck (1981: 234) y M. Robertson (1982: 234). La rechazan R. Guido – A. Filippo (1981: 83-93) para quienes la mencionada muletilla sólo es una crítica de las frecuentes repeticiones a que daban lugar las técnicas de composición de la poesía oral, y D. Bain (1985: 31-37) que no encuentra en el pasaje ningún contenido de carácter sexual, como tampoco lo hay en *Eccl.* 1101 (Φρύνην ἔχουσαν λήκυθον πρὸς ταῖς γνάθοις), según ha demostrado Alberta Lorenzoni (1997: 71-81). De aceptar la interpretación dada por Whitman y sus seguidores al hemistiquio ληκύθιον ἀπώλεσεν, se podría concluir que por κωδάριον quisiera dar a entender Aristófanes el vello púbico y por θυλάκιον la vagina, cuando el sujeto del verbo (v. gr. ἀπώλεσεν) fuera del género femenino, una mujer o una diosa³⁹.

Con mayor frecuencia Aristófanes se apropia de στίχοι enteros, lo que se comprende perfectamente cuando éstos contienen una frase novedosa o una sentencia de valor universal, de acuñación propia o recibida de una paremia existente. Eurípides, antes de comunicar a Agatón el motivo de su visita, se excusa muy educadamente por ir directamente al grano (*Thesm.* 177-8): «Agatón, hombre sabio es quien resume bien con brevedad muchos discursos» (Αγάθων, σοφοῦ πρὸς ἀνδρός, ὅστις ἐν βραχεῖ/

³⁸ En cambio, J. Henderson (1972: 133-144) estima que αὐτολήκυθος era quien llevaba su propio frasquito de aceite para el gimnasio, lo que se estimaba un signo de pobreza. Véase también su réplica (1974: 293-295) a las críticas de R. J. Penella.

³⁹ R. J. Penella (1973: 337-341), en cambio, cree que tanto ληκύθιον, como κωδάριον y θυλάκιον aluden al órgano sexual masculino. Véase también su réplica (1974: 295-297) a las críticas de su interpretación por J. Henderson. Véase también su contrarréplica (1974: 295-297) a la réplica de J. Henderson.

πολλοὺς καλῶς οἷός τε συντέμνειν λόγους), reproduciendo unos versos del Éolo (fr. 28 Kannicht). En la misma pieza en la larga enumeración de los daños causados por Eurípides a las mujeres al airear en sus tragedias las fechorías femeninas, figura el que ya ningún viejo se quiere casar con una joven por aquella advertencia suya: «Ama del marido viejo es su mujer» (δέσποινα γὰρ γέροντι νυμφίῳ γυνή, *Thesm.* 413), que es una refección de un verso del *Fénix* (fr. 804,3 Ka.), alusivo a su vez a una máxima de Teognis (vv. 457-60). En la escena de ‘esticostasia’ de los versos de Eurípides y Esquilo en la balanza de Dioniso⁴⁰, Eurípides pone en el platillo un imponente *dictum* (*Ran.* 1391): «Es la palabra el unico templo de la Persuasión» (οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος) que corresponde al fr. 170 Ka. de su *Antígona*. Lo vence el mayor peso de «La muerte es la única divinidad que no desea dones» (μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δῶρων ἐρᾷ) que contrapone Esquilo (v. 1392) y corresponde a su *Niobe* (fr. 161,1 Radt). Por grande que sea el poder de la persuasión, mucho mayor lo es el inapelable e insobornable de la muerte.

Aristófanes parece sentir una especial predilección por la cínica confesión del *Hipólito* euripideo (v. 612) a la que nos hemos referido anteriormente. De nuevo la vamos a ver citada ahora en *Las tsmoforiantes*. El Pariente se muestra dispuesto a ayudar a Eurípides, pero quiere tener la garantía de que éste hará lo propio con él, llegado el caso. Eurípides se lo jura «por el éter, residencia de Zeus» (v. 272) recurriendo a un verso de *Melanipa la sabia* (fr. 487 Ka.: ὄμνυμι τοίνυν αἰθέρ’, οἴκησιν Διός), pero, como a su interlocutor no le parezca convincente la fórmula adoptada, repite el juramento poniendo por garantes a todos los dioses a la vez (v. 274). Las dudas del Pariente no se disipan del todo y para evitar cualquier reserva mental en personaje tan marrullero como Eurípides, invirtiendo el orden de palabras del mencionado pasaje del *Hipólito* (vv. 275-6)⁴¹, le amonesta así: «Entonces acuérdate de eso de que “la mente ha jurado, pero la lengua no, y de que yo no te tomé el juramento”», para hacerle ver que el compromiso moral contraído supera a su formulación en palabras y sólo cabe cumplirlo con hechos.

Otro pasaje euripideo que fascina a Aristófanes es el verso 691 de la *Alcestris*, como claro exponente del egoísmo humano. Feres, padre de Admeto, se niega a morir en lugar de su hijo advirtiéndole: «Te place ver la luz, ¿y crees que a tu padre no le place verla?» (χαίρεις ὀρῶν φῶς· πατέρα δ’ οὐ χαίρειν δοκεῖς;). Y con ese mismo verso se niega el poeta Agatón a ir al Tsmoforion disfrazado de mujer para tomar la palabra en defensa de Eurípides, con una apostilla de cierto regusto euripideo: «Sobrelleva personalmente lo que es tuyo, pues lo justo es soportar las desgracias padeciéndolas, no con tretas» (ἀλλ’ αὐτὸς ὃ γε σὸν ἔστιν οἰκείως φέρε· τὰς συμφορὰς γὰρ οὐχὶ τοῖς τεχνάσμασιν/ φέρειν δίκαιον, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν, *Thesm.* 197-99). Y con un argumento similar, aunque invirtiendo el orden generacional, Fídipides justifica la paliza que había dado a su padre por las que de éste había recibido en la niñez: «Los niños lloran, ¿y crees que el padre no debe llorar?» (κλάουσι παῖδες, πατέρα δ’ οὐ κλάειν δοκεῖς; *Nubes*, 1415).

⁴⁰ Se trata de un alusión al peso de las *moirai* del epos aludida en el *Memnón* de Esquilo, vide. Jacqueline Duchemin (1983: 208-213) y Claudio Tartaglino (1986: 135-140).

⁴¹ μέμνησο τοίνυν ταῦθ’, ὅτι ἡ φρὴν ὤμοσεν, / ἢ γλωττ’ δ’ οὐκ ὀμώμοκ’, οὐδ’ ὄρκωσ’ ἐγώ.

Estos últimos ejemplos muestran lo bien que sabe Aristófanes acomodar el patrimonio eurípideo a sus fines. En otros casos no es tan evidente el motivo de la cita o el de su refección. El que en el v. 16 de *Caballeros* aparezca el v. 345 del *Hipólito* «¿Cómo podrías decirme tú lo que es menester que diga?» (πῶς ἂν σύ μοι λέξειας ἀμὲ χρῆ λέγειν;) sólo obedece al deseo de burlarse del estilo redicho de Eurípides, según el propio Aristófanes avisa poniendo en boca del siervo que hace el papel de Demóstenes la pregunta retórica (vv. 17-18) «¿Cómo lo expresaría de un modo sutil al estilo de Eurípides?» (πῶς ἂν οὖν ποτε/ εἴποιμι' αὐτὸ δῆτα κομψευριπικῶς;). Como ya avisé en mi traducción (1995: 244), este aserto obliga a corregir el orden de los versos, colocando el 16 a continuación del v. 18.

Tras haber liberado a la Paz, Trigeo se despide de Hermes, y llama a su 'hipoescarbajo' para descender montado en él a la tierra. Hermes le comunica (*Paz* 722) que se ha ido y que «uncido al carro de Zeus transporta relámpagos» (ὕφ' ἄρματ' ἔλθῶν Ζηνὸς ἀστραπηφορεῖ) con un verso perteneciente al *Belerofontes* (fr. 312 Kannicht) que tal vez se refería a Pégaso. El hipoescarbajo vendría a sustituir en esa función al caballo alado del mito.

El v. 72 de *Ranas*: «Los que eran buenos ya no viven, y los que viven son malos» (οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσίν, οἱ δ' ὄντες κακοί), con el que Dioniso alude a los poetas trágicos, procede del *Eneo* de Eurípides (fr. 565 Ka.). Se ignora el motivo de su divulgación como frase hecha del tipo de «ni son todos los que están, ni están todos los que son». El v. 1382 de *Ranas*: «¡Ojalá! la nave Argo no hubiera emprendido el vuelo» (εἴθ' ὦφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος) que es el primero de la *Medea* debe su aparición en este lugar al deseo aleatorio de Eurípides, como personaje escénico, de ejemplificar sus prólogos.

La cita del verso eurípideo también puede hacerse cambiando un componente del mismo para adecuarlo al sentido exigido por el contexto como en *Ran.* 282: «Nada hay tan vanidoso como Heracles» (οὐδὲν γὰρ οὔτω γαῦρόν ἐσθ' ὡς Ἡρακλῆς), tomado del *Filoctetes* (fr. 788,1 Ka.) sustituyendo el término 'hombre' por el nombre del héroe. En *Pax* 528 dice Trigeo: «Del hombre enemigo aborrezco el muy enemigo cesto» (ἀπέπτυσ' ἐχθροῦ φωτὸς ἔχθιστον πλέκος), sustituyendo por πλέκος el original τέκος del *Télefo* (fr. 727 Ka.). Mayor rebuscamiento (y peor intención) hay en la réplica airada de Esquilo a una arremetida de Eurípides en *Ran.* 840: «¿De verdad, hijo de la diosa campestre, [scil. me vas a imputar esto?]]» (ἄληθες, ὦ παῖ τῆς ἀρουραίας θεοῦ;). Aristófanes sustituye «la diosa marina» que figura en el fr. 885 Ka. de Eurípides como epíteto de Aquiles, hijo de Tetis, por «la diosa campestre», aludiendo al supuesto oficio de verdulera de Cleito, la madre de Eurípides, como hace también en *Ach.* 457, 478, *Equ.* 19, *Thesm.* 387, 456.

Por último, la cita puede condensarse en una mera alusión, bien al protagonista de una tragedia v. gr. *Eneo*, *Fénix*, *Belerofontes*, *Télefo*, *Ino*, como en *Ach.* 418-30, bien a un personaje secundario que figurase en ella, p.e. Tiestes en *Las cretenses* (*Ach.* 433), bien sintetizando los hechos más escandalosos que lo caracterizaban como en *Ran.* 850: γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην, o *ibid.* 1044: ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνas οὐδὲ Σθενεβοίας/, οὐδ' οἶδ' οὐδεις ἦντιν' ἐρώσαν πώποτ' ἐποίησα γυναῖκα, o en la larga tirada de *ibid.* 1078-81: ποίων δὲ κακῶν οὐκ αἰτίας ἐστ';/ οὐ προαγωγὸς κατέδειξ' οὗτος,/ καὶ τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς,/ καὶ μειγνυμένας

τοῖσιν ἀδελφοῖς, / καὶ φασκούσας οὐ ζῆν τὸ ζῆν; pasajes sobre los que vamos a volver más adelante.

Resumiendo lo dicho: Aristófanes cita (o imita) a Eurípides no sólo por el deseo de burlarse de su estilo pedantesco y sentencioso (κομψευρικῶς), sino por el de criticar su pensamiento cuando lo considera inmoral o dañino para la sociedad. Y dicha crítica la hace a veces invirtiendo, como se ha visto, el orden de palabras para trastocar el sentido de lo dicho por el trágico, o construyendo nuevos mensajes sobre el modelo eurípideo.

III. Hemos llegado al momento de ocuparnos de las tres comedias en que aparece Eurípides como *dramatis persona*⁴²: *Los acarnienses* (425 a. C.), *Las tesmoforiantes* (411) y *Las ranas* (404). Ante todo salta a la vista la diferente presentación del personaje en cada una de ellas: en su casa, de visita al domicilio de Agatón, en el Hades discutiendo con Esquilo. En la primera de dichas piezas Diceópolis va a ver a Eurípides para pedirle uno de los atuendos miserables de sus héroes a fin de despertar la compasión de los demotas de Acarnas ante los cuales va a defenderse (*Ach.* 393-479). Cuando pregunta si está el amo en casa al criado que le abre la puerta, éste lo deja perplejo al responderle que «está dentro sin estar dentro» (οὐκ ἔνδον ἔνδον ἔστιν, 396) y al explicarle para mayor claridad que: «Su mente, que está fuera recogiendo versucillos, no está dentro, pero él está dentro, con los pies en alto, componiendo una tragedia» (vv. 398-99). Lenguaje tan sofisticado le arranca a Diceópolis la exclamación: «¡Qué dicha tan grande la de Eurípides, cuando su esclavo responde tan sabiamente (οὕτως ἰσοφῶς, vv. 400-01)!». A continuación el eccicléma⁴³ muestra a Eurípides en pleno acto creador, sobre un estrado, vestido de harapos y rodeado de máscaras y accesorios teatrales. Enterado del motivo de la visita (v. 415), le ofrece amablemente al visitante la vestimenta andrajosa de «Eneo, el anciano malhadado» (v. 420), la del «ciego Fénix» (421), la del «pobre Filoctetes» (424), la del «cojo Belerofontes» (427), pero Diceópolis le indica que quiere la de uno que «no era Belerofontes, pero también era cojo, pedigüño, parlanchín, experto orador» (428-9). Eurípides cae en la cuenta de que se trata de Télefo⁴⁴ y le ordena al siervo entregarle su ‘andrajario’⁴⁵, indicándole que está «encima de los andrajos de Tiestes, debajo de los de Ino» (432-4). No contento con la ropa, Diceópolis le pide «también lo que hace juego con los andrajos, el gorrillo misio para la cabeza» (438-9) y, una vez travestido de mendigo, declama un pasaje del *Télefo* eurípideo⁴⁶ que cierra, rompiendo la ilusión escénica, con una apostilla crítica a los ardidés de Eurípides y a los recursos sofisticados de su estilo⁴⁷: «Los espectadores han de saber que soy yo, y los coreutas han de estar ahí como imbéciles,

⁴² Sobre el tema vide P. Voelke (2004:117-138) y Vinicio Tammaro (2006:249-261).

⁴³ Sobre el posible uso paródico de este artilugio, cf. Maria Grazia Bonanno (2006: 69-82).

⁴⁴ Sobre Télefo vide Rosa M.^a Aguilar (2002: 181-193).

⁴⁵ Así traduje el término *ράκώματα*, abstracto formado sobre *ράκος*, que sólo aparece aquí y parodia el estilo trágico.

⁴⁶ «Pues hoy me es menester semejar pobre, / ser, sí, el que soy, mas no parecerlo» (δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον, / εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή).

⁴⁷ τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ, / τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι, / ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίω.

para que con mis frasecillas (ῥηματίοις) les pueda dejar con un palmo de narices» (αὐτοὺς ... σκιμαλίσω).

Al punto de ponerse el harapiento ropaje y calzarse el πιλίδιον, como si se le hubiera transmitido por contagio mágico la *vis poetica* del trágico, Diceópolis se siente lleno de frasecillas (οἷον ἤδη ῥηματίων ἐμπύπλαιμαι, 447), pero a fin de reforzar la inspiración quiere completar su apariencia de mendigo. Para ese efecto le pide a Eurípides, primero, «una cachavita apropiada a un mendicante (πτωχικοῦ βακτηρίου, 448)», luego, un «cestito con quemaduras de candil (σπυρίδιον διακεκαυμένῳ λύχνῳ, 453)», a continuación «una escudilla con el borde desportillado (κοτυλίσκιον τὸ χεῖλος ἀποκεκρουμένον, 459)», «una ollita taponada con una esponja (χυτρίδιον σπογγίου βεβυσμένον, 463)», y por último, «unas hojas secas para la ollita (εἰς τὸ σπυρίδιον ἰσχνά ... φυλλεῖα, 469). John Whitehorne (2002: 28-37) estima que la interpretación que se da φυλλεῖα como hojas de lechuga es incompatible con el adjetivo ἰσχνά ('secas') que llevan y estima que pueden ser las hojas de papiro en las que Eurípides ha estado emborronando sus obras. Con ellas Diceópolis no sólo asimilaría la fuerza mágica existente en la harapienda vestimenta, sino también las ideas escritas en las hojas que Eurípides va desechando.

El encuentro de Diceópolis y el trágico en *Los acarnienses* tiene evidentes analogías con el de Estrepsíades y Sócrates en *Las nubes* (vv. 126-239), y con el de Eurípides, su Pariente y Agatón en *Las tesmoforiantes* (35-212). En las tres escenas se emplea el eccicléma y las tres van precedidas por la intervención de un criado o un discípulo, que avisa al visitante de que el personaje a quien pretende ver se encuentra inmerso en una actividad intelectual, cual es la reflexión filosófica o la creación poética, que requiere soledad y recogimiento. De ahí la inoportunidad de interrumpir el acto creador, tesitura difícil de describir mediante la palabra, y mucho más aún de visualizar con artificios teatrales. En *Las nubes* Aristófanes se sirve de las diversas posturas de los discípulos para indicar sus respectivas investigaciones (186-216) y para mostrar cuál era la de Sócrates, Aristófanes lo presenta con la *mechané* colgado en una cesta y pone en su boca aquella famosa, aunque ambigua, explicación de «ando por el aire y considero el sol» (ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον)⁴⁸.

Las convenciones teatrales empleadas en las otras dos piezas son de índole diferente y atañen a la postura y a la vestimenta. En *Los acarnienses* Eurípides aparece sentado o reclinado en una especie de estrado lo que provoca la admiración de Diceópolis: «¿Compones con los pies en alto (ἀναβάδην), pudiéndolo hacer con ellos en el suelo? Con razón creas personajes cojos? Pero, ¿por qué te has puesto esa vestimenta lamentable, esos harapos sacados de alguna tragedia? (410-13)». Evidentemente Eurípides está en trance de identificación mimética⁴⁹ con alguno de sus personajes, como también lo está Agatón cuando aparece en *Las tesmoforiantes*, reclinado en un lecho y con ropas de mujer, mientras recita alternativamente las partes del corifeo y las de un coro femenino. Así se lo explica al Pariente: «Yo llevo la vestimenta de acuerdo con

⁴⁸ El verbo περιφρονεῖν tiene el doble sentido de 'considerar a fondo' y 'menospreciar', en el que lo entiende Estrepsíades. Sobre este pasaje, véase L. Gil (1988: 211-18).

⁴⁹ Sobre el tema, *vide* Elena Mazzacchera (1999: 205-224), Rosella Saetta Cottone (2003: 445-469) y John Given (2007: 35-51).

mi intención, pues el poeta ha de adaptar su forma de ser al drama que debe componer. Por ejemplo, si compone acciones de mujer, su persona debe compartir la forma de ser de éstas» (146-150). Pero en su caso el eccicema no ha funcionado a requerimiento de los visitantes inoportunos, sino por imposición de la misma tarea creadora en el poeta. El mecanismo no presenta al poeta en el interior de su vivienda, sino que lo saca al aire libre en busca de calor, según apunta su criado: «Como es invierno no es fácil retorcer las estrofas, si no sale al sol a la puerta de casa» (vv. 67-69)⁵⁰. Y como antes, aquí también la imaginación de John Whitehorne se dispara. Atendiendo a lo dicho por el criado de que al sol las estrofas son más dúctiles de moldear (κατακάμπτειν, v. 68), sugiere que Agatón, en vez de recitar de memoria las partes del texto, las iría leyendo de unas tablillas de cera o de unas 'hojas' de papiro. En resumidas cuentas, tanto en el caso de las φύλλεια de *Los acarnienses* como en *Las tesmoforiantes*, habría una variante del simbólico rollo de papiro de las artes plásticas⁵¹. Aristófanes emplearía las mismas señales visuales que los escultores y pintores de vasos venían empleando para representar el trabajo invisible de la mente. Pero a Whitehorne se le podría objetar que la 'hoja' de papiro no se llamaba en griego φύλλον ni φύλλειον, sino χάρτης y que por κόλλημα se entendía el pegamento con que se unían unas χάρται con otras para formar un rollo (τόμος, *volumen*). Las φύλλεια secas que pedía Diceópolis para su ollita, evidentemente no eran de lechuga para hacer una ensalada, sino hojas de laurel o de cualquier planta aromática para condimentar un guiso o una sopa.

Dicho esto, antes de considerar *Las ranas*, hay que decir dos palabras sobre el Eurípides que aparece en *Los acarnienses* y en *Las tesmoforiantes*. El examen de estas piezas obliga a reconocer que no se percibe en ellas una marcada hostilidad contra su persona⁵². El trágico en la primera atiende con amabilidad todas las peticiones de Diceópolis y le aguanta sus impertinencias (cf. vv. 457,478). Las críticas en esta pieza apuntan a la selección del legado mítico por parte de Eurípides y a su forma de tratarlo. Son de carácter estrictamente literario. Los ideales heroicos de la cultura del pundonor que dieron origen a la saga y el mito griego, parecen haber sido reemplazados en Eurípides por los valores 'pequeño-burgueses' (*sit venia verbo*) propios de la democracia. Al valor físico (ἀνδρεία) prefiere la agudeza mental (ξύνησις) y a la acción directa (πρᾶξις), la maquinación inteligente (μηχανή). Los protagonistas de sus tragedias suelen aparecer hundidos en la enfermedad y la pobreza, donde los han precipitado los golpes de fortuna o el castigo de los dioses. Los procedimientos (μηχαναί) a que recurren para superar sus miserias distan de ser proezas épicas y en ocasiones semejan artimañas truhanescas. Así el chantaje de Télefo cuando pone en juego la tierna vida del infante Orestes para conseguir sus fines. Una vil treta cuyas posibilidades cómicas desarrolló Aristófanes en *Los acarnienses* y en *Las tesmoforiantes*. Fallos semejantes en los argumentos y en los motivos particulares de las piezas no logran, a juicio de

⁵⁰ Sobre la diferente manera de entender la creación poética de Eurípides y Agatón, *vide* Dina Micalella (2005: 188-194).

⁵¹ En una figura roja de Duris (*ca.* 500-460 a. C.) aparece un maestro abriendo un rollo de papiro, otro vaso también de figuras rojas (*ca.* 440) muestra a Safo desenrollando un papiro que contiene uno de sus poemas. Para el simbolismo del rollo de papiro y del códex desde la época clásica al primitivo cristianismo, remito a L. Gil (1995).

⁵² Sobre Eurípides como personaje cómico *vide* Vinizio Tammaro (2006: 249-261).

Aristófanes, remediarlos ni encubrirlos los recursos del lenguaje euripideo: los dichos sentenciosos, las antítesis y los términos abstractos o poéticos. En resumidas cuentas sólo expresan ideas más bien vulgares.

La presentación de Eurípides en *Las tesmoforiantes* destaca su condición de poeta σοφός. Sirven para ponerla de relieve las distinciones que establece entre ‘ver’ (ὄρᾶν) y oír (ἀκούειν) y la breve explicación sobre la función del ‘eter’ en el *totum revolutum* primigenio (vv. 5-18) que le da a su Pariente mientras le va conduciendo a la casa del poeta Agatón. Pero la ‘sabiduría’ no le tranquiliza sobre el juicio al que le van a someter las mujeres en el Tesmoforion de Atenas por difamarlas en sus tragedias (v. 85). Su μηχανή para evitar la previsible condena es que el afeminado Agatón disfrazado de mujer asista a la festividad y tome la palabra en su defensa. Pero el poeta se niega, como hemos visto, a secundar sus planes con las palabras de Feres a su hijo Admeto en la *Alceste* euripidea (v. 691). El Pariente se presta entonces a reemplazarlo en ese cometido, a condición de que Eurípides acuda a defenderlo πάσαις τέχναϊς en caso de necesitar su ayuda. El trágico jura que así lo hará (vv. 272-6), y en su honor debe decirse que cumple escrupulosamente su palabra.

Descubierto el Pariente, fracasado su intento de repetir la treta del *Télefo* (590-675), se pregunta τίς ἔσται μηχανή σωτηρίας (765). Ensayo infructuosamente la del *Palamedes* (770), pero decide por último emplear la de la *Helena*⁵³. Eurípides aparece en escena representando el papel de Menelao cuando se encuentra en Egipto con su esposa (vv. 871-924). Pero le obliga a retirarse la aparición de un prítanis y un arquero que se llevan detenido al Pariente (v. 924). Cuando éste regresa a escena sujeto al tablón del *apotympanismós* y vigilado por el arquero escita, de nuevo se presenta Eurípides caracterizado de Perseo (v. 1098) con la intención de llevarse al Pariente que con ello se encuentra en la situación de representar el papel de Andrómeda encadenada⁵⁴, pero, como comprueba que todos los intentos de persuadir al bárbaro guardián resultan inútiles (1129-32), el trágico se retira dispuesto a buscar la πρέπουσαν μηχανήν a su obtusa mente. Poco después reaparece disfrazado de alcahueta, en compañía de una bailarina y de un flautista, y de esta guisa le propone al coro hacer las paces con las mujeres y no volver a difamarlas si le permiten llevarse consigo a su Pariente. El corifeo acepta el pacto y señalando al escita que está dormitando le dice «trata tú de convencer a ése» (1170-71). Gracias a los encantos de la bailarina consigue Eurípides zafarse del estólido extranjero y poner en libertad al Κηδεστής⁵⁵. En resumen, el trágico en esta pieza desempeña el papel positivo del πανοῦργος en el cuento popular. A la postre consigue librar al Pariente del embrollo en que lo ha metido. Le sirve además a Aristófanes de pretexto para emplearse a fondo en la parodia de las tragedias euripideas más recientes, la *Helena* y la *Andrómada*.

Llegamos al momento de ocuparnos de *Las ranas*, una pieza construida en torno a dos motivos, la *katábasis* de Dioniso a los infiernos y el ἀγών σοφίας (vv. 882-3)

⁵³ Sobre la parodia de la *Helena* y la *Andrómada* euripideas, vide P. Rau (1975: 339-54).

⁵⁴ Sobre la parodia de la *Andrómada* en *Tesmoforiantes* remito a R. Moorton (1987: 434-36) y sobre todo a G. Mastromarco (2008: 177-188).

⁵⁵ Cf. sobre este pasaje (*Thesm.* 1174ss.) vide Edith M. Hall (1989: 38-54) y Marta Flora di Bari (2009: 139-149), que acepta, como Wilson, la corrección κἀνακάλασσον (v. 1174) de Hermann al κἀνακόλασσον del Ravennate, apoyándose en Phot. α 1514 Theodoridis.

entre Eurípides y Esquilo en el que divinidad tutelar de la tragedia actúa de árbitro. El primer motivo tenía ciertos antecedentes en la comedia. El propio Aristófanes en el *Gerytades* (fr. 156 K.-A.) había enviado al Hades una comisión de poetas αἰδοφοῖται, Sannirión, Meleto y Cinesias, en representación respectivamente de la comedia, la tragedia y la poesía cíclica. Ferécates presentó en los *Krapatalói* a Esquilo defendiendo su arte en el Hades o devuelto a la superficie de la tierra. En nuestra pieza la *katábasis* comprende el prólogo, la párodo de los bienaventurados, la parábasis y algunas escenas cómicas. Dioniso desciende al Hades en busca de Eurípides (vv. 68, 80) porque ya no queda ningún buen poeta cómico con vida (v. 72), lo que plantea el interrogante de por qué no quiere traerse consigo a Sófocles, considerado el príncipe de los poetas. Y no cabe a nuestro juicio respuesta más satisfactoria que la de Wilamowitz (1975³: 357-363) quien supuso que en el momento en que Aristófanes compuso las líneas generales de su comedia Sófocles, muerto poco después de Eurípides, todavía estaba con vida, lo que le obligó al comediógrafo a hacer pequeñas correcciones en su obra antes de su representación (Leneas del 404 a.C.). Entre ellas el que Sófocles no ocupara en el Hades el trono de la tragedia por habérselo cedido amablemente a Esquilo y el que estuviera dispuesto a disputárselo a Eurípides si resultaba vencedor en su certamen con Esquilo (vv. 786-794).

El segundo motivo de *Las ranas*, el agón entre ambos trágicos, con un antecedente tradicional en la disputa entre Homero y Hesíodo⁵⁶, se inicia tras un canto del coro en el verso 830 y dura hasta el final de la pieza (v. 1553). Es significativo el hecho de que, cuando se le pide a Dioniso que decida cuál de los dos poetas quiere llevarse a la superficie de la tierra, el dios conteste: «Amigos, tampoco yo voy a emitir un juicio, pues no voy a enemistarme con ninguno de los dos. A uno lo considero sabio, el otro me agrada» (vv. 1411-13). Esto implica que desde un punto de vista estrictamente literario el dios los pone a ambos en pie de igualdad por lo cual le resulta muy difícil la elección. Al recordarle entonces Plutón que habría realizado su viaje en vano y preguntarle para qué fue a buscar un poeta al Hades, el dios responde: «Para que la ciudad, puesta a salvo de peligros, celebre sus coros. Así que a aquél de los dos que vaya a dar un buen consejo para la ciudad, tengo decidido llevarlo conmigo» (vv. 1418-21). Acto seguido les pregunta su opinión sobre Alcibiades. Y en este momento se produce una μετáβασις εἰς ἄλλο γένος, del plano de lo literario se salta al de la moral y la política, entrando en juego consideraciones parecidas a las de la parábasis⁵⁷. Atenas había preparado con enorme esfuerzo la última gran flota que habría de decidir en el Helesponto su suerte y Alcibiades estaba disponible en Tracia para asumir el mando. La opinión en Atenas se dividía. Se le añoraba, pero también se le odiaba. Interesaba, por tanto, conocer cuál era el respectivo sentir de tan influyentes autores.

⁵⁶ Sobre el tema *vide* Helmut Erbse (1975: 45-60) y Marina Cavalli (1999: 83-105).

⁵⁷ Como ha visto muy bien Pascal Thiery (2010: 675) a *Las ranas* subyace un silogismo voluntarista, similar al de todas las piezas de Aristófanes, del tipo: a) La cultura ateniense ha muerto tras morir sus grandes poetas. b) Dioniso puede traer del Hades al mejor de sus poetas. c) Éste hará revivir la cultura ateniense.

Eurípides manifiesta sin rodeos su rechazo al político⁵⁸ mediante una doble antítesis βραδύς/ ταχύς y πόριμος/ ἄπορος para caracterizarlo como lento para hacer el bien, rápido para hacer el mal, fértil en recursos para beneficiarse a sí mismo, carente de ellos para beneficiar a la ciudad (vv. 1427-29). Esquilo, en cambio, aunque con cierta precaución, se declara partidario de Alcibiades. No hay que criar un cachorro de león en la ciudad, pero si se ha criado, hay que atenerse a su manera de ser (τοῖς τρόποις ὑπηρετεῖν, v. 1432). Dioniso permanece indeciso, porque uno de los poetas ha hablado σοφῶς y el otro σαφῶς (v. 1434) y opta (v. 1435) por preguntarles a cada uno περὶ τῆς πόλεως, ἦντινα ἔχετον σωτηρίαν (v. 1436). Eurípides vuelve a expresarse con antítesis a la manera de los sofistas. La salvación de la ciudad estriba en considerar como digno de crédito lo que ahora no lo es (vv. 1442-3), explicándolo a continuación como quitar la confianza del demos a quienes ahora la tienen y recurrir a quienes ahora no se recurre (vv. 1446-8). Esquilo pregunta entonces a Dioniso, que como recién venido de Atenas tiene buena información, si la ciudad cuenta con políticos honrados y los estima, y al enterarse de que no es así, porque odia a los honrados y recurre a los que no lo son, aunque tampoco le gusten, replica que la ciudad en ese caso no tiene salvación posible. Preguntado de nuevo por Dioniso por el remedio que propone para ella, responde que considerar como propia la tierra de los enemigos y, a la inversa, como de ellos la propia, y también considerar las naves como riqueza y la riqueza pobreza (vv. 1463-5). Pero esto no era otra cosa sino volver a la política de Pericles⁵⁹, a saber, dejar la tierra del Ática en manos de los enemigos y devastar con la flota sus zonas costeras, aunque con una pequeña corrección, la de estimar como riqueza la pobreza, lo que significaba no malgastar el dinero de la ciudad en sueldos públicos para no dejar exhausto el erario. Puesto ya en situación de decidir, Dioniso citando a medias el famoso verso del Hipólito emite así su sentencia: ἢ γλῶττ' ὁμῶμοκ', Αἰσχύλον δ' αἰρήσομαι (v. 1471).

Pese a las protestas de Eurípides, la divinidad patrona de la tragedia fundamenta su fallo atendiendo a la doble vertiente que hay que considerar en todo poeta trágico, su capacidad creativa como tal y la calidad ética de sus obras. Dicho en las propias palabras del Eurípides residente en el Hades: la δεξιότης ('destreza') y la νουθεσία ('consejo', *Ran.* 1009). Aristófanes estima, por un lado, que la tragedia (y también la comedia) es como una emanación de la personalidad creadora, algo así como un parto de sentencias, pensamientos y expresiones adecuadas a los mismos (μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν καὶ ἴσα τὰ ῥήματα τίκτειν, *Ran.* 1059). Por otro, cree que el dramaturgo ejerce con los adultos un papel 'pedagógico' similar al del γραμματιστής y el παιδοτρίβης con los niños (vv. 1054-5), ya que la función propia de los poetas es «hacer a los hombres mejores en las ciudades» (*Ran.* 1009-10)⁶⁰. Y en esta convicción despide el corifeo a los actores en el éxodo: «Desead primero, divinidades subterráneas, un buen viaje al poeta que se va en su ascenso a la luz, y a la ciudad inspiraciones buenas de grandes bienes. Pues así acabaríamos definitivamente con grandes

⁵⁸ E. Delebecque (1967: 354-362) cree adivinar un ataque a Alcibiades en el Agamenón de *Ifigenia en Áulide* y en el Dioniso de *Las bacantes* de Eurípides. Sobre la figura del político en el teatro ateniense, vide Richard F. Moorton (1988: 345-59) y Michael Vickers (1989: 41-65, 267-299).

⁵⁹ Sobre la propuesta política, vide A. H. Sommerstein (1974: 24-27) y Maurizio Sonnino (1999: 65-97).

⁶⁰ Sobre este propósito vide David Bouvier (2004:9-26).

sufrimientos y con terribles choques de armas» (vv. 1528-32). No cabe, pues, duda alguna de que desde el punto de vista tanto de la política como de la moral nuestro autor estimaba que Esquilo era superior a Eurípides, pero ¿ocurría lo mismo desde el punto de vista literario? Permítaseme que antes de dilucidar esta cuestión, me ocupe primero de lo que parece obvio.

Aristófanes ya de entrada no juega limpio ni en la manera de presentar los contendientes, ni la disputa entre ambos, ni en las invocaciones a los dioses que cada uno hace antes de entrar en liza. Esquilo se dirige a su rival como «hijo de la diosa campestre, recolector de monsergas, creador de mendigos, remendón de harapos» (vv. 840-2), «creador de cojos» (v. 846), «recolector de monodias cretenses e introductor de nupcias impuras en el arte» (vv. 850-1). En suma, con un puñado de epítetos despectivos que descalifican la obra entera de Eurípides. El coro anuncia el debate (vv. 814-29) con términos tomados de la épica como si fuera un combate singular entre ambos trágicos. A uno de ellos (Esquilo) lo llama el ‘altitonante’ (ἐριβρεμέτας), con un epíteto propio de Zeus (*Il.* 13, 624) y que Píndaro aplica al león (*Ist.* 4, 50). De sus frases dice que están firmemente ajustadas con clavos (ῥήματα γομποπαγῆ), que van montadas a caballo (ἵπποβάμονα), que son la expresión de un arquitecto ingenioso (φρενοτέκτονος ἀνδρός) y que derribarán con un soplo de gigante (γηγενεῖ φυσήματι) la tablazón de los argumentos de su rival (πινακηδὸν ἀποσπῶν). Este aguza el diente de aguda facundia (ὄξύλαλον ... ὀδόντα), pero su lengua es una mera obrera de palabras (ἐπῶν βασανίστρια), que da rienda suelta a la envidia (φθονερούς κινουῖσα χαλινούς) y rebusca sus expresiones para defenderse (ῥήματα δαιομένη καταλεπτολογήσει). El coro invoca la presencia en el certamen de las nueve Musas (vv. 875-84) y Dioniso invita a los contendientes a elevar una plegaria a sus divinidades protectoras. Esquilo invoca a Deméter (886-7) y Eurípides, con esa facilidad innata de los griegos para las personificaciones y la creación de ‘divinidades instantáneas’ (*Augenblicksgötter*), hace lo mismo de esta guisa: «Éter, nutrición mía, torbellino de la lengua, inteligencia y narices olfateadoras, que demuestre bien los argumentos que toque» (vv. 892-4)⁶¹.

En cuanto a la función ‘pedagógica’, Esquilo reivindica haber contribuido a fomentar el espíritu guerrero con los *Siete contra Tebas* (v. 1021) y el deseo de emular a los héroes con *Los persas* (v. 1026), como demostró en Sicilia la muerte gloriosa de Lámaco (v. 1039). El poeta debe ocultar el mal y presentar el bien (1053-55), enseñando siempre algo de utilidad como todos los grandes poetas hicieron, Orfeo con sus iniciaciones místicas, Museo con sus curaciones y oráculos, Hesíodo con los trabajos del campo, y el divino Homero con las τάξεις, ἀρετάς, ὀπίσεις (vv. 1031-36). En cambio, Eurípides llevó a sus tragedias a alcahuetas como la nodriza de Fedra en el *Hipólito*, a mujeres pariendo en los templos como Auge, sacerdotisa de Atenea y madre de Télefo, en la pieza intitulada con su nombre, a hermanas copulando con sus hermanos, como Cánace con Macareo en el Éolo, o a hembras diciendo que vivir es no vivir como la sabia Melanipa (vv. 1079-82)⁶². Ya con anterioridad a la protesta

⁶¹ αἰθὴρ ἔμὸν βόσκημα, καὶ γλώττης στρόφιγξ, / καὶ ξύνεσι καὶ μυκτῆρες ὄσφραντήριοι, / ὀρθῶς μ’ ἐλέγξειν ὧν ἄν ἄπτωμαι λόγων.

⁶² Como habla para un público entendido, Aristófanes no explicita ni los títulos, ni las circunstancias particulares de la cada una de las piezas.

airada de Eurípides: «Y qué daño causan a la ciudad, grandísimo miserable, mis Estenebeas?» (v. 1049), su rival había replicado: «Porque indujiste a nobles esposas a beber la cicuta avergonzadas por tus Belerofontes» (v. 1050).

Por boca de Esquilo el cómico acusa a Eurípides de haber sustituido las grandes figuras de la tradición griega por otras secundarias más próximas a las personas de carne y hueso, de haber reemplazado los grandes problemas de carácter general por los particulares de cada día, de haber sustituido el mito por lo cotidiano y medido lo heroico por el rasero común de los ciudadanos. Paralelamente ha rebajado el lenguaje, pues «las grandes sentencias y pensamientos por fuerza engendran palabras iguales» y «es natural que los semidioses empleen términos más elevados» (vv. 1058-60). Eurípides ha enseñado a la gente a pensar, a discutir, a sospechar maldades, a rebelarse (vv. 956-7). De ahí que las palestras hayan quedado vacías de jóvenes, y que los marineros en vez de aplicarse al remo repliquen a sus jefes y cometan en tierra tropelías (vv. 1069-70). Tampoco ha sido pequeño el daño que han causado sus reyes revestidos de harapos. Ahora los ricos se niegan a ser trierarcos y se cubren de andrajos para simular que son pobres (vv. 1063-64). Pero lo peor de todo es que con su proceder Eurípides ha emitido la sentencia de muerte para la tragedia como género literario. Esto es lo que en el fondo significa la afirmación de Esquilo: «Quisiera no discutir aquí, porque el debate no se presenta en condiciones de igualdad para los dos». Dioniso le pregunta: «¿Por qué razón?». Y su respuesta es: «Porque la poesía no ha muerto conmigo, y con él sí, de suerte que podrá hablar» (vv. 866-69), a saber, como difunto que es, de algo que también está muerto.

Como si intuyera la evolución posterior del teatro griego, Aristófanes presentía que la conducta de los personajes euripideos en realidad era cómica, tanto en sus pasiones, vulgares en el fondo por muy ardientes que fuesen, como en sus mezquinas intrigas. Ridículamente cómica es la grandilocuente monodia de Glice que compone Esquilo a imitación de las de su colega (vv. 1331-64) sobre motivo tan nimio como el robo de un gallo. La tragedia ciertamente acabó con Eurípides y sus progresos como género los heredó la comedia nueva⁶³ que trasladó los afectos y la intriga del universo del mito al mundo de lo cotidiano. De lo que Aristófanes no se daba cuenta era de que con la tragedia desaparecía también la comedia antigua para transformarse en algo muy distinto del género que él había conocido y egregiamente cultivado.

Que Aristófanes fue muy consciente de los progresos en la técnica teatral de Eurípides es lo que me interesa recalcar en lo que sigue. Dichos progresos se manifiestan en la crítica que amparándose en el trágico hace Aristófanes del teatro de Esquilo. Eurípides, que se muestra dispuesto a discutir «en los diálogos, en los cantos, en la nervatura de la tragedia» (τᾶπι, τὰ μέλη, τὰ νεῦρα τῆς τραγωδίας, v. 862)⁶⁴ y ofrece sus obras para someterlas a examen, critica ante todo los caracteres de Esquilo y su forma de expresarse. Los personajes de sus obras son «agrestes, de lenguaje atrevido, desenfrenado, descomedido, sin contención, ajeno al cicunloquio y amontonador de

⁶³ Para las semejanzas de la comedia nueva con la tragedia de Eurípides, cf. C. James (1969: 27-31)

⁶⁴ G. W. Robertson (1974:177-188) recalca el hecho de que, si bien τὰ μέλη y τὰ νεῦρα se refieren a partes del cuerpo, τᾶπι se sale de ese contexto y supone que con ello Aristófanes quería hacer un retruécano con τὰ πέη (los *phalli*). Pero la seriedad del pasaje excluye un *double entendre* obsceno.

palabras pomposas» (vv. 836-39). En los prólogos de sus tragedias se revela como un «impostor y embustero» (ἀλαζῶν καὶ φέναξ, v. 909). Saca un personaje a escena cubierto con un velo y así lo deja durante largo tiempo para despertar la curiosidad del espectador (vv. 911-13). Amontona después series de cantos y mantiene en silencio a los actores (vv. 914-15). Luego, cuando la pieza va ya por su mitad, suelta «una docena de palabras del tamaño de un buey, altivas y empenachadas, y algunas expresiones tremebundas que los espectadores desconocen» (vv. 924-5). Frente a esto Eurípides se jacta de dejar bien claro desde un primer momento de qué va a tratar la obra (v. 945), de repartir equilibradamente las partes dialogadas y las corales (v. 958-50), de aliviar al lenguaje de ampulosidades y términos incomprensibles (vv. 937-48), y de acrecentar con monodias las partes cantadas. Unos progresos en suma en el arte que Aristófanes como hombre de teatro y no ajeno a las enseñanzas de la sofística sabría apreciar.

Con buena parte de lo dicho quizá Aristófanes se mostraría de acuerdo. Pero mucho me temo que ya no lo estaría tanto con algunos de los asertos que atribuye al Eurípides de *Ranas*. Por ejemplo, ése de que para no dejar a ningún personaje inactivo en sus obras daba la palabra al marido y a la mujer, al amo y al esclavo, a la vieja y a la joven y que proceder así es lo más democrático (vv. 948-50). O este otro de que enseñó a la gente a «reflexionar, a ver, a comprender, a maquinarse, a sospechar, a darle vueltas a todo con la mente» (vv. 956-7). O este último de que introdujo en sus obras las cosas domésticas, para poder someterse a la crítica del pueblo llano, buen conocedor de ellas, y que, para no apartarlo de la sensatez dejándolo perplejo (vv. 959-64), siempre rehuyó llevar a escena «personajes como Cicno o Memnón en potros de arneses con cascabeles».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, R. M.^a (2002), «La figura de Télefo en la literatura y en el arte griegos», *CFC(G)* 13: 181-182.
- AMBROSE, Z. P. «The lekythion and the anagram of *Frogs* 1203», *AJPh* 89: 342-345.
- ANDERSON, G. (1981), «Ληκύθιον and αὐτολήκυθος», *JHS* 101: 130-132.
- BAIN, D. (1985), «Ληκύθιον ἀπώλεσεν. Some reservations», *CQ* 35: 31-37.
- BECK, W. (1981), «Ληκύθιον ἀπώλεσεν (and Theocritus II 156)», *JHS* 24: 234.
- BERGSON, L. (1953), «The Omitted Augment in the Messengers' Speeches of Greek Tragedy», *Eranos* 51: 121-128.
- BONANNO, M.^a G. (1987), «Παρατραγωδία in Aristofane», *Dioniso* 57: 135-167.
- BONANNO, M.^a G. (2006: 69-82), «L'ἐκκλήκημα di Aristofane: un dispositivo paratragico?» en MEDDA, E., MIRTO, M.^a S., PATTONI, M.^a P. Eds. (2006).
- BORTHWICK, E. K. (1993), «*Autolekythos* and *lekythion* in Demosthenes and Aristophanes», *LCM* 18: 34-37.
- BOUVIER, D. (2004), «“Rendre l'homme meilleur!” ou Quand la comédie interroge la tragédie sur sa finalité: à propos des *Grenouilles* d'Aristophane», *EL*, 9-26.
- CASANOVA, A., DESIDERI, P. Eds. (2003), *Evento, racconto, scrittura nell' antichità classica. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 25-26 Novembre 2002*, Firenze 2003.

- CAVALLI, M. (1999), «Le Rane di Aristofane: modelli tradizionali dell' agone fra Eschilo ed Euripide», en CONCA, F. (1999: 83-105).
- CERRI, G. (1969), «Il passaggio dalla cultura orale alla cultura di comunicazione scritta nell'età di Platone», *QUCC* 8: 119-133.
- CONCA, F. Ed. (1999), *Ricordando Rafaella Cantarella: miscellanea di studi a cura di*, Milano.
- CORTÉS GABAUDAN, F., MÉNDEZ DOSUNA, J. V. (2010), Dic mihi, Mvsa, Virvm. *Homenaje al Profesor Antonio López Eire*, Salamanca.
- COULON, V. (1957), «Thesmophoriazusen 1015-1055», *RhM* 100: 186-198.
- DEGANI, E. (1983³), «La poesia parodica-Appunti», en *Poesia parodica*, Bologna.
- DELEPIERRE, O. (1890), *La parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes*, London.
- DELEBECQUE, E (1967), «Alcibiade au théâtre d'Athènes à la fin de la guerre du Péloponnese», *Dioniso* 41: 354-362.
- DELNIERI, F. (2000), «Elementi di paratragedia nelle *Eroi* di Aristofane», *EIKASMOS* 11: 107-114.
- DI BARI, M. FL. (2009), «Una Cerbiatta 'equina' (Ar. *Th.* 1174, 1210s.)», *EIKASMOS* 20: 139-149.
- DI MARCO, M. (2009:119-146)., «La Musa di Euripide: sulla parodia dell' *Ipsipile* euripidea nelle *Rane* di Aristofane», en DI MARCO, M., TAGLIAFERRO, E. Eds.(2009).
- DI MARCO, M., TAGLIAFERRO, E. Eds., *Semeion philias: studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma, 2009.
- DOVER, K. J.(1970), «Lo stile di Aristofane», *QUCC* 9: 7-23.
- DUCHEMIN, J. (1983), «La pesée des destins», en JOUAN, F. Ed. (1983: 208-213).
- ERBSE, H. (1975), «Dionysos' Schiedspruch in den *Fröschen* des Aristophanes» en Δώρημα *Hans Diller zum 70. Geburtstag. Dauer und Überleben des antiken Geistes*, Athen,1975: 45-60.
- FUNAIOLI, M.^a P. (2007), «Gli *Ucelli* di Aristofane (vv. 1565-1693) e le *Troiane* di Euripide (vv. 1-97): un nuovo caso di paratragedia», *Dioniso* (N.S.) 6: 98-107.
- GERÖ, E.-C., JOHNSON, H.-R. (2002), «A Comment on the Lekythian-scene in Aristophanes' *Frogs*», *Eranos* 100: 38-50.
- GIL, L. (1988), «La escenificación de la creatividad intelectual en la comedia aristofánica», en GIL, L. , AGUILAR, R. M.^a, PASTOR, M. Eds. (1988: 211-218).
- GIL, L. (1995), *La palabra y su imagen. La valoración de la obra escrita en la Antigüedad*, Madrid, 1995.
- GIL, L. (1995), *Aristófanes. Comedias I. Los acarnienses – Los caballeros. Introducciones, traducción y notas*. Madrid.
- GIL, L., AGUILAR, R. M.^a, PASTOR, M. Eds. (1988), *Corolla Complutensis. Homenaje al profesor José S. Lasso de la Vega*, Madrid, 1988.
- GIVEN, J. (2007), «The Agathon Scene in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*», *SO* 82: 35-51.
- GRIFFITH, J. G. (1975), «ΔΗΚΥΘΙΟΝ ΑΠΩΛΕΣΕΝ: A Postscript», en NEWIGER, H.-J. Ed. (1975), 380-382.
- GUGLIELMINO, F. (1928), *La parodia nella commedia greca antica*, Catania.
- GUIDO, R., FILIPPO, A. (1981), «Ληκύθειον ἀπώλεσεν (Ar. *Ranae* 1208 ss.)», *GB* 10: 83-93».
- HALL, E. M. (1989), «The archer scene in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*», *Philologus* 133: 38-54.
- HANDLEY, E. W. – REA, J. (1957), *The Telephus of Euripides*, University of London, Bull. Inst. Class. Stud. Suppl. 5.
- HENDERSON, J. (1972), «The *lekylthos* and *Frogs* 1200-1248», *HSPH* 76: 133-144.

- HENDERSON, J. (1974), «Κωδάριον. A reply», *Mnemosyne* 27: 293-95
- HOPPE, W. E. (1906), *The Language of Parody. A Study in the diction of Aristophanes*, Baltimore.
- HOUSEHOLDER, F. W. (1944), «ΠΑΡΩΙΔΙΑ», *CPh.* 1-9.
- HUNZIGER, CH. (2000), «Aristophane, lecteur d'Euripide», en LECLANT, J., JOUANNA, J. Eds. (2000: 99-110).
- JAMES, E. (1969), «New comedy. Aristophanes and Euripides», *Pegasus* 11: 27-31.
- JOUAN, F. Ed. (1983), *Visages du destin dans les mythologies. Melanges Jacqueline Duchemin. Actes du Colloque de Chantilly 1^{er} – 2 mars 1980*, Paris.
- KOPFF, E. C. (1977), «*Nubes* 1493 ff. Was Socrates murdered?», *GRBS* 18: 113-122.
- KOMORNICKA, A. M. (1967), «Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d'Aristophane», *QUCC* 3: 51-74.
- KRAUS, W. (1975), «Aristophanes — Spiegel einer Zeitende», en NEWIGER, H.-J. Ed. (1975: 435-458).
- KRIEG, W. (1936), «Der trochaische Tetrameter bei Euripides», *Philologus* 91: 42-51.
- LECLANT, J., JOUANNA, J. Eds. (2000), *Le théâtre grec antique: la comédie. Actes du 10^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, les 1^{er} & 2 octobre 1999*. Paris
- LELIEVRE, F. J. (1954), «The Basis of ancient Parody», *G&R*, Sec. Series 1: 66-81.
- LORENZONI, A. (1997), «La λήκυθος di Ar. *Eccl.* 1101», *EIKASMOS* 8: 71-81.
- MAGNINI, E. (1997), «Alcune allusioni parodiche a passi di tragedia euripidea nelle *Rane* di Aristofane», *Aevum (ant)* 10: 127-138.
- MASTROMARCO, G. (1994), «Public et mémoire théâtrale dans l'Athènes d'Aristophane», *Con-Hell.* 60: 8-12.
- MASTROMARCO, G. (1997), «Pubblico e memoria teatrale nell'Atene di Aristofane», en THIERY, P., MENU, M. Eds. (1997: 529-48).
- MASTROMARCO, G. (2006), «La paratragodia, il libro, la memoria», en MEDDA, E., MIRTO, M.^a, PATTONI, M.^a P. Eds. (2006: 137-191).
- MASTROMARCO, G. (2008), «La parodia dell'*Andromeda* euripidea nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane», *CFC(G)* 18: 177-188.
- MAZZACCHERA, E. (1999), «Agatone e la μίμησις poetica nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane», *Lexis* 17: 205-224.
- MEDDA, E., MIRTO, M.^a S., PATTONI, M.^a P. Eds. (2006), ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ: *intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C. Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore 24-25 giugno 2005*, Pisa.
- MICALELLA, D. (2005), «Euripide e Agatone nelle “*Tesmofoiazuse*” di Aristofane: due poetiche in confronto», *SIFC* 4.^a ser. 3: 188-194.
- MITDOERFFER, W. (1954), «Das Mnesilochoslied in Aristophanes' *Thesmofoiazusae*», *Philologus* 98: 59-93.
- MOORTON, R. F. (1987), «Euripides' *Andromeda* in Aristophanes' *Frogs*», *AJPh* 97: 434-36.
- MOORTON, R. F. (1988), «Aristophanes on Alcibiades», *GRBS* 28: 345-59.
- MURPHY, C. T. (1938), «Aristophanes and the Art of Rhetoric», *Harv. Stud. Class. Phil.* 49: 63-113.
- MURRAY, A. (1891), *On Parody and Paratragoedia in Aristophanes*, Berlin.
- NEWIGER, H.-J. Hrsg. (1975), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt.
- NIEDDU, G. F. (2003), «Un poeta al lavoro: qualche riflessione sulla parodia dell'*Elena* nelle *Tesmofoiazuse*», en CASANOVA, A., DESIDERI, P. Eds. (2003:55-90).

- NIEDDU, G. F. (2004), «A Poet at Work: the Parody of *Helen* in the *Thesmophoriazuse*», *GRBS* 44: 331-360.
- PASCAL, C. (1911), *Dioniso. Saggio sulla religione e la parodia religiosa in Aristofane*, Catania.
- PASSOW, W. (1897), *De Aristophane defendendo contra invasionem Euripideam. I: de terminis parodiae*. Progr. Hirschberg.
- PELLEGRINO, M. (2008), «Il mito di Medea nella rappresentazione parodica dei commediografi greci», *CFC(G)* 18: 201-216.
- PENELLA, R. J. (1973), «Κωδάρσιον in Aristophanes' *Frogs*», *Mnemosyne* 26: 337-341.
- PENELLA, R. J. (1974), «Κωδάρσιον. A comment», *Mnemosyne* 27: 295-297.
- PERUSINO, F.^a, COLANTONIO, M.^a (2004), «Echi dell' *Auge* di Euripide nella *Lisistrata* di Aristofane», *QUCC N.S.* 76: 123-126
- PRATO, C. (1955), *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina (Lecce).
- PRETAGOSTINI, R. (1976), «Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane», *SCO* 25: 183-212.
- PRETE, S. Ed. (1986), *Studi per Riccardo Ribuli. Scritti di filologia, musicologia, storia*, Roma.
- PUCCI, P. (1961), «Aristofane ed Euripide, Ricerche metriche e stilistiche», *MAL*, ser. VIII, vol 10, 358: 277-423.
- RAU, P. (1967), *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.
- RAU, P. (1975), «Das Tragödienspiel in den 'Thesmophoriazusen'», en NEWIGER, H.-J. (1975: 339-54).
- RIBBECK, W. R. (1861), *De usu parodiae apud comicos Athenienses*, Berl. Schulprogr.
- RIBBECK, W. R. (1863), «Die Parodien bei den attischen Komikern», *Zeitschr.f. Gymnasialw.* 17.
- RIBBECK, W. R. (1864), *Die Acharner des Aristophanes. Griechisch und Deutsch mit kritischen und erklärenden Anmerkungen und einem Anhang über die dramatischen Parodien bei den Attischen Komikern*, Leipzig.
- ROBERTSON, G. W. (1974), «Aristophanes *Ranae* 862. A note on the anatomy of Euripidean tragedy», *HSPH* 78: 177-188.
- ROBERTSON, M. (1982), «Ληκύθιον and αὐτολήκυθος», *JHS* 102: 234.
- ROOS, E. (1951), *Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie*, Lund.
- SAETTA COTTONE, R. (2003), «Agathon, Euripide et le thème de la μίμησις dramatique dans les *Thesmophories* d'Aristophane », *REG* 116: 445-469.
- SAETTA COTTONE, R. (2005), «Euripide, il nemico delle donne: studio sul tema comico delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane», *Lexis* 23: 131-156.
- SCHLESINGER, A. C. (1937), «Identification of Parodies in Aristophanes», *AJPh* 58: 294-305.
- SIDER, D. (1992), «Ληκύθιον ἀπώλεσεν: Aristophanes' limp phallic joke?», *Mnemosyne* 45: 359-364
- SNELL, B. (1979), «Lekythion», *Hermes* 97: 129-133.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1974), «Aristophanes' *Frogs* 1463-5», *CQ* 24: 24-27.
- SONNINO, M. (1999), «Le strategie militari di Pericle e le *Rane* di Aristofane: (Aristoph. *Ran.* 1019-1025; 1435-1466)», *SemRom* 2: 65-97.
- STEIGER, H. (1934), «Die Grotteske und die Burleske bei Aristophanes», *Philologus* 89, 161-184, 275-285, 416-432.
- TAMMARO, V. (2006), «Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane», en MEDDA, E., MIRTO, M.^a S., PATTONI, M.^a Eds. (2006: 249-261).
- TARTAGLINI, C. (1986), «La pesatura nelle *Rane* di Aristofane», en PRETE, S. Ed. (1986: 135-140).
- TÄUBER, H. (1849), *De usu parodiae apud Aristophanem*, Berlin.

- THIERCY, P. (2010), «Le syllogisme aristophanien», en CORTÉS GABAUDAN, F., MÉNDEZ DOSUNA, J. V. Eds. (2010: 669-676).
- THIERCY, P., MENU, M. Eds. (1997), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 1994*, BARI.
- VAN DE SANDE BAKHUYZEN, W. H. (1887), *De parodia in comoediis Aristophanis. Locos ubi Aristophanes verbis Epicorum, Lyricorum, Tragicorum utitur collegit et illustravit*, Traiecti ad Rhenum.
- VAN LEEUWEN, J. (1876), *De Aristophane Euripidis censore*, Amsterdam.
- VICKERS, M. (1989), «Alcibiades on stage: *Thesmophoriazusae* and *Helen*», *Historia* 38: 41-65.
- VICKERS, M. (1989), «Alcibiades on stage: Aristophanes' *Birds*», *Historia* 38: 267-299.
- VOELKE, P. (2004), «Euripide, héros et poète comique: à propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* d'Aristophane», *EL* 4: 117-138.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. (1975³), «Zu Aristophanes' *Fröschen*», en NEWIGER, H.-J. (1975: 357-363).
- WHITEHORNE, J. (2002), «Aristophanes' Representation of 'Intellectuals'», *Hermes* 130: 28-37.
- WHITMAN, C. H. (1975), «ΛΗΚΥΘΙΟΝ ΑΠΩΛΕΣΕΝ», en NEWIGER, H.-J. (1975: 376-378).
- ZIMMERMANN, B. (1987), «Ioniker in den Komödien des Aristophanes. Prolegomena zu einer interpretativen Metrik,», *Prometheus* 13: 124-132.
- ZINK, C. (1983), *Adnotationes ad Demosthenis orationem in Cononem*, Erlangen.