

EL PRÓLOGO TRÁGICO Y LA CUESTIÓN DE LA *ORTHOEPEIA* EN *RANAS* DE ARISTÓFANES*

Resumen: Se trata de dar una interpretación a la posible relación entre la elección del prólogo como elemento representativo del arte trágico y ciertos aspectos bajo los que éste es criticado en *Ranas* (la *orthoepéia*). La autora sugiere que estamos ante un modo de llamar la atención sobre el carácter ficcional y analítico de la creación trágica, puesto de manifiesto a través de un elemento enmarcador de primer orden como era el prólogo para Aristófanes.

Palabras-clave: Crítica literaria griega, tragedia y comedia griegas.

Abstract: The purpose of this paper is to construe a possible relationship between the choice of the prologue, as element representing tragic art, and certain aspects of its criticism in *Frogs* (the *orthoepéia*). The author suggests that we are confronting a way to call attention to the fictional and analytic character of tragic creation, manifested through a first-order framing element as the prologue was for Aristophanes.

Key words: Greek literary criticism, Greek tragedy and comedy.

1. Llama la atención que en el debate sobre el género trágico que una comedia como *Ranas* trae a escena, reflejo sin duda de ciertas visiones contemporáneas del mismo, el prólogo aparezca como un elemento de suficiente entidad a la hora de caracterizar el arte del poeta trágico. Se podría pensar en su posición privilegiada como comienzo —algo que lo hacía fácilmente recordable y que podía propiciar su circulación independiente— a la hora de explicar la elección de Aristófanes¹. Pero la cuestión que nos interesa tratar aquí es la relación entre el prólogo y la crítica a él asociada en esta comedia.

El *agon* literario entre Esquilo y Eurípides, que se abre con una especie de escaramuza en los versos 814 ss. y va seguido de una serie de plegarias y preparaciones en los versos 875-904, tiene una primera parte de enfrentamiento general donde los puntos que se debaten parecen servir para caracterizar dos tipos distintos de creación trágica, en correspondencia con dos estadios diferentes de la cultura griega²: el ritmo lento y la naturaleza coral de la tragedia de Esquilo *versus* la penetración

* El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación de la UPV/EHU «Tragedia, comedia y juego de géneros en el teatro griego» (1/UPV 00106.130-H-14000/2001).

¹ Como aclararemos más adelante, Aristófanes identificaba el prólogo con la *rhexis* yámbica inicial, siguiendo, sin duda, la concepción tradicional sobre el mismo.

² Muchos son los aspectos bajo los que puede contemplarse esta dualidad. Algunos de los más sobresalientes tie-

nen que ver con un cambio profundo en los ideales educativos, una nueva *paideía*, diríamos, y el influjo en aumento de medios de comunicación escrita en la sociedad griega. Asociadas a ellos estarían otras oposiciones (*cf.* recientemente sobre esta cuestión, I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford 1999, pp. 283-93), como la relativa a los deberes públicos o cívicos frente a los privados o domésticos, y una incidencia mayor de la mujer en la esfera de representación trágica.

de prácticas contemporáneas del arte de la palabra y, con ellas, el rebajamiento de la altura heroica tradicional del género en el caso de Eurípides. La visión que de la tragedia nos da aquí Aristófanes se corresponde a grandes rasgos con los criterios de definición que utilizará la crítica antigua en su aproximación ya más teórica a este género³: haber pervertido la nobleza de los personajes heroicos, dando paso a mendigos y prostitutas, y, en lugar de ideas elevadas y grandes palabras, haber introducido asuntos triviales y un lenguaje más ordinario; un teatro en el que todos hablan, la mujer, el esclavo, el señor, la doncella, la vieja, y en el que los asuntos tratados pueden ser por todos juzgados⁴.

Esta parte concluye con una clara unanimidad de ambos, Esquilo y Eurípides, a la hora de sostener el alcance moral de la poesía. Que los poetas han de ser juzgados no sólo por su habilidad artística sino también por sus enseñanzas morales es algo que Eurípides está dispuesto a reconocer, aunque su visión de la instrucción que puede aportar el reflejo de la realidad sobre la escena⁵ no coincide con la necesaria adecuación moral de los temas trágicos que Esquilo postula.

En la parte final del enfrentamiento los puntos de debate se hacen más específicos: el uso del prólogo (vv. 1119-250), cuestiones de prosodia y música (vv. 1251-363), la dicción trágica (1364-413) aparecen aquí en primer plano.

2. Por lo que se refiere al prólogo, Eurípides, al modo sofisticado, hace dos reproches a Esquilo, obscuridad y tautología⁶. Esquilo, respondiendo al ataque, censura que Eurípides dice cosas inexactas; después, interrumpiéndole la cita de sus prólogos, introduce la frase, doce veces repetida, de «ληκύθιον ἀπώλεσεν»⁷, que ha sido interpretada como una censura al ritmo monótono —la expresión introduce un tríbraco en el cuarto pie, un tipo de resolución en el que Eurípides se complace bastante⁸—,

³ De Platón en adelante las teorías sobre el género se abren paso en una cultura que era ya textual, en notable lejanía de conceptualizaciones anteriores basadas en la producción y ejecución. Aristófanes representa, en este sentido, un punto de vista todavía atento a los aspectos de ejecución oral del arte trágico, pero se vislumbran ya en él los ecos de las transformaciones profundas que en este sentido está experimentando la cultura griega.

⁴ Como puede observarse, Aristófanes roza en *Ranas* distinciones que tienen que ver con tipos de personajes, acción, estilo y efecto de la tragedia, lo que luego constituirán párametros de definición de ésta como género literario.

⁵ Cf. v. 1052: «¿Acaso no es *real* la historia de Fedra que yo he compuesto?».

⁶ La repetición de sinónimos (algo típico de la poesía popular —y litúrgica—, pero también de la poesía elevada, y que Eurípides a veces utiliza, por ejemplo, en *Ión* 1446-7, *Hípólito* 380 o *Cíclope* 210), fue tratada por los retóricos tardíos, que discutían si aportaba grandeza al estilo (como sostiene Demetrio, *Sobre el estilo* 103 y 211) o era algo que, por el contrario, confundía (Dionisio de Halicarnaso, *Sobre Demóstenes* 1127 R, la considera, por ejemplo, una falta; igualmente Teón, *Progymnasmata*, p. 80, 25 [ed. Spengel], en relación a la *sapheneia*, la claridad). También los sofistas se ocuparon del fenómeno de la sinonimia: Platón, en *Cármides* 163 D, nos trasmite la noticia de que Pródico compuso un *Sobre los si-*

nónimos, y lo cita o lo representa más de doce veces en sus diálogos. Pero no parece haber considerado las distinciones verbales de Pródico como algo de mayor alcance, sino como una especie de ejercicio formal.

En cuanto a la obscuridad de Esquilo, puede relacionarse también con el hecho de que su poesía pertenece al pasado.

⁷ L. Radermacher, *Aristophanes' Frösche*, Viena 1921, p. 311 y T. G. Tucker, *The Frogs*, Londres 1906, piensan que esta interrupción de las citas del prólogo que trae consigo la frase en cuestión reproduce un juego similar que tenía lugar en el banquete (tal como lo describe Ateneo, 457 e) y que Aristófanes está haciendo aquí un uso paródico de esta costumbre. Como precedentes, Radermacher menciona el caso de Hegemón de Tasos, que cuando tenía dificultades con sus parodias añadía «καὶ τὸ πέρδικος σκέλος». Pero la práctica podía revestir también un carácter serio (como, por ejemplo, en el *Agon entre Hesíodo y Homero*).

⁸ Precisamente el término métrico «lección» deriva de este pasaje. Sin embargo, la pausa tras el quinto pie que la frase introduce no parece que tenga nada de peculiar como para ridiculizarla de esta manera.

Otras explicaciones (así, W. B. Stanford, *Aristophanes, Frogs*, ed. with Introd., rev. Text, Comm. and Index, Bristol 1958, p. 174) apuntan al comienzo monótono de los ejemplos que se mencionan (cf. el escoliasta de Σ: «διαβάλλει δὲ τὴν ὁμοειδίαν τῶν εἰσβαλῶν»),

así como a la falta de dignidad trágica que la expresión connota. En cuanto a ésta última, se la ha relacionado con el contenido y estilo de la dicción trágica⁹, pero también con alusiones de carácter sexual —interpretadas de manera más o menos divergente en lo que se refiere al detalle—¹⁰.

Estas interpretaciones descansan sin duda en el significado que dar a la frase en cuestión y a su irrupción en un contexto de seriedad trágica. Pero es sobre todo su insistente repetición la que nos interesa resaltar ahora por su posible significado. Como hemos señalado antes¹¹, Radermacher y Tucker aportaron en su día la idea de que esta interrupción de las citas del prólogo reproducía una práctica simposíaca citada por Ateneo (457 e): «τῷ πρώτῳ ἔπος ἢ λαμβεῖον εἰπόντι τὸ ἐχόμενον ἕκαστον λέγειν», la de «continuar» otro la canción entonada por el anterior¹². Y lo cierto es que el propio Aristófanes parece haber hecho uso de esta costumbre con fines jocosos en otros lugares, como en la famosa escena del banquete de *Avispas*, vv. 1222-48, donde Bdelicleón empieza a entonar el escolio «Harmodio» («Οὐδέεις πωποτ' ἀνὴρ ἔγειντ' Ἀθήναις») e insta a Filocleón a «recibirlo» o «continuarlo» («δέξει δὲ σὺ», v. 1225b), lo que éste hace con una expresión *παρὰ προσδοκίαν* («οὐχ οὕτω γε πανοῦργος <οὐδὲ κλέπτῃς>»)¹³. La evocación jocosa en la comedia de modos de ejecución simposíacos es algo que creemos podía percibir el espectador en un pasaje como el del *ληκύθιον* en *Ranas*, lo que sin duda refuerza la idea que barajábamos al principio, esto es, que el prólogo —identificado con la *rhexis* yámbica inicial— circulara como elemento independiente en recitaciones poéticas¹⁴.

Por encima de todo está también sin duda la censura al esquematismo y la pretensión de *σαφήνεια* que dominan el arte de Eurípides, sobre todo en aquellas partes que, como el prólogo, tenían una función claramente expositiva¹⁵. Desde luego, la discusión sobre la *orthoepia* en la que un momento antes se han enfrascado ambos poetas debía de responder sin duda a un debate contemporáneo sobre la significación de las palabras, y ya Protágoras, otro sofista, debía de haberse

donde la secuencia sintáctica de nombre propio + participio se repite en todos los casos, menos en el v. 1217 (prólogo de *Estenebea*, que se inicia con una reflexión general); pero la construcción sólo aparece en realidad en una de las tragedias conservadas, *Ifigenia entre los tauros*.

⁹ La tendencia a lo cotidiano y la trivialidad del detalle no se corresponden, sin embargo, con los prólogos que se citan (*Antígona*, *Arquelao*, *Hipsípila*, *Estenebea*, *Frixo*, *Ifigenia entre los tauros*, *Meleagro* y *Melanipa la sabia*).

La hipótesis de J. H. Quincey, «The Metaphorical Sense of *λήκυθος* and *ampulla*», *CQ* 41, 1947, pp. 32-44, que pone en relación el significado de *lekythos* con lat. *ampulla*, apuntaría a un estilo hinchado, vano, como objeto de la crítica.

¹⁰ Algunos, como H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlín y Nueva York 1984, p. 2 (con referencias bibliográficas en n. 1), se inclinan por un valor derivado del sentido figurado de *lekythos* como 'bolsa escrotal', mientras otros interpretan en el sentido de 'falo' (así, B. Snell, «Lekythion», *Hermes* 107, 1979, pp. 129-33). Cf. las amplias referencias bibliográficas recogidas por J. García López en su comentario a esta comedia, *Aristófanes. Las Ranas*, Murcia 1993, pp. 186-8.

¹¹ Véase n. 7. de este artículo.

¹² La práctica habitual era que se cantara un escolio sobre los módulos rítmicos y sintácticos del que terminaba de ser entonado, retomando el tema, ampliándolo, o introduciendo otro antitético (la observación está tomada de F. Pordomingo, «Poesía popular y poesía literaria griegas: relaciones intertextuales», en: V. Bécarea et alii (eds.), *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, Madrid, 2000, p. 101, n. 43; la autora reenvía a la Introducción de E. Fabbro, *Carmina convivialia atica*, Roma 1995, para la cuestión de la ejecución). Pero aquí estamos ante otra, consistente en completar la canción empezada por otro.

¹³ Sobre el mismo puede verse M. Vetta, «Un capitolo di storia di poesia simposiale (Per l'esegesi di Aristofane, "Vespe" 1222-1248)», en: M. Vetta (ed.), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983, pp. 119-31.

¹⁴ El prólogo era, en este sentido, un elemento fácilmente recordable, familiar dentro del material trágico que debió de circular de manera independiente tanto en reuniones sociales como en la enseñanza escolar. En este sentido, es posible que Aristófanes buscara dentro de ese vasto material en circulación a la hora de elegir los temas y motivos de sus parodias literarias.

¹⁵ Esta claridad del prólogo euripideo será alabada en época imperial por Dion Crisóstomo (*Or.* 52, 11), debido a su detalle y utilidad.

ocupado de ella en relación al prólogo con anterioridad¹⁶. Desde el punto de vista de la forma, la *σαφήνεια* era la virtud cardinal de todo discurso, incluido el poético¹⁷, y la censura a la *διλογία* de Esquilo, así como al uso de términos ajenos al lenguaje ordinario, que pueden producir *αἰνιγμα* (cf. *Ranas*, vv. 931 ss.) o *βαρβαρισμός* (cf. *Ranas*, vv. 938), apuntan en esta dirección. En cuanto a los versos recitados por Eurípides, su examen pone de manifiesto que se trata esta vez de la *κυρία λέξις*, de la que depende sobre todo la claridad.

Se ha señalado que la manera en que Aristóteles va introduciendo los distintos puntos que se van a discutir a propósito del prólogo y lo que sigue, *τρέψομαι* (v. 1119), *τραποῦ* (v. 1248, antes de empezar con las partes cantadas por el coro), *βούλομαι διεξελεῖν* (v. 1329, para introducir la discusión sobre la monodia), y el hecho de que se incluya una definición del prólogo —puesta en boca de Eurípides («τὸ πρῶτον τῆς τραγωδίας μέρος»), v. 1120, para caracterizar su arte como una creación racionalista y sofisticada— apuntan al estilo propio de un manual, en el que se van estudiando punto por punto las distintas cuestiones¹⁸. Aristófanes se nos muestra aquí, en definitiva, como un buen conocedor de la retórica y poética sofisticadas de su tiempo.

La relevancia que para la oratoria tenía la cuestión de la *orthoepia* es fácil de entender¹⁹, y nada tiene de sorprendente que esta preocupación por la precisión del lenguaje se extendiera a la crítica de la poesía, Homero principalmente, pero también la tragedia. De hecho, a finales del s. V a. C. tanto los sofistas como los rapsodos habían convertido la interpretación y crítica de los poetas en un asunto familiar. Protágoras²⁰, Hippias²¹, Estesíbroto de Tasos²², Metrodoro de Lámpsaco, un alegorista discípulo de Anaxágoras²³, y Antístenes, el discípulo de Gorgias²⁴, se ocuparon de

¹⁶ Significado, definición y correcta dicción (*ὀρθόεπεια*, *ὀρθότης ὀνομάτων*, *ὀρθότης ῥημάτων*) fueron algo así como un tema *standard* en las discusiones sofisticadas de aquella época, sobre todo de Cratilo, Pródico y Protágoras. Pueden verse a este respecto G. B. Kerferd, *The Sophistic Movement*, Cambridge 1981, y W. K. C. Guthrie, *The Sophists*, Cambridge 1971. También K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, ed. with Introd. and Comm., Oxford 1993, pp. 29-32; este material (el análisis detallado del lenguaje), junto con la «racionalización» del mismo, es satirizado en *Nubes* 658-93.

Para el seguimiento que Aristófanes está haciendo aquí (vv. 1119-97) de Protágoras puede verse Ch. Segal, «Protágoras' *Orthoepia* in Aristophanes "Battle of the Prologues" (*Frogs* 1119-97)», *RhM* 113, 1970, pp. 158-62, quien postula que ya este sofista se había ocupado de la *orthoepia* en relación con el prólogo (de *Iliada*). R. Pfeiffer, *Historia de la Filología Clásica* (trad. esp.), vol. I, Madrid 1981, p. 87, observa la conexión entre *Ranas* 1182-88 y *Protágoras* 339 b ss., pero considera este tipo de crítica del lenguaje como característica más bien de Pródico. En cualquier caso, el interés por la exacta correspondencia entre pensamiento y expresión fue algo que interesó a Protágoras.

E. A. Havelock, «The Oral Composition of Greek Drama», *QUCC*, N. S. 6, 1980, pp. 61-113, en su interpretación «oralista» de las implicaciones del *agon* de *Ranas*, señala que la *orthoepia* de Protágoras «need not mean more than "correct expression", i.e., pronunciation of words in combination», mientras que el estudio de los sinónimos llevado a cabo por Pródico indicaría un aislamiento conceptual de

la palabra en sí misma, lo que los griegos llamaron originalmente *onoma* —que no *epos* ni *logos*— p. 89, n. 64).

¹⁷ Cf. Aristóteles, *Poética*, cap. 22, donde se señala la necesaria mezcla de lo *σαφές*, *ὑψηλόν* y *σεμνόν* que debe poseer el discurso trágico. La claridad depende para Aristóteles de la *κυρία λέξις*, esto es, la expresión común (cf. 1458 a 34).

¹⁸ Cf. Radermacher, *op. cit.*, p. 304.

¹⁹ Platón, en *Fedro* 267 B, nos ofrece el testimonio de un Pródico orgulloso de su *λόγων τέχνη* (una guía útil más para los oradores que para los poetas), y tanto él como Aristóteles se refieren repetidas veces a las actividades de Córax, Tisias y los sofistas de finales del s. V (cf. W. Radermacher, *Artium Scriptores* (= *SAWW* ccxxvii. 3, 1951), Viena 1951, pp. 11-52, 66-76, 79-81, 102-20). Todo ello nos da una idea del gran interés práctico que el dominio de la palabra hablada había llegado a tener entre los atenienses. Una comedia como *Nubes* ofrece también buenos testimonios de esto que estamos diciendo.

²⁰ Cf. Aristóteles, *Poética* 1456 b 15 y 30 D-K. (*Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín 1951-26).

²¹ Cf. Platón, *Hippias Menor* 364 C.

²² Cf. *FGrH* 107, 21-25. Platón lo menciona en *Ión* 530 C.

²³ Sobre Metrodoro puede verse W. Nestle, «Zu Metrodors Mythenbedeutung», *Philologus*, N. F. 20, 1907, pp. 503-10. Aparece citado por Platón en el pasaje de *Ión* mencionado en la nota anterior.

²⁴ Cf. F. Deleva, *Antisthenis Fragmenta*, Milán 1966, pp. 118-9.

«problemas» homéricos; Glauco²⁵ —posiblemente el Glauco de Regio mencionado en la *hypothesis* de *Persas*—, no sólo de Homero, sino también de la tragedia²⁶, como quizás Gorgias²⁷. Aristófanes nos muestra a Eurípides, pues, discutiendo problemas al modo sofístico en *Ranas*.

Igual actualidad preside la parte correspondiente a la discusión sobre las innovaciones musicales y rítmicas de Eurípides, donde, aunque algunos detalles son oscuros, la intención es clara. La monotonía de las partes cantadas de Esquilo es puesta en contraste con el abuso del género monódico por parte de Eurípides: el remedo de la monodía que hace Esquilo pone claramente de manifiesto la crítica de fondo, el uso de «gran poesía» para un tema banal. Al tiempo, la obscuridad, complejidad verbal y métrica y la ausencia de responsión estrófica revelan la inclinación de la monodía trágica a los dictados de las innovaciones musicales contemporáneas, y al deseo de los poetas trágicos de enriquecer el medio musical de su arte para responder al impacto que estas novedades habían causado ya en otros géneros de poesía cantada contemporáneos, como el ditirambo o el nomo citaródico²⁸.

En cuanto al enfrentamiento que se abre paso en la escena de la balanza (vv. 1364 ss.), cuando se pesan los versos de uno y otro poeta, una escena anunciada mucho antes (v. 797), se han visto en ella²⁹ paralelos con *Iliada* XXII 209 ss. (Zeus pesa en una balanza las almas de Héctor y Aquiles), así como con *Psychostasia*, una obra perdida de Esquilo (donde el dios pesa las almas de Aquiles y Memnón). El motivo está traspuesto aquí al campo estético, quizá siguiendo precedentes presentes ya en la crítica del s. V a. C., y la diferencia entre forma (por la que se guían ambos poetas) y contenido (por cuyo «peso» se guía Dioniso, el juez) es clara. Más allá de esta evidencia, E. A. Havelock³⁰ ha señalado que la precisión con que se pueden medir y pesar las palabras de la poesía trágica a propuesta de Eurípides apuntan a una visión de la misma como algo que se ve y no sólo como algo que se oye, esto es, a una fase de la cultura en la que la penetración de la escritura y del medio escrito como modo de difusión van dejando su huella también en la composición literaria. Eurípides es un ejemplo de la misma —mientras que el peso «acústico» de la poesía de Esquilo es mayor— parece deducirse de toda esta discusión³¹.

3. Los puntos concretos que Aristófanes ha seleccionado para enfrentar a uno y otro poeta en esta parte final de *Ranas* parece que tienen que ver claramente con cuestiones y debates de actualidad³².

²⁵ Glauco aparece citado, junto con Metrodoro y Estesímbroto, en el diálogo platónico *Íón* (*loc. cit.*).

²⁶ Glauco escribió un libro sobre los mitos de Esquilo, gracias al cual sabemos la influencia que tuvo *Fenicias* de Frínico sobre *Persas* (*cf.* G. Lanata, *Poética pre-platonica: testimonianze e frammenti*, Florencia 1963, p. 7).

²⁷ Es la hipótesis de R. Pfeiffer, *op. cit.*, pp. 98-100. En la n. 169 se refiere éste a la polémica abierta entre Pohlenz, Radermacher, Wilamowitz, Kranz, Untersteiner, Fränkel, Schadewaldt y otros, sobre la posibilidad de que Aristófanes usara un libro doctrinal de Gorgias —con una *synkrisis* entre Esquilo y Eurípides— para la elaboración de su debate en *Ranas*.

²⁸ Sobre esta cuestión puede verse nuestra contribución «Virtuosismo e innovación en la monodía trágica: Eurípides, *Orestes* 1369-1502», en: M. José García Soler (ed.), *ΤΙΜΗΣ ΧΑΡΙΣ. Homenaje al Profesor Pedro A. Gáinzarain*, Vitoria-Gasteiz 2002, pp. 89-97, con bibliografía al respecto.

²⁹ *Cf.* a este respecto, Radermacher, en su comentario a la obra, p. 331, o Stanford, en el suyo, p. 190.

³⁰ *Art. cit.*, pp. 81-2, 90.

³¹ *Cf.* la forma de cerrarse la escena: Esquilo propone que Eurípides, tras sentarse en la balanza con sus libros, se pese a sí mismo, sus hijos, su mujer y Cefisofonte, mientras él recitará sólo dos versos de los suyos (vv. 1407-10). En igual sentido, el arcaísmo achacado a Esquilo y su tragedia «guerrera» (el homerismo implícito de la crítica), apuntarían a una fase de la cultura griega con un carácter eminentemente oral según Havelock.

Sobre la relación entre escritura y tragedia en general puede verse C. Segal, *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Itaca, Nueva York 1986, pp. 75-109. Sobre oralidad y tragedia, J. de Hoz, «La tragedia griega considerada como un oficio tradicional», *Emerita* 46, 1978, pp. 173-200.

³² Puede verse la síntesis ofrecida por K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993, pp. 24-37 de su «Introducción».

Hemos mencionado antes el caso del prólogo, que trae a colación sin duda discusiones sofisticadas sobre el uso apropiado de las palabras. La cuestión que queremos señalar ahora es por qué el prólogo y no otro elemento cualquiera de la obra es el seleccionado aquí, y por qué lo es en relación al tema de la *orthoepeia*. Esto nos lleva a consideraciones más generales sobre el mismo.

En primer lugar, de la discusión sobre el prólogo en *Ranas* se deriva con claridad que la noción de Aristófanes sobre el mismo era diferente, por ejemplo, de la que después va a tener Aristóteles: no aquella parte de la obra que precede a la entrada del coro en la *parodos*³³ sino más bien el «inar-tístico» discurso de apertura dirigido a los espectadores³⁴, donde el poeta podía explicar, orientar y poner en perspectiva la historia que quería contar. Una construcción que marcaba la posición del creador y que dirigía la atención del espectador —a veces con fines dramáticos definidos, por ejemplo, para truncar las expectativas creadas—. En el caso de aquellos prólogos que se distancian de la acción de modo notable³⁵, éstos constituían un marco donde el poeta, lejos de presentársenos como el manipulador autorizado de una tradición heredada, aparecía como el creador consciente de una ficción.

En este sentido, el prólogo que se separa de la acción era como un instrumento en manos del poeta para conseguir efectos en cierto modo similares a los que se derivaban del racionalismo de ciertas discusiones sobre modos de argumentación presentes en muchas escenas de *agon* trágicas. Ninguna sorpresa nos puede causar, por tanto, que su aparición en *Ranas* vaya asociada a una especie de debate sobre el lenguaje: es el mismo racionalismo analítico que aquí se proyecta a un objeto próximo, no ya la organización lógica del pensamiento, sino el significado de la palabra aislada. El prólogo, con su pretensión de claridad en la poética eurípidea, se prestaba a ello. Pero también debía de tener su atractivo proyectar una discusión de este tipo sobre un elemento enmarcador como era la *rhesis* yámbica inicial, lo que sin duda servía para atraer la atención sobre la función del poeta como creador de narraciones, esto es, para llamar la atención sobre la ficcionalidad de la creación trágica³⁶.

³³ La extensión y forma del prólogo podían variar: desde una a tres escenas, revistiendo éstas la forma de *rhesis* o diálogo. Distintas podían ser también las relaciones o el engarce del prólogo con la acción de la obra.

³⁴ Cf. la crítica contenida en el esolio a Eurípides, *Trojanas* 36: «ἄνδρ' δὲ ψυχρῶς τῷ θεάτρῳ προσδιλέγεται». La concepción aristofánica del prólogo —como la *rhesis* yámbica inicial dirigida más bien a los espectadores— debía de responder a la idea que sobre el mismo se tenía en la poética pre-aristotélica; probablemente también a la forma más antigua de prólogo. Cf. las propias noticias de la Antigüedad sobre Téspis como «inventor» del mismo: la más antigua es la que nos transmite Temistio, *Or.* XXVI 316 d, quizá basándose en Aristóteles (Περὶ ποιητῶν); la de la *Vita* (2 Schwartz), que atribuye la «invención» a Eurípides, constituye sin duda una deducción equivocada basada en el uso eurípideo destacado de esta forma de prólogo.

Con todo, no sabemos con exactitud si las críticas de Aristófanes a los prólogos de Eurípides seguían los pasos de otras anteriores (probablemente sofisticadas). Lo que sí es claro es que debieron de influir en los comentaristas posteriores (helenísticos): así, la «inorganicidad»

del prólogo de Eurípides se convierte en un *topos* de la crítica antigua e incluso en un término crítico (cf. las referencias recogidas por W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart 1930, p. 12, y F. S. Stoessl, «Prologos», *RE* 46 (=23, 2), 1959, Sp. 2312-440; a los puntos más importantes de esta crítica antigua se refiere también Erbse, *op. cit.* p. 4).

³⁵ Esto es claro sobre todo en aquellos prólogos en los que el προλογίζων es un πρόσωπον προτατικόν, esto es, un personaje que no vuelve a aparecer en la obra; en el caso de Eurípides, fundamentalmente dioses o seres próximos a ellos: Afrodita en *Hipólito*, Polidoro en *Hécuba* y Hermes en *Ión* (prólogos de una sola escena), o Apolo en *Alceste* y Posidón en *Trojanas* (prólogos de dos escenas). El tipo tiene precedentes claros en Esquilo, *Agamenón* y *Euménides*. La Atenea del *Ajax* de Sófocles y Fuerza del *Prometeo* de Esquilo recitan un prólogo en una escena ocupada por otro personaje, al que de algún modo aquél sirve.

³⁶ Puede verse a este respecto C. Segal, «Tragic Beginnings: Narration, Voice, and Authority in the Prologues of Greek Drama», en F. M. Dunn y T. Cole (eds.), *Beginnings in Classical Literature*, *YCS* 29, 1992, pp. 85-112.

4. La creación de un marco donde se oye la voz del «narrador»³⁷ debía ir revestida de cierta autoridad y objetividad en el caso de la poesía trágica, un género serio³⁸. No son raros en este sentido los prólogos que empiezan con un pensamiento de carácter sentencioso, ofreciéndose así como una narración donde, al igual que en el *epos*, el mito era el código que transmitía una determinada visión del mundo y del hombre: *Traquinias* de Sófocles, por ejemplo, *Heraclidas* y *Orestes* de Eurípides empiezan así.

Llamativo es el alcance de este tono en una tragedia de Eurípides conservada en estado fragmentario y precisamente criticada por Esquilo en *Ranas*, *Estenebea*³⁹, de la que se nos han conservado, además del Argumento y el prólogo (casi completo), algunos otros breves pasajes⁴⁰.

La *rhesis* inicial está en boca de Belerofonte, que comienza con un pensamiento de valor general en el v. 1 «ningún hombre es completamente feliz», ampliado en los vv. 2 y 3 con la expresión de una de las preocupaciones más típicas de Eurípides, la relación entre nacimiento, riqueza, poder y moralidad⁴¹: «Pues o bien uno que es de noble nacimiento carece de medios de vida, o bien otro, que es de baja cuna, ara ricos acres». Los vv. 4 y 5 («muchos hombres orgullosos de su riqueza y nacimiento son deshonorados por una necia mujer») acercan su sentido al ejemplo que sigue en el v. 6, donde se cita la aflicción de Preto, el rey del país y esposo de Estenebea. La secuencia completa, de un carácter claramente deductivo, tiene la forma típica del *paradeigma oikeion*⁴² y engarzaba casi con seguridad con la mención del nombre de Belerofonte y de las circunstancias que rodeaban a su llegada a Tirinte: el enamoramiento de Estenebea y los intentos de la nodriza por vencer su resistencia (vv. 6-21). El tono gnómico continúa en los vv. 21-5 con la descripción de dos amores, uno feliz (y virtuoso), otro que provoca la destrucción, antes de dar paso a la típica fórmula con *ἀλλά*, con la que, en este contexto, habitualmente se anuncia la salida de escena y se dan detalles sobre su motivación⁴³.

El tono sostenido de seriedad en este prólogo no sólo induce al espectador a adoptar una actitud definida y apropiada a la narración de una historia seria, sino que plantea con claridad una especie de micro-cosmos de lo que va a ser el tema principal de la obra, y que sitúa a esta tragedia en proximidad con *Medea* e *Hipólito*.

5. Las funciones que, como «proemio» que es, debía cumplir el prólogo tienen que ver también con un intento de despertar la curiosidad y de provocar la simpatía hacia el protagonista, para lo que el poeta podía seguir procedimientos distintos. El más directo, sin duda, era hacer aparecer al personaje principal para contarnos en primera persona su situación, a veces, desde un punto de vista que causa sorpresa y anima al espectador a seguir escuchando⁴⁴; otras, la ausencia del protagonista sirve para crear cierta distancia hacia el mismo, sobre todo cuando se trata de

³⁷ Si en algún lugar puede explotar el drama las posibilidades de crear una perspectiva, esto es, de dejar oír la voz de alguien que se parece a un narrador, este lugar es el prólogo.

³⁸ Esto no quiere decir que los hechos ocurran como en ciertas ocasiones se anuncian en el prólogo. Un caso claro de contradicción con lo que Hermes nos cuenta que va a ocurrir en la obra lo representa la tragedia *Ión*.

³⁹ Se trata de *Ranas* 1217-9a, cita literal de los versos de comienzo de ésta última.

⁴⁰ Cf. *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, Vol. I, C. Collard, M. J. Cropp y K. H. Lee (eds.), with Introd., Transl. y Comm., Warminster 1995, pp. 79-97.

⁴¹ El mismo pensamiento encontramos en los versos iniciales de *Heraclidas*.

⁴² Se trata de una secuencia en la que un pensamiento de valor general va seguido, en orden a establecer su validez, de un ejemplo tomado del contexto de la obra en que aparece. Es un patrón tradicional de pensamiento, como otros de los estudiados por H. F. Johansen, *General Reflection in Tragic Rhesis*, Copenhague 1959.

⁴³ Puede verse sobre esta cuestión A. Ercolani, *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rhesis*, Stuttgart-Weimar 2000.

⁴⁴ *Helena* de Eurípides es un caso paradigmático.

personajes de carácter conflictivo⁴⁵. En cuanto a las que derivaban de su función expositiva dentro de una narración comprimida como era la tragedia, éstas le obligaban a configurarlo al modo de *Iliada*, esto es, comenzando *in medias res*, en vez de con la indefinición temporal con que se inicia *Odisea*⁴⁶.

Ahora bien, como marco ficcional, el prólogo, sobre todo aquel que se separa de la acción de modo notable, revela un desarrollo hacia estructuras más complejas, a través de las cuales se hace visible el carácter de «construcción» de un relato, y es complementado en esta función por la aparición habitual (en la tragedia de Eurípides) del *deus ex machina* al final, que de modo mecánico «resuelve» los conflictos planteados restituyendo la historia al fondo mítico al que pertenece⁴⁷. Si la distancia crítica de los prólogos euripideos parece reivindicar que lo que vamos a ver sobre la escena es una repetición, lo mismo cabe decir del epílogo, donde la intervención del *deus* y la salida del coro hacen evidente el *status* de nueva representación de la obra.

Uno y otro, prólogo y epílogo, respondían sin duda a las demandas de una sociedad todavía con cierto sentido de comunidad en el momento de una celebración festiva —como era aquélla dentro de la cual tenían lugar las representaciones de teatro—. Como elementos de creación artística sin embargo, esto es, meramente convencionales, válidos para dotar de marco a una historia que tiene su propia lógica interna, no pueden enmascarar la discontinuidad lógica que la ficción trágica establece con los hechos del pasado mítico —que el prólogo recoge— y su proyección hacia el futuro —a través de la resolución de los conflictos y de la etiología socialmente reparadora que trae consigo el *deus ex machina*⁴⁸—. No es de extrañar por ello que, en su visión del arte trágico, Aristófanes, a finales ya del s. V a. C. —como ciertos sofistas antes que él, probablemente—, haya elegido el prólogo, un elemento enmarcador por excelencia de la tragedia, con la discusión a él asociada en *Ranas*, para llamar la atención sobre la substancia analítica de la creación trágica y las disyuntivas de continuidad o discontinuidad con la tradición que se le planteaban al poeta trágico.

MILAGROS QUIJADA
Dpto. de Estudios Clásicos
Universidad del País Vasco
C/ Tomás y Valiente s/n
E-01006 Vitoria-Gasteiz

⁴⁵ Un ejemplo claro de cómo el poeta puede asociar curiosidad con cierta simpatía y recelo lo representa el comienzo de *Medea*, que retrasa la aparición de la protagonista (a quien sólo se oye lanzar gritos desde el *hyposkenion*, vv. 96-7, 111-4), en una configuración novedosa de la *parodos*: los gritos de ésta, mezclados a las expresiones de temor de la nodriza, presente en escena (vv. 98-110, 115-30), constituyen un impresionante amebeo en anapestos (primera escena de la *parodos*), que precede a la entrada del coro. Estamos ante una forma nueva de *parodos*, en la que se han trasladado al actor los versos cantados (o en recitativo) que habitualmente entonaba el coro al entrar.

⁴⁶ La apertura temática de la llamada a la Musa en *Odisea* frente a la de *Iliada* es evidente, y ἀμόθεν («desde algún punto»), en el v. 10, parece expresar que el poeta no tiene un plan determinado (se trata más bien de hablar del héroe Odiseo, un símbolo de la victoria del espíritu humano). Frente a esto, la mención del tema en *Iliada* (μητις) aparece ya en la primera palabra del pri-

mer verso y luego se va precisando en una larga frase de relativo a través de una sucesión de particularidades cada vez más concretas, pero que precisamente por esto hacen el contexto menos transparente (provocando así una serie de preguntas interesadas).

⁴⁷ Sobre éstos puede verse F. M. Dunn, *Euripidean Endings: A Study of the Choral Exit, the Aition, the Concluding Prophecy and the Deus ex machina*, Diss. Yale 1985. Con anterioridad, W. Schmidt, *Der Deus ex machina bei Euripides*, Diss. Tübinga 1963.

⁴⁸ Como Aristóteles señala, sólo se debe recurrir a la aparición de dioses en el prólogo o el epílogo para explicar aquellos hechos que pertenecen a un pasado o un futuro que el hombre no puede conocer; nada irracional (*alogon*) debe ocurrir dentro de la acción (cf. *Poética* 1454 b 2-7).

Para el *deus ex machina* en relación con el marco de la tragedia pueden verse las pp. 245-8 de mi libro *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*, Vitoria 1991.