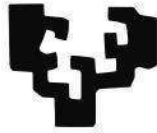


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Javier Bilbao Ruiz

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE
ARISTÓFANES.

Dirigido por

Dra. Milagros Quijada Sagredo

Vitoria-Gasteiz

2017

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδώ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν·

Zeus puso a los mortales
en el camino del saber,
cuando estableció
que se adquiriera la sabiduría
con el sufrimiento.

A. A. 176-8

ÍNDICE

NOTA PREVIA	I
1. INTRODUCCIÓN	
1.1. LA ESCOLIOGRAFÍA GRIEGA Y LA TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS DE LA ANTIGÜEDAD	1
1.2. LAS FUENTES DE LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES	6
1.3. EL CONTENIDO DE LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES	9
1.4. CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES	13
1.5. ESTUDIOS PREVIOS	17
1.6. OBJETIVOS Y PLANTEAMIENTOS	21
1.7. METODOLOGÍA	27
1.8. EDICIONES, CITAS Y TRADUCCIONES	33
2. EL VALOR DE LA COMEDIA ARISTOFÁNICA	
2.1. INTRODUCCIÓN	40
2.2. POESÍA Y EDUCACIÓN	42
2.3. ARISTÓFANES, POETA CLÁSICO	47
2.3.1. LA VOZ DEL POETA: LAS <i>PARABASEIS</i>	48
2.3.2. LAS <i>VITAE</i> DE ARISTÓFANES	53
2.4. ARISTÓFANES, <i>DIDASKALOS</i> DE LOS ATENIENSES	57
2.5. LA UTILIDAD DE LA COMEDIA ARISTOFÁNICA	66
3. EL ARGUMENTO	
3.1. INTRODUCCIÓN	75
3.2. EL ARGUMENTO: TERMINOLOGÍA	76
3.2.1. ΜΥΘΟΣ	76
3.2.2. ΥΠΟΘΕΣΙΣ	79
3.3. UNIDAD POÉTICA	90
3.3.1 EL ΣΚΟΠΟΣ EN LAS <i>HYPOTHESEIS</i> Y EN LOS ESCOLIOS	93
3.3.2 UNIDAD POÉTICA EN LOS ESCOLIOS DE <i>LA PAZ</i>	100

4. ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ	
4.1. INTRODUCCIÓN	113
4.2. ΤΑΞΙΣ Y ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ	114
4.3. ΛΑ ΠΑΡΟΔΟΣ EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES	122
4.4. ΚΑΙΡΟΣ EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES	130
4.5. ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES	139
4.5.1. COHERENCIA: MARCOS METAFÓRICOS DE SIGNIFICADO	142
4.5.2. ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ	148
4.5.3. COHERENCIA: ΟΙΚΕΙΩΣ Y ΕΙΚΟΤΩΣ	156
4.5.4. COHERENCIA INTERNA	166
4.6. LA CONSISTENCIA DE LOS PERSONAJES	180
4.6.1. AGORÁCRIΤO, EL COCINERO DE <i>LOS CABALLEROS</i>	184
5. COMEDIA Y FICCIÓN	
5.1. INTRODUCCIÓN	196
5.2. LA NATURALEZA DE LA COMEDIA	198
5.3. ΦΑΝΤΑΣΙΑ EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES	208
5.4. EN TORNO A LA IDEA DE FICCIÓN: ΠΛΑΣΣΕΙΝ	219
5.5. LA INVENCIÓN EN LA COMEDIA ARISTOFÁNICA	222
6. COMEDIA Y <i>MIMESIS</i>	
6.1. INTRODUCCIÓN	241
6.2. <i>MIMESIS</i> FÓNICA	245
6.3. LA <i>MIMESIS</i> COMO REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD	254
6.4. <i>MIMESIS</i> RETÓRICA	265
6.4.1. <i>MIMESIS</i> Y PARODIA: PARATRAGEDIA	270
6.4.2. <i>MIMESIS</i> Y PARODIA: LOS OTROS GÉNEROS LITERARIOS	279
7. COMEDIA E HISTORIA	
7.1. INTRODUCCIÓN	291
7.2. ΙΣΤΟΡΙΑ EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES	292
7.2.1. ARISTÓFANES ΑΦ' ΙΣΤΟΡΙΑΣ	308
7.2.2. ARISTÓFANES ΠΑΡ' ΙΣΤΟΡΙΑΝ	319
8. CONCLUSIONES	329
9. BIBLIOGRAFÍA	
9.1. TRADUCCIONES	344
9.2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	346
ÍNDICE DE ESCOLIOS	381

NOTA PREVIA

Este trabajo se inició, hace ya años, gracias al disfrute de una beca de investigación predoctoral concedida durante cuatro años (de 2000 a 2004) por el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco. Además, esa misma beca contemplaba una ayuda para realizar estancias de investigación en centros extranjeros, lo que me permitió estudiar durante tres meses en el *Institut für griechische und lateinische Philologie* de la Universidad de Hamburgo, un lugar que luego he visitado en varias ocasiones. Por tanto, quiero agradecer públicamente el buen trato recibido a todas las personas que allí trabajan y muy especialmente al profesor Dr. U. Moenig, que fue mi supervisor.

Así mismo, esta tesis doctoral se ha beneficiado de un proyecto de investigación y de ayuda a la investigación de la Universidad del País Vasco (1/UPV 00106.130-H-14000/2001), siendo la Dra. M. Quijada Sagredo la investigadora principal; además, más recientemente, tuve ocasión de participar como investigador colaborador en el Grupo de Investigación Consolidado del Gobierno Vasco IT760-13, cuyo investigador principal era el Dr. J. Santos Yanguas. Quede aquí constancia de mi agradecimiento a estos organismos e instituciones.

También quiero manifestar mi agradecimiento a todo el personal que compone el Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad del País Vasco y de una manera muy especial a la Profesora Catedrática Milagros Quijada Sagredo no solo por la buena dirección del trabajo y sus acertados consejos para llevarlo adelante, sino, sobre todo, por estar ahí en los momentos difíciles.

En una esfera más personal, también quiero expresar gratitud a mis amigos, familiares y alumnos, porque su compañía, confianza e interés ha sido una fuente de motivación importante para mí. Y, sin olvidarme de esa persona que le ha dado un nuevo color a mi vida, sobre todo debo agradecer a mis padres su apoyo y amor incondicional, porque sin ellos nada de esto hubiera sido posible.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. LA ESCOLIOGRAFÍA GRIEGA Y LA TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS DE LA ANTIGÜEDAD

Como dice el profesor R. Nünlist, con el paso de los años los Filólogos Clásicos han conformado un verdadero *corpus* con todos aquellos tratados que tienen por objeto el análisis y la descripción de la teoría y de la crítica literarias de la Antigüedad. Por consiguiente, hoy contamos con una colección de textos, bien editados y comentados, que resultan fundamentales para conocer la materia¹. Sin embargo, hay otras fuentes, tradicionalmente menos estudiadas, útiles también para conocer la teoría y crítica literarias de la Antigüedad; me refiero, claro está, a la obra de gramáticos, rétores y anotadores.

De hecho, en estos últimos años, la obra de gramáticos, rétores y anotadores ha despertado en la Filología Clásica un interés solo comparable al suscitado hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando la mayoría de esos textos se editaron por primera vez. Con todo, a ese interés inicial pronto siguió una etapa de desinterés motivada por la aparente intrascendencia de unas fuentes que no cumplían con las expectativas generadas, de manera que quedaron relegadas a un plano secundario. Afortunadamente, como digo, esta actitud está cambiando, lo que está sirviendo para descubrir un material rico en matices.

En realidad, la escoliografía supone una fuente magnífica para conocer la aplicación práctica de las antiguas doctrinas literarias, ya que los escolios medievales ponen en evidencia cómo fue leída y explicada la literatura durante siglos y, así, representan un valioso testimonio del arte filológico que se aplicó al

¹ Vid. NÜNLIST 2009: 1. El profesor suizo reconoce tres áreas de estudio, a saber: 1) la exploración de los orígenes de la teoría literaria en trabajos como HARRIOTT 1969, FORD 2002, LEDBETTER 2003; 2) la interpretación de los tratados técnicos, como, por ejemplo, se ve en RUSSELL 1964, SCHENKEVELD 1964, HALLIWELL 1986, 1987, o la síntesis de las ideas mencionadas en ellos como hacen GRUBE 1965, FUHRMANN 1992; 3) la colección anotada y/o traducida de los pasajes relevantes de los tratados técnicos u otros textos similares, como tenemos en LANATA 1963, RUSSELL – WINTERBOTTON 1972, MURRAY 1996.

comentario de los textos clásicos durante los períodos helenístico y bizantino.

Es verdad que todos los tratados de teoría y de crítica literarias que se nos han conservado, estoy pensando en títulos esenciales como la *Poética* de Aristóteles o el *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino, transmiten una buena cantidad de ejemplos que sirven a sus autores para ilustrar las doctrinas que explican, pero dichos ejemplos son siempre traídos *ad hoc*, esto es, se han escogido por su idoneidad específica para subrayar lo que el crítico elogia o vitupera, de manera que esos textos no dan la medida real de lo que es un método filológico aplicado a la exégesis de los textos clásicos.

Los escolios, sin embargo, comentan, de manera seriada y sistemática, las obras de los autores clásicos de principio a fin, razón por la que deben ser considerados el testimonio de una filología viva, que no se limita a comentar pasajes seleccionados. Ahora bien, a pesar de esta virtud, no podemos olvidar que se trata de unos textos –resúmenes de notas, en realidad– incómodos de leer, debido, entre otras cosas, a la complejidad de su proceso de gestación².

Como sabemos, los escolios son las colecciones de comentarios a autores clásicos griegos y latinos insertos en los márgenes de los manuscritos medievales. En este sentido, es importante recordar que, si bien las notas fueron

² Al estudiar la tradición textual de las comedias y de los escolios de Aristófanes, J. W. White llegó a la conclusión de que todo el material debía retrotraerse a un arquetipo perdido de la Antigüedad Tardía, *vid.* WHITE 1974: LXIV-V, BOUDREAUX 1919: 186-8. Esta tesis fue cuestionada por G. Zuntz, quien, tras estudiar la anotación de los papiros aristofánicos disponibles en su época, llegó a la conclusión de que el modelo de los escolios medievales subyacía en las *catenae* bíblicas y también de que una actividad editorial de tal calibre solo pudo llevarse a cabo tras el desarrollo de la letra minúscula en el siglo IX d. C., *vid.* ZUNTZ 1938, 1939, 1965: 272-5, 1975: 130-3; *vid. et.* MAEHLER 1994. En 1967, N. G. Wilson rebate las tesis de Zuntz, aduciendo que la escoliografía debió de dar sus primeros pasos durante la Antigüedad Tardía, cuando los antiguos rollos de papiro fueron copiados al nuevo formato del códice, de modo que, si bien admite que la aparición de la letra minúscula debió impulsar el amalgamamiento de escolios en los márgenes de los manuscritos, postula un origen mixto para los *corpora scholiorum*, *vid.* WILSON 1966, 1967, 1968, 1971, 1977; *vid. et.* ZETZEL 1975, IRIGOIN 1994: 77-9, MCNAMEE 1995, 1998. Recientemente, en 2011, F. Montana, un especialista en la materia, ha concluido que es imposible explicar el origen de toda la escoliografía de manera lineal, de modo que debemos pensar en un escenario variado en el que las diferentes colecciones de escolios se han ido conformando a partir de la conjugación de comentarios en libro separado de la Antigüedad Tardía, que seguirían circulando en período bizantino, junto con comentarios transcritos total o parcialmente en los márgenes de algunos manuscritos y quizás también, “as an abstract hypothesis” (p. 157), *corpuscula* de escolios nacidos de la compilación sistemática de varias fuentes, *vid.* MONTANA 2011: 156-61; *vid. et.* CUFALO 2011, quien llega a similares conclusiones.

recopiladas por eruditos, exégetas y maestros de escuela del medievo bizantino, esto no quiere decir que sean medievales *stricto sensu*, ya que su base doctrinal es más antigua, retrotrayéndose, en ocasiones, a erudición alejandrina e incluso anterior (*vid.* Wilson 1983: 84, Reeve 2003, Dickey 2007: 3-17).

Σχόλιον es diminutivo de σχολή, palabra que en la Antigüedad Tardía significaba “lección” o “conferencia”, de modo que σχολάζειν o σχολὰς λέγειν designaba la exposición pormenorizada de un problema filosófico o filológico y expresaba la idea de “dar una interpretación sobre un tema concreto”; más tarde, la palabra adquiere el significado de “tratamiento sucinto”, “explicación breve” u “observación” (*vid.* Rutherford 1905: 20-1, Gil Fernández 1989: 45, Luppe 2002: 55). Cabe decir que durante la Antigüedad Tardía la palabra nunca implica una relación espacial de la nota con los márgenes del texto, relación que sí está implícita en la escoliografía medieval (*vid.* Montana 2011: 105).

Los escolios de los manuscritos medievales ocupan todo el espacio de la hoja que no ocupa el texto propiamente dicho y suelen presentarse con un tipo de letra diferente a la del texto principal³. Esta disposición presupone un esfuerzo editorial que persigue la anotación consciente, ordenada y sistemática de notas extractadas de varias fuentes⁴. Así, Fausto Montana define “corpus of scholia” de la siguiente manera: “an exegetic *editio variorum*, designed to be made up in an orderly way alongside or around the text commented upon” (Montana 2011: 107)⁵. Por tanto, la anotación marginal *per se* no presupone un *corpus scholiorum*, ya que este requiere del desarrollo de técnicas editoriales y codicológicas pensadas para la salvaguarda consciente de una herencia cultural

³ *Vid.* LUPPE 2002: 55, 69. En algún caso el texto principal puede incluso estar escrito en minúscula y el texto de los escolios en la así llamada mayúscula pequeña, *vid.* MAEHLER 1994: 126, con n. 58.

⁴ En ello difieren precisamente escolios y “marginalia” o anotación exegética de los papiros y de los códices de la Antigüedad Tardía. La anotación de estos “marginalia”, derivada a menudo de las mismas fuentes de las que derivan los escolios, es más errática y menos sistemática. Sobre el comentario papiroce, *vid.* DEL FABBRO 1979, MCNAMEE 1980, LUPPE 2002: 55-6; sobre la anotación aristofánica en papiro, *vid.* STEPHANOPOULOS 1983 y, sobre todo, TROJAHN 2002.

⁵ F. Montana reconoce que su definición no es perfecta, ya que existen manuscritos medievales que transmiten series de escolios con ausencia de texto principal e incluso manuscritos en los que páginas con escolios, pero sin texto principal, se alternan con otras que contienen escolios y texto principal, *vid.* MONTANA 2011: 108-10.

heredada (Montana 2011: 110-1).

Desde el punto de vista del contenido, los escolios son variados. En líneas generales, se puede decir que los escoliastas anotan todo lo que consideran necesario saber para comprender el texto comentado de una manera funcional. Por tanto, la doctrina de los escolios versará sobre cuestiones históricas, mitológicas y de *realia*, transmitirá explicaciones gramaticales, discusiones de crítica textual, explicará el significado de palabras y proverbios, descubrirá las relaciones intertextuales, etc. (Nünlist 2009: 14-7, *et vid. infra* pp. 9-13).

La variedad atañe también a la magnitud de las notas, ya que las hay muy breves junto con otras de cierta amplitud⁶, y a la calidad de las mismas, ya que algunos comentarios son poco más que paráfrasis del texto comentado, a veces meras traducciones del griego genuino a un griego, digamos, más moderno o contemporáneo al de los escoliastas (*vid.* Turner 1968: 121), mientras que, en otras ocasiones, sin el esolio no entenderíamos bien el sentido del texto comentado⁷. Ahora bien, independientemente del valor específico de la nota, la doctrina siempre viene dada en un estilo repetitivo, estereotipado, carente de elegancia y desordenado⁸.

Desde un punto de vista cronológico, los escolios se pueden dividir en *vetera* y *recentiora*. Cabe decir que, salvo excepciones puntuales, es imposible datar la fecha de redacción de los escolios, por lo que no hay criterios seguros para determinar si un esolio es antiguo o no. Por otra parte, el uso de una terminología estereotipada y el conservadurismo inherente al mundo clásico y helenístico, primero, y al bizantino, después, complican los intentos de fechar la

⁶ Algunos papiros presentan dos tipos de anotación diferente asociadas, a su vez, con espacios físicos diferentes en el cuerpo de una misma hoja: la una con explicaciones breves que ayudan a la lectura inmediata del texto –*Lesehilfen*–, la otra con explicaciones más elaboradas que ayudan a la comprensión real del texto, *vid.* MONTANA 2011: 135, 137.

⁷ En ocasiones, los escolios incluso pueden aportar variantes interesantes, *vid.* THOMSON 1967: 242-3, MACDOWELL 1971: 36-7.

⁸ De hecho, los escolios suelen transmitir comentarios repetidos sobre las mismas cuestiones, *vid.* DOVER 1993: 97, lo cual parece reflejar esa actividad de salvaguarda de materiales diseminados en diversas fuentes que, sin detenerse a considerar si se trata de notas repetidas o no, lo copia todo de manera sistemática, *vid.* MONTANA 2011: 127-8.

anotación. Los escolios antiguos son aquellos que se nos han transmitido en manuscritos de los siglos X y XI, los cuales, a su vez, aparecen resumidos en los márgenes de los manuscritos posteriores⁹. Ahora bien, los escolios antiguos no son *per se* superiores a los más recientes, ya que, en general, el sentido de la anotación se puede considerar análogo y, de hecho, no faltan *recentiora* dignos de ser considerados interesantes¹⁰.

Todo lo anterior ya apunta a la situación que ha generado el tradicional desinterés por la escoliografía, lo cual se hace más patente si añadimos otros factores: en primer lugar, el carácter anónimo de la anotación¹¹; en segundo lugar, su carácter práctico, que se materializa en una forma de anotación variada y anárquica que, a menudo, resulta incoherente consigo misma y, así, los escolios nos ayudarán a descubrir el reflejo de una manera concreta y consciente de entender la literatura, pero nunca encontraremos en ellos la exposición de una verdadera teoría literaria¹²; en tercer lugar, su deficiencia expresiva, ya que los escolios están escritos en una lengua dominada por la brevedad y por el uso de una terminología técnica no aprehensible de manera inmediata; en cuarto lugar, las explicaciones erradas, ya que, esto es así, los escolios suelen contener errores de bulto¹³.

Dicho todo esto, debo recalcar que los escolios son útiles para conocer la

⁹ MOROCHO GAYO 1989: 29-30 observa en los *scholia recentiora* una tendencia a invertir la exégesis de los *scholia vetera*, esto es, cuando la exégesis de un escolio antiguo es amplia, la del más moderno tiende a resumirla y, si es breve, a ampliarla.

¹⁰ Vid. CHANTRY 2009: 195: “Quelquefois le corpus thomano-triclinien, sans être aussi bien inspiré, apporte des explications supplémentaires plus ou moins admissibles (...)”; vid. et. THOMSON 1967: 233-6, TROJAHN 2002: 36 (*ad Nu.* 38-48), DICKEY 2007: 30.

¹¹ A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, los escolios se estudiaron con gran interés precisamente porque se consideraban el producto de los filólogos y gramáticos alejandrinos y, por ello, cuando se tuvo constancia de que esto no era exactamente así, dicho interés se difuminó.

¹² Vid. VON FRANZ 1943: 7: “Die Schwierigkeit der Darstellung liegt nun in erster Linie darin, daß die aesthetischen Elemente kaum je von den rein exegetischen und literarwissenschaftlichen Bemerkungen zu trennen sind, sondern oft indirekt aus der Art der Kritik und der Interpretation erschlossen werden müssen. (...) so daß ein irgendwie “geschlossenes aesthetisches System” nicht zu erwarten ist”.

¹³ WILSON 1983: 96-100, expone los deméritos más habituales de la escoliografía. No obstante, conviene tener presente lo siguiente: NÜNLIST 2009b: 82-3: “It is true that not all scholia are equally illuminating or fascinating. An inevitable characteristic of a heterogeneous corpus such as the scholia is that brilliant flashes of genius and sheer stupidity can dash in immediate juxtaposition. However, to use the latter in order to discredit the corpus as a whole is methodologically questionable”.

aplicación práctica de las nociones teóricas que leemos en los tratados de teoría y de crítica literarias¹⁴. De hecho, los escolios muestran el, así llamado por la hermenéutica moderna, “horizonte de expectativas” de los críticos que los redactaron¹⁵, si bien, debido a la falta de sistematicidad y sin olvidar el problema que supone la mudable fecha de redacción, resulta difícil trazar la línea de dicho horizonte, ya que, en ocasiones, esta parece cambiar de lugar a discreción.

1.2. LAS FUENTES DE LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Las colecciones de escolios de las comedias *Nubes*, *Aves* y *Paz* del manuscrito V se cierran con los siguientes colofones:

Nubes: κεκώλισται ἐκ τῶν Ἡλιοδώρου, παραγράφεται δὲ ἐκ τῶν Φαείνου καὶ Συμμάχου καὶ ἄλλων τινῶν.

Aves: παραγράφεται ἐκ τῶν Συμμάχου καὶ ἄλλων σχολίων.

Paz: κεκώλισται πρὸς τὰ Ἡλιοδώρου, παραγράφεται ἐκ Φαείνου καὶ Συμμάχου.

Nubes: La colometría se corresponde con la de Heliodoro, la anotación exegética está extractada de los comentarios de Faíno, de Símaco y de algunos otros.

Aves: La anotación exegética está extractada de los comentarios de Símaco y de otros comentarios.

Paz: La colometría se corresponde con la de Heliodoro, la anotación exegética está extractada de Faíno y de Símaco.

Estos colofones son similares a los que encontramos en otros manuscritos de autores griegos y latinos¹⁶. Pasando por alto los severos problemas de cronología¹⁷ y de terminología¹⁸, creo que hay que dar la razón a P. Boudreaux y considerar que estas *subscriptions* representan “l’élément historique le plus net

¹⁴ No obstante, los escolios carecen de utilidad para rastrear la crítica literaria prearistotélica, *vid.* NÜNLIST 2009: 2, n. 6.

¹⁵ Sobre el concepto jaussiano de “horizonte de expectativas”, *vid.* IGLESIAS SANTOS 1994.

¹⁶ Muy similares a las *subscriptions* de Ms. *Venetus A, II.*, siglo X y a la de Ms. *Florentinus Mediceus Laurencianus*, PLUTARCO, 32.9, APOLONIO RODIO, siglo X, donde παράκειται sustituye a παραγράφεται, y virtualmente idénticas a las de Ms. *Parisinus* gr. 2713, EURÍPIDES, *Or.* y *Med.*, siglo XI y Ms. *Venetus Marcianus* gr. 765, olim 471 EURÍPIDES, *Or.*, siglo XII.

¹⁷ Si bien las *subscriptions* deben ser de origen tardoantiguo, nada impide que su escritura se mantuviera en el tiempo hasta alcanzar los siglos IX y X, *vid.* MONTANA 2011: 151-2.

¹⁸ A pesar de que παράκειται y παραγράφεται sugieren anotación marginal, lo cierto es que estos verbos pueden significar “estar adaptado”, “estar relacionado”, “ser transcrito” o “ser citado”, sin que hagan referencia explícita al espacio marginal, *vid.* RUTHERFORD 1905: 22, n. 23, LUNDON 1997: 76, MONTANA 2011: 152; *contra* BOUDREAUX 1919: 186.

que nous possédions sur la formation du corpus de scolies anciennes” (Boudreaux 1919: 177-8). Con todo, si bien es verdad que el sentido de los colofones es evidente, no resulta fácil asumir su información.

Por una parte, la colometría de Heliodoro está bien representada en algunas colecciones de escolios, pero no en todas¹⁹; por otra parte, mientras que Símaco es un crítico relevante en los escolios de Aristófanes²⁰, de hecho se trata del exégeta más a menudo citado en los escolios con la única excepción de Dídimo, que es el más citado a pesar de que su nombre no aparezca en los colofones, no sucede lo mismo con Faíno, cuyo nombre solo aparece en cinco comentarios anodinos, por no decir deficientes, de la colección de escolios de *Caballeros*²¹. Además, los genitivos ἄλλων τινῶν y ἄλλων σχολίων deben ser considerados fórmulas generales, que, si bien advierten del uso de materiales exegéticos variados para la confección de las notas, no permiten determinar la naturaleza de dichos materiales²². Por tanto, para tratar de alcanzar una idea más precisa de la naturaleza de los materiales que confluyeron con los comentarios de Símaco y de Faíno, no queda más remedio que prestar atención a los nombres de los gramáticos citados en los escolios de Aristófanes²³.

La mención del nombre de gramáticos en los escolios de Aristófanes es excepcional, ya que la escoliografía supone un esfuerzo global y sostenido en el tiempo que no puede ser asociado al trabajo de una única persona o de una única

¹⁹ La colometría de Heliodoro pervive en las colecciones de escolios de *Ach.*, *Eq.*, *Nu.*, *V.* y *Pax*, pero se ha perdido en el resto de las colecciones.

²⁰ De hecho, SCHNEIDER 1838: 9, 66-80, 111-5, afirma que Símaco es la única fuente de los escolios medievales; *contra* GERHARD 1850: 1-10, SCHEE 1879: 34-6, BOUDREAUX 1919: 171-6. La ausencia del nombre de Dídimo en las *subscriptions* sugiere que su comentario ya se había perdido como ὑπόμνημα cuando se redactaron los escolios, *vid.* BOUDREAUX 1919: 182.

²¹ *Vid.* WHITE 1974: LXVIII-IX, con n. 9; por su parte, BOUDREAUX 1919: 161-3, apunta que no hay ninguna prueba para considerar a Faíno un crítico tardoantiguo y no, por ejemplo, uno de época imperial romana.

²² Sobre los problemas generales que plantean las *subscriptions*, *vid.* RUTHERFORD 1905: 35-6.

²³ Sobre la historia del texto y la formación de los escolios de Aristófanes, *vid.*, entre otros, MARTIN 1882: I-XXVIII, RUTHERFORD 1905: 7-43, STARKIE 1966: LXI-LXXI, 1968b: LVIII-LXIII, WHITE 1974: IX-LXXXV, BOUDREAUX 1919, GUDEMANN 1921: cols. 672-80, TAILLARDET 1965: 9-11, DOVER 1972: 1-10, RODRÍGUEZ MONESCILLO 1985: CXXXVI-CLV, HENDERSON 1987: LVI-LXIX, GIL FERNÁNDEZ 1989: 41-7, 1996: 191-212, DUNBAR 1995: 31-51, MONTANA 1996: 25-34, COLVIN 2001: 90-116, DICKEY 2007: 28-31, SOMMERSTEIN 2010, WILSON 2014.

escuela filológica²⁴. Por otra parte, la mención del nombre de gramáticos tiende a aglutinarse en notas que conservan o bien focos de polémica, o bien explicaciones alternativas sobre una misma cuestión. En este sentido, es interesante comprobar que la mención del nombre de gramáticos aparece más a menudo asociada a los errores cometidos por dichos gramáticos que a sus aciertos. Además, no debemos olvidar que la escoliografía es exégesis resumida y, por lo tanto, tiende a transmitir los resultados del proceso exegético y no los planteamientos que conducen a dicho resultado²⁵, de manera que no debe extrañar la ausencia de nombres propios, puesto que este es uno de los elementos que primero se pierde en el proceso de compilación y resumen.

En cualquier caso, los gramáticos nombrados en los escolios permiten trazar el itinerario de estudio de la comedia aristofánica desde el siglo IV a. C. hasta el siglo III d. C. y todavía más allá si atendemos al nombre de gramáticos bizantinos que aparecen mencionados en los *recentiora*. De hecho, en los escolios de Aristófanes, se percibe perfectamente esa zanja que cava el cristianismo entre la Filología de los siglos III-IV d. C. y la de los siglos IX-X d. C.

Si conjugamos el nombre de los gramáticos que se leen en los escolios con el tipo de exégesis que se percibe en ellos, enseguida se aprecia un desarrollo sostenido de la tradición de estudio de la comedia que, partiendo de tratados generales del tipo *Περί* (Licofrón, Eratóstenes), poco a poco va a ir confeccionando materiales más concretos y específicos²⁶: primero *ὑπομνήματα*²⁷

²⁴ Vid. WILSON 1983: 93; *vid. et.* BOUDREAUX 1919: 112, n. 14, quien, no obstante, es muy liberal a la hora de atribuir comentarios a Dídimo, *vid.* pp. 99-107.

²⁵ Vid. BOUDREAUX 1919: 66-7, 72-4.

²⁶ WHITE 1974: xx., detecta en este devenir un itinerario que nos conduce desde antiguos planteamientos poéticos a otros cada vez más científicos.

²⁷ El comentario se conoce desde tiempos alejandrinos por el nombre de *ὑπόμνημα*. Al principio, la palabra designaba el “recuerdo” y la “memoria” –*vid.* TUCÍDIDES, 2.44, ISÓCRATES, 2.36, 4.156, DEMÓSTENES, 23.210–, de modo que, luego, empezó a designar el medio que sirve para recordar, esto es, las notas –*vid.* PLATÓN, *Phdr.* 249C, 276D, *Plt.* 295C, *Tht.* 143A–; más tarde, la palabra se usa para nombrar las disertaciones o tratados escritos por filósofos, rétores, artistas, geógrafos, historiadores o médicos. Además, *ὑπόμνημα* también designa los comentarios en rollo de papiro independiente – *vid.* *schol. Il.* 2.240; DÍDIMO *ad schol. Il.* 2.111; GALENO, 16.532, 543, 811; *Et.G.* s.v. *γρίπνος*–; sobre los diversos tipos de tratado que pueden ser designados por la palabra *ὑπόμνημα*, *vid.* BÖMER 1953. El

(Eufronio, Calístrato, Aristarco) y, luego, trabajos cada vez más especializados (Amonio, Apolonio, Demetrio Ixión, Asclepiades, Timaquidas, etc.).

Ahora bien, las señas de identidad de la exégesis aristofánica son siempre las mismas: *constitutio textus* y crítica textual, explicación de palabras raras y dialectalismos (glosas), prosodia, interpretación de pasajes concretos, relaciones intertextuales, identidad de los *komodoumenoi*, transfondo histórico, etc. Esta homogeneidad puede ser debida o bien a la dependencia de los escolios respecto a sus fuentes, los comentarios de Dídimos y de Símaco, sobre todo, o bien al reflejo de los criterios de la compilación escoliográfica de época bizantina exigible en el caso de Aristófanes. La respuesta correcta probablemente esté en la interrelación de esas dos posibilidades.

1.3. EL CONTENIDO DE LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

El esolio aristofánico ideal se corresponde con una nota que contiene cuatro elementos, a saber: 1) un lema o anotación de las palabras que van a ser comentadas, 2) la traducción o paráfrasis del pasaje comentado, 3) citas y paralelos que fundamentan el problema o las soluciones adoptadas y 4) las soluciones y opiniones del anotador (Nünlist 2009: 8-9). Si bien la reunión de estos cuatro elementos conforma el esolio ideal, en la práctica es raro encontrar comentarios que los contengan todos, de modo que suele faltar alguno o varios de ellos, generándose todas las combinaciones posibles de esos cuatro elementos fundamentales.

denominador común que subyace en todos los casos es “notas de apoyo a la memoria compiladas a partir de varias fuentes”. Cabe señalar que la redacción de *hypomnemata* bien puede ser prealejandrina –Vid. RUTHERFORD 1905: 21-5–, aunque lo cierto es que la confección de comentarios se normaliza en Alejandría tras la edición de unos textos clásicos, que ya no se entienden bien –vid. WHITE 1974: xv; sobre la naturaleza de los *ὑπομνήματα*, vid. et. SLATER 1989: 44, LUPPE 2002: 57-63–. Con todo, en lo que se refiere a los *hypomnemata* el problema reside en saber por qué no se han conservado: vid. DICKEY 2007: 13: “In a sense the act that is most significant for us is not the copying of the hypomnemata as scholia, but the subsequent loss of the hypomnemata themselves (...). By no means all ancient commentaries disappeared, those on philosophical, medical, and mathematical works often survived intact or nearly intact, as did those on Christian texts. Scholia on such works are usually considered valueless and are rarely published, (...); by contrast the scholia on poetic texts, since they come from lost commentaries are highly prized”. En los escolios de Aristófanes aparecen doce referencias a los *hypomnemata*, a saber: *schol. V.* 544b, 968b; *schol. Pax* 758bd; *schol. Av.* 281c, 283b, 556b, 1075b, 1242c, 1403b; *schol. Lys.* 485; *schol. Pl.* 385b, 1037aa.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Partiendo de esta premisa, la lectura de la escoliografía aristofánica revela tres tipos de anotación diferente. Por un lado, notas de carácter digresivo con aportación de datos periféricos ajenos a los pasajes comentados²⁸; en el extremo opuesto, simples ayudas para la lectura (*Lesehilfen*), esto es, comentarios breves, a menudo glosas interlineales, cuya función es facilitar la lectura inmediata del texto; y en tercer lugar, el escolio aristofánico, digamos, tipo, que puede ser considerado un punto intermedio entre estos dos extremos y que se corresponde con el tipo de escolio descrito en el párrafo anterior.

Los escolios comentan todos los aspectos del texto que requieren explicación, de modo que traducen y parafrasean el texto de Aristófanes para hacerlo comprensible al lector contemporáneo, extractan paralelos de las obras de otros poetas para mejorar la intelección de los pasajes problemáticos y explican los aspectos históricos y los *realia* del texto, entre otras cosas²⁹. Todo ello de manera seriada y sistemática, esto es, verso a verso. Por tanto, el contenido de los escolios aristofánicos es muy variado y va desde la crítica textual, la lexicografía, la gramática y la retórica hasta el estudio de los aspectos históricos, mitológicos, etnográficos y geográficos de los textos, pasando por el estudio de las cuestiones propias que se derivan del trato con textos dramáticos.

La crítica textual fue ingrediente principal de la Filología Alejandrina, ya que su objetivo fundamental era editar textos que se ajustaran de la mejor manera posible a los escritos por sus autores. De esta forma, en los escolios encontramos a menudo términos que juzgan la calidad del texto, tanto de manera positiva: *πρὸς ὠφέλειαν, ἀναγκαῖος, πρὸς ὑπόθεσίν τινα, ἐπίτηδες*, etc., como de manera

²⁸ El escolio digresivo hace del texto un pretexto para aportar datos sobre cuestiones que se consideran suficientemente interesantes como para admitir tal digresión. En la escoliografía aristofánica el escolio digresivo suele venir asociado a la explicación de cuestiones históricas y está bien representado en la colección de escolios de *Los Caballeros*, *vid. infra* pp. 293-6.

²⁹ CHANTRY 2009, a la hora de organizar su traducción de los escolios de *Las Ranas* y de *Pluto*, observa diez apartados, que, creo, resultan ilustrativos para entender cuáles son los asuntos que interesan a los escoliastas: 1) indicaciones escénicas, 2) establecimiento del texto, 3) atribución de réplicas, 4) interpretación (de detalles) del texto, 5) citas literarias, 6) notas históricas y geográficas, 7) historia literaria y artística, 8) religión, mitología y fiestas, 9) costumbres e instituciones y 10) léxico de palabras griegas. Recuérdese, además, que la Comedia Antigua es un género sensible a la necesidad de comentario, *vid. PLUTARCO, Mor. 711F-712A*.

negativa: *πρὸς οὐδέν, περισσός, παρέλκειν, οὐκ ἀναγκαῖος*, etc.³⁰. En el caso de las variantes es habitual el uso de *γράφεται*, término que en ocasiones aparece abreviado: *γρ.*³¹. Cabe decir que, *pace* algún comentario aislado³², la presencia de signos diacríticos es inexistente³³; el único que aparece con alguna regularidad es la X, signo que se utiliza para llamar la atención sobre aspectos relevantes o sorprendentes del texto.

Sin temor a exagerar, la lexicografía puede ser considerada el germen mismo de la Filología³⁴, de modo que, como cabe esperar, es la gran protagonista de los escolios de Aristófanes, ya que prácticamente cada comentario responde a la necesidad de explicar el significado de alguna palabra. De esta manera, los escoliastas proponen sinónimos de las palabras difíciles, escriben paráfrasis que ayudan a entender el significado de los términos que generan extrañeza y citan el testimonio de otros autores que han usado esas mismas palabras para clarificar su sentido exacto.

Las explicaciones de tipo gramático-retóricas son habituales en los escolios de Aristófanes, lo cual sin duda refleja los cánones y normas del sistema educativo³⁵. El interés por la gramática nos recuerda que la obra de Aristófanes era considerada una de las fuentes óptimas para conocer el griego ático³⁶. Los

³⁰ *Vid.* RUTHERFORD 1905: 401, MEIJERING 1987: 173-5, NÜNLIST 2009: 16, con n. 57.

³¹ El término está sujeto a dificultades de comprensión por su vaguedad e indefinición, *vid.* SLATER 1982: 338, n. 10, 1989: 46-52.

³² Por ejemplo, schol. *Ra.* 152 menciona el uso de sigma y antisigma, los signos que usaba Aristófanes de Bizancio para señalar dobles.

³³ Los escolios métricos sí mantienen el sistema de signos ideado por Heliodoro, sistema bien descrito en WHITE 1969: 384-95, HOLWERDA: 1964, 1967.

³⁴ Para conocer los rasgos principales y el desarrollo de la lexicografía griega, puede consultarse TOSI 1994: 143-78; para hacerse una idea del peso de la lexicografía en los escolios, *vid.* SANTANA HENRÍQUEZ 1997, PÉREZ MARTEL 1998.

³⁵ Sobre el sistema educativo de época helenística y bizantina, *vid. infra* p. 41, n. 98. En el seno de ese sistema, la línea que separa la tarea del *γραμματικός* y la del *ρήτωρ* es fina, de manera que Gramática y Retórica tienden a fundirse en un todo que subsume a la Crítica Literaria, *vid.* RUTHERFORD 1905: 14-9, CLASSEN 1994, RUSSELL 2006 (esp. pp. 274-5, 280-3), LOPETEGI *et alii* 2007: 29, 51, con n. 138, 58, con n. 161, NÜNLIST 2009: 6, con n. 20. Para entender la influencia que ejerce la Retórica en la composición de los dramas, sobre todo en lo que se refiere a la tragedia y al drama satírico, puede consultarse ENCINAS REGUERO 2008, 2011, 2013, *vid. et.* FERNÁNDEZ DELGADO 2013. Para el caso concreto de la influencia que ejerce la Retórica en Aristófanes, *vid.* MURPHY 1938, SOUSA SILVA 1987/88.

³⁶ *Vid.* DICKEY 2007: 96-9, WILLI 2010: 473-7, NESSELRATH 2010: 424-37; sobre el estudio de los aticismos en los escolios de Aristófanes, *vid.* ROSENKRANZ 1964.

escolistas prestan atención al género, al número, a la sintaxis, a la conjugación verbal, a la flexión nominal y a la acentuación. Algunos escolios mencionan los dialectalismos, eolismos y dorismos, sobre todo, que, por aquí y por allá, Aristófanes introduce en sus comedias para colorear la lengua de sus personajes o reproducir rasgos de otros géneros literarios³⁷; pues bien, los escolistas suelen certificar el carácter poético de esas palabras –ποιητικῶς– y de ello se deduce que los dialectalismos seguían siendo considerados, al menos en ocasiones, glosas garantes de literariedad al modo en el que las consideraba el propio Aristóteles³⁸.

La identificación de tropos y de figuras, que incluso, a veces, se definen en los escolios, también es habitual. Sin duda, la más interesante y la más a menudo mencionada es la metáfora, noción que en los escolios trasciende lo meramente retórico para adentrarse en el terreno de la creación literaria; quiero decir que, si nos fijamos en las metáforas de Aristófanes y en la descripción que de ellas hacen los escolistas, descubriremos de dónde mana el caudal de las ideas del cómico ateniense y su modo de trabajar³⁹.

La exégesis de eventos históricos está muy desarrollada en los escolios de Aristófanes debido a las habituales referencias que la comedia hace a la realidad socio-política de la Atenas del siglo V a. C. En este sentido, cabe decir que las comedias de Aristófanes fueron escritas en una época que resultaba ya lejana a los escolistas, de modo que se hacía necesario explicar el transfondo histórico y los *realia*, ya que eran cuestiones desconocidas para el lector contemporáneo.

Por último, los escolistas jamás olvidan que la comedia es un género dramático, de modo que abundan los comentarios que anotan aquellas cuestiones

³⁷ Conviene recordar que las formas dialectales que introduce Aristófanes en sus comedias no siempre son correctas, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 1996: 92, n. 48; en realidad, el cómico se limita a reproducir rasgos llamativos de los dialectos para crear humor, *vid.* KLOSS 2001: 50-4.

³⁸ Sobre la naturaleza de la glosa o vocablo extraño, *vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1457b 1-4; pues bien, la lengua literaria exige un cierto nivel de solemnidad y esto se consigue gracias a la inserción de vocablos extraños como la glosa o la metáfora, *vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1458a 18-23; lo mismo es aplicable al uso de nombres compuestos, los cuales, en ocasiones, también suelen venir señalados en los escolios con ποιητικῶς; sobre la literariedad de los nombres compuestos, *vid.* AMADO RODRÍGUEZ 1998: 116-9.

³⁹ RUTHERFORD 1905: 184-335 estudia con exhaustividad esta cuestión; en cuanto a la metáfora baste citar TAILLARD 1965, uno de esos trabajos que no pueden faltar en la biblioteca del aristofanista y que tanto debe, por cierto, a los escolios.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

que podemos considerar específicas o propias del drama como, por ejemplo, la identificación de hablantes⁴⁰, las entradas y salidas de los actores⁴¹, el tono de los personajes⁴², los gestos⁴³, el vestuario⁴⁴ o la maquinaria teatral⁴⁵.

1.4. CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

El estilo de los comentarios, dominado siempre por un aparente desorden y el uso de expresiones estereotipadas, es seco y carente de cualquier gusto. De hecho, leer escolios es una tarea compleja, porque, a menudo, más que leerlos hay que interpretarlos⁴⁶. De este modo, conviene conocer cuanto antes las principales convenciones de la escoliografía aristofánica⁴⁷.

La lengua de los escolios, en sí mismos resúmenes de resúmenes, se caracteriza por la brevedad, de manera que los escoliastas suelen dar por supuesta información necesaria para la correcta comprensión de las notas, una información que, por tanto, debe ser añadida por el lector. En este sentido, la ausencia de sujeto gramatical es una característica particularmente molesta, ya que a menudo es el lector quien debe decidir quién es el que hace o dice algo⁴⁸. A menudo, claro está, esto no supone mayor problema, puesto que el contexto ayuda a determinar la identidad del sujeto, pero, a veces, no es nada fácil decidir si el sujeto gramatical de una determinada oración se corresponde con alguno de los

⁴⁰ Los métodos para señalar el cambio de parlamento entre personajes en los manuscritos eran muy imprecisos, *vid.* LOWE 1962; *vid. et.* BOUDREAUX 1919: 6, WILSON 1970, DOVER 1972: 6-7, OLSON 2001, SOMMERSTEIN 2010: 405-6. Ocurre que el diálogo en comedia es ágil, de modo que la correcta identificación de los hablantes es imperativa, *vid.* NÜNLIST 2009: 338-9. Los escolios suelen identificar al hablante y a su interlocutor, dicen si se trata de “apartes”, monólogos, etc. El lector encontrará una amplia selección de este tipo de notas en RUTHERFORD 1905: 115-8, NÜNLIST 2009: 338-43.

⁴¹ *Vid.* RUTHERFORD 1905: 118-24, NÜNLIST 2009: 393-9.

⁴² *Vid.* RUTHERFORD 1905: 126-56, NÜNLIST 2009: 349-51.

⁴³ *Vid.* RUTHERFORD 1905: 124, NÜNLIST 2009: 352-3.

⁴⁴ *Vid.* RUTHERFORD 1905: 120-2, NÜNLIST 2009: 355-6.

⁴⁵ *Vid.* NÜNLIST 2009: 356-8.

⁴⁶ *Vid.* WILSON 1983: 84, quien, citando a E. Norden [*Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*, Leipzig 1924, 11, n.1], dice: “interpretare esattamente gli scoli non è sempre un compito facile”; sobre la lengua de los escolios y sus principales escollos, *vid.* SLATER 1989, LUNDON 1997, HUMMEL 2005, DICKEY 2007: 107-218, NÜNLIST 2009: 8-14.

⁴⁷ Para conocer estas convenciones de la escoliografía, resulta extremadamente útil la lectura de DICKEY 2007.

⁴⁸ Sobre la ausencia de sujeto gramatical en los escolios, *vid.* RUTHERFORD 1905: 409, NÜNLIST 2009: 9, n. 3, 19, n. 68.

personajes de la comedia o con el propio Aristófanes, lo que posibilita diversas maneras de interpretar los comentarios.

La paráfrasis, una técnica de comentario sencilla y, por tanto, habitual en los escolios, suele venir introducida por ἀντί τοῦ, igual que los sinónimos⁴⁹; para las comparaciones se usan los adverbios καθάπερ y ὡς; las citas suelen venir introducidas por verbos como ἱστορεῖ, φησί, γράφει, λέγει, etc.; la conjunción οὖν se usa para presentar las conclusiones al final de las notas; ὁ δὲ νοῦς alude al sentido general de un pasaje; el verbo λείπω señala palabras ausentes en el texto, por lo general preposiciones; τὸ ἐξῆς unas veces describe el orden de la oración y otras veces se refiere a lo que sigue; el verbo προεῖρηται indica que lo que se comenta ya ha sido estudiado con anterioridad, sea en la misma colección, sea en otra diferente; la crítica positiva viene expresada por adverbios como εὖ o καλῶς y la negativa, extremadamente rara en el caso de los escolios de Aristófanes, por medio de adverbios como κακῶς o οὐκ ὀρθῶς; términos como ἔθος, ἀεὶ, συνήθεις señalan estilemas típicos de Aristófanes; el adverbio ποιητικῶς indica que lo dicho es propio de la poesía o que se ha expresado bellamente, etc.

Algunos recursos de comentario se repiten por doquiera. A continuación, mencionaré los más habituales. Los escolios suelen llamar la atención sobre las cuestiones que merecen interés apelando al receptor por medio del imperativo ὄρα. A su vez, el uso de primeras personas plurales es también habitual, lo cual puede reflejar ambiente escolar o, al menos, ánimo didáctico. Por otra parte, los escoliastas suelen hacer referencia a su propia época mediante expresiones del tipo ὡς νῦν, recurso que encontramos a menudo cuando desean explicar el significado moderno de palabras antiguas.

Los escoliastas, en general, no son taxativos, de modo que, conscientes de que la interpretación de un texto admite posibilidades diversas, en las notas es habitual encontrar términos como δύναται, μᾶλλον, ἴσως, μήποτε que vienen a expresar que la exégesis propuesta no es más que una opción entre varias. No

⁴⁹ Nótese que una expresión tan sencilla y aparentemente inocua como ἀντί τοῦ puede generar múltiples problemas de interpretación, *vid.* SLATER 1989: 53-5.

obstante, los escoliastas en ocasiones dicen lo que el lector debe saber, observar y pensar para alcanzar una comprensión óptima del texto. Es entonces cuando leemos expresiones del tipo *δεῖ νοεῖν*, *ιστέον*, *παρατηρητέον*, etc. Con todo, conviene insistir en que los escoliastas no son taxativos, de modo que esta exégesis en *-τέον* más que subrayar una única posibilidad interpretativa, lo que hace es llamar la atención sobre aquellas cuestiones de fondo que el lector de la comedia debe conocer, si es que pretende alcanzar una comprensión acertada del texto.

Por último, juzgo necesario dedicar algunas palabras a las citas de otros autores que aparecen en los escolios de Aristófanes, ya que se trata de un recurso habitual en la escoliografía como medio para argumentar la exégesis⁵⁰. La cita escoliográfica siempre tiene un carácter práctico en la nota en la que aparece. En general, cuando encontramos una cita es porque los escoliastas la consideran óptima para fundamentar la explicación propuesta⁵¹. Por tanto, muchas citas las encontraremos plasmadas de manera explícita, puesto que la cita literal de un pasaje confiere mayor autoridad que una mera referencia general⁵². Ahora bien, la cita literal convive en los escolios con otra de carácter parafrástico e incluso con meras alusiones tomadas de manuales *ad hoc*⁵³. Desde un punto de vista formal⁵⁴, la cita escoliográfica es tanto “mediata” como, al menos en teoría, “inmediata”; suele ser explícita, esencial y aparece tanto de manera aislada como en serie⁵⁵.

⁵⁰ Sobre el uso de las citas en la escoliografía griega, *vid.* TOSI 1988, GRISOLIA 1992b, MONTANA 1996, LENFANT 2002, BILBAO RUIZ 2014.

⁵¹ PLUTARCO, *Mor.* 763E asume una doble función para la cita, a saber: el encanto (*χάρις*) y la utilidad (*χρησία*); *vid.* BOMPAIRE 2000: 382-404, DÍAZ LAVADO 2001: 172-4; pues bien, la cita escoliográfica es siempre del segundo tipo.

⁵² De hecho, es razonable suponer que la mayor parte de las referencias a autores y a obras que aparecen en los escolios sin cita originalmente sí las contuvieron, *vid.* MONTANA 1996: 41, n. 95.

⁵³ La cita escoliográfica casi siempre presenta divergencias textuales respecto a los mismos textos transmitidos por otras fuentes, *vid.* TOSI 1988, LENFANT 2002, lo que sugiere que la cita se hacía de memoria.

⁵⁴ Sigo, a grandes rasgos, el esquema propuesto en D'IPPOLITO 1980.

⁵⁵ En principio, la cita escoliográfica siempre es “mediata” o de segunda mano. Ahora bien, la actividad exegética es conservadora, de modo que muchas de las citas debieron ser extraídas de *hypomnemata* en las que fueron introducidas por primera vez y, así, convivir con otras, extraídas de manuales, léxicos y trabajos de referencia, propiamente “mediatas” o de segunda mano. En general, la cita escoliográfica

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

El poeta más citado en los escolios de Aristófanes es el propio Aristófanes (258 citas); le siguen Homero (217), Eurípides (159), Éupolis (91), Esquilo (57), Cratino (54), Platón, el cómico (45), Sófocles (40), Píndaro (26), Hesíodo (24), Ferécrates (19) y Frínico, el cómico (19)⁵⁶. Por supuesto, esta lista es susceptible de ser ampliada casi *ad infinitum*, ya que a partir de aquí sigue una verdadera pléyade de autores citados en menos de diecinueve ocasiones.

Aristófanes es el autor más citado, porque los escoliastas suelen recurrir a otros pasajes de sus comedias para explicar los versos problemáticos⁵⁷. Esto mismo explica la abundante presencia de citas de otros poetas cómicos, ya que la pertenencia a un mismo género literario permite a los críticos extrapolar datos que posibilitan la comparación. El peso intrínseco de Homero como padre de la literatura griega y faro de la educación justifica la cita de sus poemas⁵⁸. Mayor dificultad entraña explicar la presencia de las citas de los poetas trágicos. Por supuesto, el entramado paródico de la comedia aristofánica justifica en parte sus menciones, sobre todo cuando se trata de Eurípides, pero en otras ocasiones la cita de los tres trágicos viene motivada por cuestiones de otra índole⁵⁹.

Ahora que tenemos una visión general de qué son, cómo se han formado y cuáles son las características principales de los escolios de Aristófanes, es momento de delimitar nuestro campo de estudio, esto es, atender a la génesis, a la metodología y a los objetivos de nuestro trabajo.

suele ser introducida con una presentación, de modo que los escoliastas suelen nombrar al autor y a la obra de la que se ha tomado la cita. Los escolios con citas seriadas son más ricos, parecen remontar a épocas más antiguas y, a veces, incluso permiten establecer hipótesis sobre sus fuentes, *vid.* MONTANA 1996: 42.

⁵⁶ Estos datos se han tomado de MONTANA 1996: 18-20, quien, a su vez, los toma del *index scriptorum* de la edición de los escolios de Aristófanes de F. Dübner. Es verdad que dicha edición de los escolios está obsoleta, pero los datos son perfectamente utilizables para tener una idea de los autores más citados en los escolios.

⁵⁷ Aplicación del famoso principio Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν, *vid.* MONTANA 1996: 18, n. 22; *vid. et.* WILSON 1983: 105.

⁵⁸ Sobre el uso de Homero en la escuela, *vid.* UREÑA BRACERO 1999: 317-23, DÍAZ LAVADO 2007.

⁵⁹ Los escolios de Aristófanes, siguiendo quizás pasajes como PLATÓN, *Smp.* 223D, ARISTÓTELES, *Po.* 1448a 26-8, tienen tendencia a considerar a los poetas dramáticos como un *totum*, lo que promueve la introducción de citas de los poetas trágicos. Por otra parte, el prestigio de los tres trágicos, el uso del dialecto ático, el hecho de que fueran, más o menos, contemporáneos de Aristófanes también justifica la presencia de sus citas. En fin, se trata de una cuestión compleja que merece un estudio particular.

1.5. ESTUDIOS PREVIOS

Toda investigación guarda una deuda con aquellos trabajos que han servido para delimitar el campo de estudio y estimular su desarrollo. Por ello, antes de pasar a describir nuestros objetivos y la metodología, considero que es necesario reconocer esta deuda cuanto antes. Esta tesis doctoral debe mucho a tres estudios previos: me refiero al trabajo clásico de W. G. Rutherford sobre los escolios de Aristófanes, al estudio sobre el reflejo de las antiguas doctrinas retóricas y literarias en los escolios griegos de la doctora R. Meijering y al libro, publicado no hace mucho, en el que R. Nünlist considera los escolios griegos como reflejo de la actividad de los críticos de la Antigüedad.

W. G. Rutherford, como colofón a su edición completa, en dos volúmenes, de los escolios de Aristófanes transmitidos en el manuscrito R, publica *A Chapter in the History of Annotation: Being Scholia Aristophanica, vol. III* (London 1905). Este libro sigue siendo a día de hoy fundamental para conocer la escoliografía aristofánica y esto a pesar de la severa actitud del autor para con los escoliastas, ya que el inglés a menudo parece más preocupado en censurar lo que no dicen los anotadores, que en señalar lo que sí dicen⁶⁰.

El profesor Rutherford reconoce en los escolios de Aristófanes dos grandes grupos de notas: el primero –pp. 47-92– engloba aquellos comentarios nacidos al amparo de la crítica textual, mientras que el segundo –pp. 93-455– engloba las notas originadas al socaire de la γραμματικὴ τέχνη⁶¹. A pesar del evidente desequilibrio entre ambas partes, considero que la metodología es

⁶⁰ Nótese que el libro viene subtítulo con el octavo procedimiento del humor pragmático que transmite el TRACTATUS COISLINIANUS: ὅταν τις τῶν ἐξουσίαν ἔχοντων παρῆς τὰ μέγιστα φαυλότητα (“cuando alguien, que tiene a su alcance cosas sustanciales, elige las cosas más insustanciales”). Pues bien, esta sentencia la aplica W. G. Rutherford a la estulticia de los escoliastas –*vid.* pp. V-VII, aunque se trata de una actitud perceptible casi en cada página del libro; de hecho, la actitud del profesor inglés es tan severa que DICKEY 2007: 31 advierte: “(...) and the author’s evident grumpiness can make the book difficult to read”–.

⁶¹ De hecho, W. G. Rutherford estructura la segunda parte de su trabajo en cinco capítulos que vienen a corresponderse con las seis partes de la gramática descritas por DIONISIO TRACIO: 1) ἀνάγνωσις –pp. 97-179–; 2) ἐξήγησις κατὰ τοὺς ἐνυπάρχοντας ποιητικοὺς τρόπους –pp. 180-350–; 3) γλωσσῶν τε καὶ ἱστοριῶν πρόχειρος ἀπόδοσις –pp. 353-88–; 4) aquí –pp. 391-5– se incluyen tanto la ἐτυμολογία εὗρεσις como la ἀναλογία ἐκλογισμός; 5) κρίσις ποιημάτων –pp. 399-455–.

interesante, si bien creo que los planteamientos constrictores del autor son inadecuados para estudiar algo tan, digamos, magmático como la escoliografía aristofánica, ya que esta tarea requiere de planteamientos flexibles que el inglés nunca está dispuesto a conceder.

Con todo, sería injusto negar la calidad de este trabajo; su mayor virtud radica en la disección formal y estructural de los escolios de Aristófanes, una tarea ingrata⁶², y esto sin olvidar que W. G. Rutherford es un erudito que conoce muy bien las fuentes antiguas. En definitiva, la lectura de este libro sigue siendo imprescindible para conocer las claves de la anotación aristofánica más de un siglo después de su publicación.

La investigación más influyente desde la perspectiva de nuestro trabajo es el estudio de la doctora R. Meijering, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia* (Groningen 1987). De hecho, como luego explicaré, esta tesis doctoral nace de la idea de aplicar las líneas maestras de su investigación a colecciones de escolios que la profesora holandesa no había explotado⁶³. La investigación de R. Meijering, concebida en origen como un estudio de la terminología de la teoría y de la crítica literarias en los escolios euripideos –*vid.* prefacio y p. 1–, propone un análisis combinado de la terminología técnica y crítica que se constata en textos de temática literaria, no necesariamente de carácter teórico, con el uso de esos mismos términos en los diferentes *corpora scholiorum*.

De esta manera, siguiendo un método que conduce de lo general a lo particular, la profesora holandesa va reconociendo y aislando en los textos de referencia la huella de una teoría literaria de evidente raigambre peripatética para, al mismo tiempo, ir completando esa visión con ayuda de aquellos escolios en los que se reconoce el impacto de esa misma teoría.

El libro supone, en mi opinión, un discurso magistral sobre cómo fue

⁶² *Vid.* RUTHERFORD 1905: 43: “It is tiresome, thankless work to search for pins in litter, and rash work to make sure that all the pins that are among the litter have been found”.

⁶³ El trabajo de la doctora R. Meijering abarca todas las colecciones de escolios de autores griegos, si bien está fundamentado sobre todo en las escoliografías homérica y eurípidea. Sucede lo mismo con el estudio del profesor R. Nünlist, el cual, si bien maneja toda la escoliografía griega, muestra una clara deriva hacia los escolios homéricos.

comprendida la literatura en la Antigüedad, ya que demuestra que los escolios medievales atesoran una información que no es producto de la casualidad, ni de la reflexión iluminada de críticos singulares, sino el reflejo de una manera de pensar y de concebir la literatura que se remonta hasta el Perípatos y los centros de estudio del Helenismo.

El libro de R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia* (Cambridge 2009), fue útil para replantear algunos aspectos de la escoliografía aristofánica en un momento en el que la investigación ya estaba avanzada. El libro explora las nociones literarias que mencionan los escolios griegos y lo hace sin someterse a los correajes que impone una investigación basada en el mero reconocimiento y descripción de términos técnicos, ya que su método trata de encontrar las hipotéticas respuestas que darían los antiguos críticos de la literatura a planteamientos propios de la moderna teoría y crítica literarias⁶⁴. De esta forma, el profesor suizo va desgranando el método de trabajo de los críticos antiguos y de ahí el título del libro: *The Ancient Critic at Work*.

Este trabajo tiene el mérito de destacar como se merece la riqueza de la escoliografía y las múltiples posibilidades de estudio de la literatura antigua bajo su amparo. Por si esto fuera poco, el lector aprende un par de lecciones valiosas: la necesidad de plantear preguntas audaces sin dejarse llevar por preconcepciones y la necesidad de ser flexible a la hora de buscar respuestas en el seno de un material tan heterodoxo como la escoliografía medieval.

Estos tres estudios son los que mayor influencia han ejercido a lo largo de toda la investigación, esto es, aquellos que han estado siempre encima de la mesa, los que han inspirado una manera de trabajar y sugerido las pautas para hacerlo. El trabajo de W. G. Rutherford, por razones obvias, fue útil para comprender qué y cómo son los escolios de Aristófanes; el estudio de la doctora

⁶⁴ El autor sabe que su método impone ideas extrañas a los antiguos críticos de la literatura, *vid.* NÜNLIST 2009: 3, si bien ese es un precio que está dispuesto a pagar; no obstante, sobre el peligro de trasladar ideas modernas sobre las antiguas teorías de la literatura, *vid.* FOWLER – FOWLER 2003, FEENEY 2006.

R. Meijering nos hizo conscientes de que la doctrina de los escolios no es azarosa, sino que se asienta en nociones teóricas de amplia tradición, mientras que en el libro de R. Nünlist aprendimos la necesidad de ser flexibles tanto a la hora de plantear preguntas como de buscar respuestas.

Por supuesto, ha habido otros estudios que han contribuido de diversas maneras al desarrollo de la investigación. Empezando por los trabajos de referencia, debo citar tanto el *Index zu den Ilias-Scholien. Die wichtigeren Ausdrücke der grammatischen, rhetorischen und ästhetischen Textkritik* (Baden-Baden 1961) de J. Baar, como los *Indices Tzetzae* (Groningen 1964), recopilados por L. Massa Possitano *et alii*, y, por supuesto, el *Diccionario de terminología gramatical griega* (Salamanca 1985) de V. Bécares Botas⁶⁵.

Como hemos dicho al principio, el interés por la escoliografía vive su primer *floruit* a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. De esta época datan importantes estudios, en algunos casos todavía fundamentales, que indagan sobre la naturaleza de la antigua erudición, aunque todos ellos están marcados por un interés obsesivo por la *Quellensforschung*. Entre estos estudios pioneros⁶⁶, destaca el *Grammaticorum graecorum de arte tragica iudiciorum reliquiae* (Bonn 1867) de A. Trendelenburg, un texto que estudia las fuentes de la escoliografía trágica –pp. 1-85–, para luego catalogar escolios en torno a conceptos centrales de dicha tradición, como, por ejemplo, ἄγγελος ἐκκύκλημα, οἰκονομία, ἦθος, πάθος, τὸ τῶν δραμάτων παιδευτικόν, etc. Este estudio contiene además un apéndice que colecciona notas relativas a cuestiones escénicas y retóricas y un útil glosario de términos habituales en los escolios de tragedia.

A esta productividad inicial sigue un período de desinterés en el que, no obstante, se escriben algunos trabajos interesantes como, por ejemplo, la tesis doctoral de M. von Franz, *Die ästhetischen Anschauungen der Iliasscholien (in Codex Ven. B und Townleianus)*, Zürich 1943.

⁶⁵ Desde esta perspectiva referencial, me siento obligado a mencionar algunos otros trabajos, como, por ejemplo, RÖMER 1906, BAAR 1952, CALVANI-MARIOTTI – DERENZANI 1977.

⁶⁶ Por ejemplo, SCHWARTZ 1881, WEISSMANN 1896, RÖMER 1906, 1908, ELSPERGER 1907/10, LORD 1908, MALZAN 1908, DEAS 1931, etc.

Tras una etapa de reevaluación de materiales⁶⁷, N. J. Richardson publica, ya en 1980, un estudio importante: “Literary Criticism in the Exegetical Scholia to *Iliad*: A Sketch”, *CQ* 30, 265-87 –reeditado en A. Laird (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Ancient Literary Criticism*, (Oxford 2006), 176-210–. Pues bien, en este artículo, Richardson explora los escolios ilíacos a la luz de la *Poética* de Aristóteles, fijándose en nociones relevantes como μῦθος, ποικιλία, οἰκονομία, ἦθος, πάθος, λέξις, etc. Este trabajo puede ser considerado simiente y verdadero precursor del ulterior interés por explorar el estudio de nociones literarias en los escolios griegos⁶⁸.

Esta misma etapa alienta la aparición de trabajos cada vez más específicos sobre diversos aspectos de la escoliografía griega⁶⁹ como, por ejemplo: G. M. Rispoli, “Φαντασία ed ἐνάργεια negli scoli all’ *Iliade*”, *Vichiana* 13 (1984), 211-379, S. Nannini, *Omero e il suo pubblico nel pensiero dei commentatori antichi* (Roma 1986). Este período culmina en 1987 con la tesis doctoral de la propia R. Meijering, donde, como ya se ha dicho, la autora demuestra la solidez de los fundamentos teóricos de la escoliografía, lo cual marca un antes y un después. Por tanto, los años posteriores son testigo de un incremento sostenido del interés por el estudio de la escoliografía como reflejo de las antiguas doctrinas literarias⁷⁰, acción que culmina con el libro de R. Nünlist, el cual está llamado, en mi opinión, a ser influyente.

1.6. OBJETIVOS Y PLANTEAMIENTOS

En el marco de los estudios de tercer ciclo, redacté un trabajo, similar a

⁶⁷ Por ejemplo, LEFKOWITZ 1975 demuestra que la escoliografía pindárica está basada en hipótesis de los filólogos alejandrinos, los cuales carecen de una mentalidad científica moderna; más tarde, LEFKOWITZ 1985, la misma autora, analiza los métodos de los escoliastas pindáricos, valora sus méritos, critica sus deméritos y, sobre todo, demuestra el impacto que la exégesis ejerció en la posteridad.

⁶⁸ Aunque el trabajo de Richardson debe ser considerado original, es necesario citar dos trabajos precedentes de temática similar: LORD 1908 y GALLAVOTTI 1964.

⁶⁹ Por supuesto, hay precedentes como DUCKWORTH 1931, VAN DER VALK 1963/64, LEVY 1969.

⁷⁰ *Vid.*, por ejemplo, COULTER 1987, TOSI 1988, SNIPES 1988, GARZYA 1989, HEATH 1989: 102-23, 159-61, GRISOLIA 1990, 1992, 1992b, 1993, 1993/94, 2006, MONTANA 1996, 2001, NAGY 1997, PÉREZ MARTEL 1998, PAPADOPOULOU 1998, 1999, CALVANI 2000, UREÑA BRACERO 2000, JOUANA 2001, FALKNER 2002, NÜNLIST 2003, 2009, 2009b, EASTERLING 2006, DICKEY 2007, etc.

una tesina de grado, titulado *Teoría y crítica literaria en los escolios de "Acarnienses"*. Ese trabajo me permitió explorar las posibilidades que ofrecían los escolios de Aristófanes para conocer la teoría y la crítica literarias de la Antigüedad. Por tanto, la tesis doctoral se planteó como una continuación de dicha investigación.

Al principio, la idea era estudiar los escolios *vetera* y *recentiora* de la tríada bizantina. Sin embargo, dado que con el tiempo íbamos ganando agilidad en la lectura de escolios y, al mismo tiempo, los materiales recopilados dejaban bastantes cabos sueltos, la curiosidad nos impulsó a trabajar toda la escoliografía aristofánica, ya que cada vez era más evidente que, si la pretensión era entender los fundamentos y los criterios de los escoliastas, debíamos leer la mayor cantidad de escolios posibles.

El gran problema que plantea la escoliografía es la dispersión de los materiales, ya que todos los escolios, que son muchos en número, son diferentes y similares a la vez. Como ya se ha dicho, la idea inicial era aplicar el método de la doctora R. Meijering a la escoliografía aristofánica, de manera que comenzamos a leer los escolios de Aristófanes tratando de encontrar en ellos la expresión de los conceptos descritos por la profesora holandesa, pero siendo lo suficientemente flexibles para no cerrar la puerta a otras posibilidades que la escoliografía de un autor clásico, cima de un género específico, como es Aristófanes, debía de ofrecer.

En este punto, ya en 2009, nuestro trabajo se benefició de la lectura del libro de R. Nünlist, lo cual sirvió, entre otras cosas, para valorar esa especificidad que corresponde a los escolios de Aristófanes y también, claro está, los elementos que estos comparten con el resto de la escoliografía griega⁷¹. Esta premisa es importante, porque nuestro trabajo se construye sobre una escoliografía concreta,

⁷¹ En algunos pasajes del libro se percibe esa circunstancia, *vid.*, por ejemplo, NÜNLIST 2009: 225: "Given the prominence of day-to-day politics in Aristophanes' comedies, it comes as no surprise that the scholia to this author are particularly rich in discussions of the first type; allusions to historical events and/or persons". Por tanto, el carácter de la comedia aristofánica condiciona el hecho de que aparezcan más a menudo algunos tipos de notas, lo cual, al mismo tiempo, sirve para entender cómo conciben el género los escoliastas.

la de Aristófanes, de modo que lo que vamos a estudiar es el fondo de teoría literaria que, si bien muchas veces será coincidente con, digamos, las doctrinas ortodoxas perceptibles en otras escoliografías, afecta a la obra de un autor en concreto, de manera que, en realidad, nos enfrentamos a la tarea de reconstruir una verdadera poética aristofánica: la poética de los escoliastas⁷².

Por tanto, este trabajo se va a mover en torno a tres de los cinco pilares que conforman esa poética aristofánica de los escoliastas, a saber: primero, el valor de la comedia de Aristófanes, esto es, su razón de ser, su finalidad y el beneficio práctico que proporciona al lector; segundo, la contrucción lógica y bien estructurada de las piezas; y tercero, la naturaleza y los materiales con los que el cómico construye sus obras⁷³.

En lo que se refiere al primer aspecto, hay que decir que los escoliastas saben perfectamente que no están anotando las comedias de un cómico cualquiera, sino las comedias de Aristófanes, esto es, las obras del mejor de los poetas cómicos. Esto es importante, porque, salvo en contadísimas ocasiones, toda la crítica que se percibe en los escolios es de carácter positivo. Nada extraño hay en ello, ya que, de lo contrario, el propio Aristófanes no habría sido considerado un poeta clásico y, por tanto, su comedia no habría merecido ser copiada y transmitida a las generaciones del futuro⁷⁴.

En realidad, es el propio Aristófanes quien, en varias ocasiones, afirma en sus obras ser maestro de los adultos, al tiempo que proclama su originalidad, el

⁷² Vamos a describir los criterios teórico-literarios de una época indefinida –que abarca desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XIV d. C.–, pero siempre pretérita y, en cierto modo, superada a día de hoy. Es importante tener presente que los escoliastas se mueven en la órbita de su propia época y, así, debemos aceptar la naturaleza de sus ideas, no tratar de corregirlas o asumir que están equivocadas.

⁷³ El cuarto elemento que conforma la poética aristofánica de los escoliastas se refiere a la forma de la comedia y, en concreto, al lenguaje poético del cómico ateniense; el quinto elemento se refiere al humor. Estos dos aspectos quedan fuera de la presente investigación, debido a que el primero está bien estudiado en RUTHERFORD 1905: 183-350, mientras que el segundo genera una importante dispersión que conduce a la explicación de los chistes y de los procedimientos cómicos para generar humor, *vid. infra* pp. 32-3.

⁷⁴ La actitud de los escoliastas está lejos de perspectivas modernas como, por ejemplo, las del *New Criticism*. No se trata de estudiar las comedias a ciegas, sino de explicarlas para hacerlas comprensibles al lector contemporáneo en la idea de que este reconozca aquellos aspectos que revelan la calidad de los textos de Aristófanes. En realidad, los escoliastas ponderan lo que la tradición ya ha ponderado y, así, el objetivo es ilustrar las virtudes de la comedia aristofánica, virtudes asumidas desde antiguo y estudiadas, por ejemplo, en la escuela.

valor de su *τρυφῶδία* o sus agallas para enfrentarse a los individuos que ostentan el poder en la ciudad. Pues bien, los escoliastas simplemente asumen que todo eso es verdad.

De este modo, vamos a iniciar este estudio fijándonos en la imagen de Aristófanes que se hacen los escoliastas y, sobre todo, indagando en el carácter educativo y práctico de sus comedias, ya que precisamente en ello parece radicar la excelencia de sus piezas. Para afrontar este asunto, vamos a escuchar cómo suena en los escolios la voz del poeta y, para ello, vamos a aunar la información de las *parabaseis* de las comedias con lo que dicen otras fuentes, como, por ejemplo, las diversas *Vitae* del cómico ateniense, ya que esos son los materiales que nos pueden aportar las claves para comprender quién es Aristófanes para la Crítica Antigua.

La sección en sí misma no es muy amplia, puesto que, en el fondo, todos sabemos más o menos en dónde radica la excelencia del cómico ateniense, pero resulta fundamental para conocer las estrategias de lectura que adoptan los escoliastas, así como para entender esa ausencia tan llamativa de crítica negativa en el seno de los escolios de Aristófanes.

Una vez familiarizados con estas cuestiones, pasaremos a estudiar el arte de escribir comedias de Aristófanes y nada mejor para ello que empezar por la estructura argumental, el propósito de los dramas y, claro está, la lógica que cohesiona toda la construcción. Por tanto, empezaremos fijándonos en la noción de argumento, la cual está bien asentada en los escolios y no plantea problemas, algo que no podía ser de otra manera teniendo en cuenta la importancia que concede Aristóteles a ese elemento en su *Poética*.

Una parte importante de esta sección del trabajo la ocupa la noción de unidad poética asentada en un *σκοπός*, propósito concreto o razón de ser de la comedia. El término *σκοπός* se atestigua sobre todo en las *ὑποθέσεις*, pero también se menciona en algún que otro comentario. La cuestión es interesante, porque el tipo de unidad que parecen considerar los escoliastas no hace referencia

a la organicidad de los argumentos de las comedias⁷⁵, sino, más bien, a la regularidad con la que el cómico trata de aconsejar al público una pauta, de modo que el poeta, por medio de la repetición de un mismo *leit motiv* a lo largo de toda la pieza, se asegura de que su mensaje vaya poco a poco calando en la audiencia. Por tanto, la unidad poética que consideran los escoliastas es de tipo temático.

Otro aspecto fundamental dentro de esta sección del trabajo reside en el estudio de la noción de οἰκονομία o disposición artística de la obra. Esta noción, bien estudiada por la doctora R. Meijering y en los muchos trabajos que ha dedicado a su investigación un verdadero especialista como R. Grisolia⁷⁶, se percibe bien en los escolios de Aristófanes. En primer lugar, prestaremos atención al orden –τάξις–, ya que, como todo el mundo sabe, la Comedia Antigua se nos presenta bajo la forma de una estructura tradicional que el poeta debe respetar. A este propósito nos ocuparemos de las notas que comentan las πάροδοι de las diferentes comedias, ya que en ellas, dado que en ese punto de la obra el poeta introduce los coros, debe crear una oportunidad plausible, esto es, una ocasión propicia o motivación adecuada, para hacerlo.

Y es ahí donde comienza a revelarse la οἰκονομία de Aristófanes, que sabe cómo ir construyendo su comedia generando oportunidades para que esta fluya, pero respetando, claro está, una coherencia y una congruencia que revelan la lógica con la que trabaja. Para terminar esta sección, estudiaremos la consistencia con la que hablan los personajes aristofánicos, un aspecto que también nos informa del cuidado que pone el cómico a la hora de construir sus comedias de manera lógica y consistente.

La comedia aristofánica, parasitaria como conviene al género, bebe de muchos referentes, ya que, en realidad, el *modus operandi* de los poetas cómicos consiste en crear una imagen distorsionada de su propio mundo, lo que, a veces,

⁷⁵ Esta es conocida, y aceptada por los lectores y por los críticos tras la lectura de las ὑποθέσεις. Nótese que Plutarco, por ejemplo, que critica el tipo de humor que practica el cómico ateniense, así como la, pongamos, ἀνωμαλία o inconsistencia en el uso de la lengua, nunca critica los argumentos en sí mismos.

⁷⁶ MEIJERING 1987: 134-225, GRISOLIA 1990, 1992, 1993, 1995; en este último trabajo el profesor italiano estudia el impacto de esta noción en la colección de escolios de la comedia *Aves*.

se confunde con un tipo de realismo, que, en cualquier caso, nunca está implícito en las comedias de Aristófanes⁷⁷. En realidad, la comedia aristofánica responde a un tipo de literatura recreativa, que juega, como se ha dicho, con la distorsión de la realidad para reformular las situaciones y condiciones socio-políticas que afectan en el presente a la ciudadanía y, por tanto, por más fantástica que sea, es continente de multitud de referencias a esa realidad fundamental⁷⁸, cuestión que estudiamos ya en la tercera parte del trabajo.

En primer lugar, creemos que se ha de prestar atención a la naturaleza misma de la comedia y, para ello, estudiar las diversas definiciones del género que se nos han conservado y también algunos textos relevantes desde esa misma perspectiva, textos en los que se constata que el género es pura ficción. En este sentido, nos fijaremos en algunos términos clave de la escoliografía griega como *φαντασία*, *εἰδωλοποιΐα* o *σωματοποιΐα*, los cuales sirven para arrojar luz sobre el tipo de invención que practica Aristófanes y, así, descubriremos que el cómico recrea o modela *–πλάσσειν–* lo que existe o, incluso, lo imita *–μίμησις–*, pues, como se ha dicho, no es poco lo que el cómico absorbe de la realidad⁷⁹.

En este sentido, cabe destacar también el papel que juega la *ιστορία*, un término de significado amplio en los escolios, debido, sobre todo, a las múltiples referencias que hace Aristófanes a la Guerra del Peloponeso, a la atmósfera política que se respiraba en la ciudad, y esto sin olvidar las burlas contra los *komodoumenoi*. Estas referencias más o menos explícitas a la Historia parecen haber dado a la Comedia Antigua un barniz histórico que, en principio, como se ha dicho, no es propio del género. Por esto, es interesante comprobar cómo los

⁷⁷ Vid. GIL FERNÁNDEZ 1995: 10: “El realismo, entendido éste como categoría teatral, es mayor en la tragedia que en la comedia, aunque ésta, y no es un simple juego de palabras, sea más *real* que aquélla, por las circunstancias de tiempo (el presente y no el pasado legendario) y de lugar (Atenas) de la acción dramática; por la naturaleza de sus personajes (contemporáneos); la índole de las situaciones (las de la actualidad) y los actos y ceremonias (procesiones, sacrificios, asambleas) incorporadas a la acción”.

⁷⁸ Este carácter recreativo de la comedia aristofánica está bien estudiado y descrito en SILK 2000: 235-6, 246-55, 320-45.

⁷⁹ Es importante entender que, cuando hablamos de *mimesis*, no solo debemos pensar en la representación de la realidad propiamente dicha, ya que en los escolios de Aristófanes, *mimesis* cubre varios aspectos y advierto que no los vamos a estudiar todos, sino solo los relativos a la recreación aristofánica de esa realidad que le resulta productiva para construir sus comedias.

escoliasistas suelen anotar cuándo el cómico habla ἀφ' ἱστορίας, pero sin perder de vista que Aristófanes es un poeta y, por tanto, también puede hablar παρ' ἱστορίαν.

Llegados a ese punto, sabremos quién es el Aristófanes de los escoliasistas y cuál es el objetivo práctico de sus comedias, tendremos una idea de la coherencia lógica con la que trabaja el cómico ateniense y también conoceremos los materiales que utiliza para construir sus comedias. La reunión de esos elementos conformarán las claves para reconstruir una verdadera poética aristofánica.

1.7. METODOLOGÍA

Para el desarrollo de este trabajo hemos practicado una lectura exhaustiva de todas las colecciones de escolios de Aristófanes, no solo de las antiguas, sino también de las más recientes, aunque el foco casi siempre apuntará a los *scholia vetera*⁸⁰. Esta es la única solución para reconocer los patrones que sustentan la exégesis de los escoliasistas y comprender su mentalidad, ya que la repetición de los mismos procedimientos es lo que nos advierte de la aplicación de criterios filológicos y crítico-literarios. Dicho todo esto, ahora debo señalar los problemas que han ido surgiendo según escribíamos el trabajo y, claro está, las soluciones adoptadas para resolverlos.

La escoliografía, como se ha dicho, es, *stricto sensu*, una ingente colección de notas desparramadas alrededor de los textos clásicos transmitidos en los manuscritos medievales, pero con la particularidad de que la doctrina de esas notas (casi) siempre es coherente con lo que leemos en los, digamos, géneros cercanos a la exégesis –estoy pensando en las ὑποθέσεις, los *Prolegomena de comoedia*, léxicos, tratados retóricos y gramaticales, la *Suda*, etc.–. Pues bien, aceptar la conjunción doctrinal de todos esos materiales es importante, porque, dependiendo de en qué terreno nos movamos, deberemos recurrir a esos otros

⁸⁰ Por otra parte, apenas vamos a encontrar escolios métricos, ya que estos, si bien deben ser considerados escolios propiamente dichos, muestran una serie de características que los hacen especiales, *vid.* BUDELMANN 1999: 195.

textos para comprender las doctrinas transmitidas en los escolios. Pongamos un ejemplo.

La escoliografía, como sabemos, comenta el texto de una obra literaria de manera seriada y de principio a fin. De esta forma, los escolios explican todos y cada uno de los problemas que aparecen en el texto, pero de manera atomizada, ya que cada escolio es un *totum* dentro de la colección. Pues bien, cuando estudiamos aspectos generales, esto es, aspectos que engloban a más de un verso, como, por ejemplo, sucede con la noción de argumento, los escolios tendrán poco que decir, ya que los márgenes de los manuscritos no se corresponden con el espacio adecuado para tratar esa cuestión, de modo que tendremos que acudir a las ὑποθέσεις y ver qué es lo que dicen estas para comparar su información con la que leemos en los escolios⁸¹.

Este trabajo se ha escrito con pretensión de exhaustividad, pretensión que en sí misma supone un problema, ya que la escoliografía aristofánica está formada por miles de notas. La escoliografía es, como se ha dicho, la expresión de una filología práctica, de manera que en ella conviven la terminología técnica con otras estrategias exegéticas que explican los problemas del texto sin recurrir a la mención de los tecnicismos que aparecen en los manuales y en otros textos de referencia. De esta forma, la simple recopilación y explicación de términos técnicos no es suficiente para validar las doctrinas de los escolios⁸². Por tanto, a lo largo de este trabajo se alternará el estudio de la terminología que manejan los escoliastas con el análisis de otras cuestiones que se reconocen en las notas con independencia de la terminología empleada.

El planteamiento de nuestro trabajo parte de la pretensión de recopilar y estudiar la terminología que usan los escoliastas para describir la comedia aristofánica como fenómeno literario. Por ejemplo, en el tercer capítulo, capítulo

⁸¹ Las ὑποθέσεις, editadas en la edición holandesa de los escolios de Aristófanes, suelen aparecer también en las ediciones de las comedias mismas. No obstante, se trata de material exegético y no de material escrito por el cómico ateniense.

⁸² *Vid.* NÜNLIST 2009b: 82 “It should have become clear that modern scholars should not limit themselves to studying the relevant technical vocabulary. Ancient critics often give a periphrastic description of a particular phenomenon for which others may or may not have a technical term”.

en el que estudiamos la noción de argumento, recogemos y presentamos todos los escolios detectados que contienen el término técnico ὑπόθεσις, ya que esta es la palabra que designa al argumento en la escoliografía griega; de la misma manera, cuando en esa misma sección prestemos atención a la noción de unidad poética nos fijaremos en el concurso del término σκοπός, puesto que esa es la palabra que mejor nos puede informar de la cuestión.

De esta misma manera operamos a lo largo de todo el trabajo, prestando atención a la terminología más relevante y, luego, a aquellos otros términos que aparecen a medida que vamos estudiando la terminología. Así, por ejemplo, en el capítulo cuarto, donde estudiamos la noción de οἰκονομία o *disposición artística de la comedia*, tras coleccionar los escolios que mencionan el término enseguida aparece la noción de ἀκολουθία y, luego, a partir de ahí, se hace evidente la importancia de los adverbios οἰκείως y εἰκότως, los cuales vienen a expresar por qué las palabras del poeta son naturales o razonables. Por tanto, a partir del estudio de un primer término –οἰκονομία– van surgiendo los otros –primero ἀκολουθία y, luego, οἰκείως y εἰκότως– y, así, vamos adquiriendo consciencia de cuáles son los procedimientos y las estrategias que utilizan los escoliastas para explicar las comedias de Aristófanes y al mismo tiempo también vamos descubriendo la mentalidad teórico-literaria que se oculta tras esa manera de practicar la exégesis de las comedias, esto es, los fundamentos teóricos que sustentan las explicaciones de los escoliastas.

Como digo, la terminología es importante. Así, en el capítulo cinco prestamos atención a la naturaleza ficticia de la comedia aristofánica y para ello, partiendo de la doctrina de schol. II. 14.342-51, tendremos ocasión de estudiar términos tan interesantes como φαντασία y πλάσμα y esto sin olvidar otras nociones como ἐνάργεια, εἰδωλοποιΐα y σωματοποιΐα. Y qué podemos decir sobre los capítulos seis y siete, dado que ambos están construidas en torno a términos tan concretos como μίμησις y ἱστορία.

Quiere esto decir que el estudio de la terminología que constatamos en los

escolios de Aristófanes juega un papel importante en nuestro trabajo. Pues bien, cuando estudiemos estos términos técnicos, la recopilación de las notas en los que aparecen será exhaustiva, esto es, hemos hecho un esfuerzo por presentar todos y cada uno de los escolios que contienen los términos en cuestión, incluso señalando en nota al pie aquellos comentarios en los que se constata el uso del término en sentido no técnico.

Ahora bien, el uso de tecnicismos, en realidad, no es habitual en los escolios, de modo que en ocasiones, para describir aspectos que, en general, afectan al texto en su conjunto, debemos prestar atención a las notas aplicando otras estrategias y aquí surge el problema de determinar cuántos ejemplos son necesarios para mostrar la vigencia de un fenómeno, ya que la escoliografía aristofánica tiende a ser bastante repetitiva. Esto se entenderá mejor si explico algunas de las soluciones adoptadas en algunos puntos del trabajo.

Por ejemplo, en el tercer capítulo estudiamos la noción de argumento. Pues bien, un aspecto relevante de esa sección lo representa el σκοπός, una noción que alude al propósito del drama y a su unidad temática. Con todo, el término se menciona muy pocas veces en los escolios, lo que no implica que la noción sea irrelevante en los comentarios. De esta forma, para mostrar cómo los escoliastas perciben la presencia continua de un mismo propósito a lo largo de toda la comedia se hace imprescindible recopilar muchas notas que, a pesar de no contener el término, repiten la misma idea. Ahora bien, si hiciéramos esto con todas las colecciones, correríamos el riesgo de extendernos en exceso con la exposición de un único fenómeno.

En este caso, nos ha parecido adecuado rescatar el σκοπός de *La Paz*, que no es otro sino el de advertir a los espectadores sobre los daños de la guerra y los beneficios de la paz, y ver cómo se articula esa idea en los escolios de la comedia. El resultado es una amplia colección de notas que inciden en esa idea, puesto que el propósito de Aristófanes es favorecer la paz y, para ello, repite ese mensaje a su público constantemente a lo largo de toda la obra.

De la misma manera, cuando prestemos atención a la consistencia con la que hablan los personajes de Aristófanes, se hará imposible estudiar todos y cada uno de ellos. En este caso, hemos optado por fijarnos en el habla de Agorácrito, a quienes los escoliastas reconocen una y otra vez como un cocinero, resultando para ellos un personaje totalmente consistente, lo cual es interesante por el hecho de que la crítica moderna considera precisamente lo contrario⁸³.

Soy consciente de que la colección de notas en esos dos puntos del trabajo, y también en otros, es quizás excesiva, pero me parece el único modo efectivo de poder argumentar pautas que se repiten constantemente a lo largo de obras completas. A fin de cuentas el lector tiene la libertad de leer todas y cada una de esas notas o contentarse con obtener una impresión general.

Este estudio reivindica el escolio como texto y trata de darle la dimensión que le corresponde como tal, de manera que no hemos escatimado ni tiempo, ni esfuerzo a la hora de leer, clasificar y traducir el material relevante. Con todo, tampoco nos hemos limitado a presentar una traducción de los escolios, sino que hemos explorado, siempre desde el punto de vista de la teoría literaria, cuestiones de cierto calado y lo hemos hecho, además, siendo repetuosos con los escoliastas y cediendo siempre la voz a los escolios, ya que toda la argumentación nace de la lectura de los escolios y se desarrolla a medida que los vamos leyendo.

Sin embargo, sería un error suponer que los escoliastas comentan los textos de Aristófanes insertando sus opiniones a discreción. En realidad, tal y como demostró la profesora R. Meijering, los anotadores siguen los cánones de una tradición de estudio, de modo que es importante conocer el fondo de crítica

⁸³ El morcillero de *Los Caballeros* se nos presenta a lo largo de toda la comedia como un individuo desvergonzado y carente de escrúpulos, características que, precisamente, lo convierten en un candidato idóneo para enfrentarse con Cleón-Paflagonio. Ahora bien, a partir del verso 1257, punto en el que el personaje revela su verdadero nombre –Agorácrito–, el talante anterior desaparece y con ello emerge un individuo diferente, un ciudadano ejemplar, en realidad, que ayudará a Demo a recuperar su vigor y su dignidad. Pues bien, no hay solución de continuidad entre las, digamos, dos naturalezas de Agorácrito que a todas luces, así lo describe buena parte de la crítica moderna, resultan inconsistentes la una con la otra. Sin embargo, los escoliastas de Aristófanes, descubriendo un denominador común en la forma en la que se expresa este personaje a lo largo de la comedia, no solo no contemplan el problema, sino que incluso parecen considerar lo contrario, esto es, dado que Agorácrito se expresa a lo largo de toda la obra de la misma manera, su caracterización es absolutamente consistente, *vid. infra* pp. 184ss.

literaria sobre el que se asienta la exégesis. Por esto resulta imprescindible manejar la *Poética* de Aristóteles –un texto que, lo advierto, nos acompañará a lo largo de todo el trabajo– y conocer también la doctrina de otros tratados, como el *De Poematis* de Filodemo –un texto complicado y lleno de matices–, el *Ars Poetica* de Horacio, los tratados relevantes de Plutarco (*Mor.* 14ss., 853ss.), tratados retóricos como el *Sobre lo sublime* (Pseudo-Longino) o el *Sobre el estilo* (Demetrio), los muy notables tratados de crítica literaria de Dionisio de Halicarnaso o lo mucho que se aprende sobre la concepción de la literatura en la obra de historiadores como Polibio o Estrabón, sin pasar por alto, claro está, el *Cómo se debe escribir Historia* de Luciano o algunos textos interesantes de Sexto Empírico.

La conjunción de lo que dicen los escolios con las doctrinas contenidas en estos textos, que son los fundamentales para entender el fenómeno literario en la Antigüedad, servirá para tratar de entender cómo fue comprendido el hecho literario en ese espacio de tiempo que separa a Aristóteles de Horacio y quizás también conocer las claves de estudio de la Comedia Antigua, un género que no conocemos bien a nivel teórico. Pues bien, antes de continuar debo advertir –y creo que es importante hacerlo– que los escolios no son superiores a los tratados, ni viceversa (*vid.* Nünlist 2009b: 64). Todos los tratados que acabamos de mencionar fueron escritos con objetivos claros y, en cierto sentido, resultan más atractivos que los escolios, pero, al mismo tiempo, los escolios ofrecen muchas más posibilidades de estudio y, desde luego, muchísima más información. En el fondo, se trata de dos maneras diferentes de acercarse a la literatura, la una teórica y la otra práctica, de modo que ninguna de ellas debe prevalecer sobre la otra.

Para terminar, quiero decir algo sobre el humor, ya que la exégesis de la comicidad juega un papel muy destacado en la escoliografía aristofánica. La explicación del humor en los escolios viene expresada mediante los campos semánticos de κωμῳδία, γέλως y παίζω, términos a los que se deben sumar los

diversos verbos que manifiestan la burla contra los κωμωδούμενοι⁸⁴. Con todo, lo más relevante quizás sea la huella que dejan esas doctrinas retórico-literarias consignadas en el *Tractatus Coislinianus* y en los *Prolegomena de comoedia* 6 y 11b, ya que prácticamente cada comentario relativo al humor puede ser, de una manera u otra, reconducido a los procedimientos cómicos mencionados en esos textos. Sin embargo, como se ha dicho, parece conveniente dejar el humor para otra ocasión, ya que el riesgo de que la exégesis de lo cómico fagocite el estudio de otras cuestiones más propiamente literarias es grande.

1.8. EDICIONES, CITAS Y TRADUCCIONES

Las ediciones tradicionales de los escolios de Aristófanes son las de G. Dindorf (1838) y F. Dübner (1842)⁸⁵. Dado que esas ediciones habían quedado obsoletas, en 1960, W. J. W. Koster se embarca en el proyecto de conformar una edición moderna de los escolios de Aristófanes, tarea que, continuada a partir de 1975 bajo la dirección de D. Holwerda, concluye en el año 2007.

El mérito de la edición holandesa, más allá de la *collatio*, un notable aparato crítico y un utilísimo aparato de referencias, radica en la organización del material. Tanto la edición de Dindorf como la de Dübner tenían el defecto de reunir indiscriminadamente la exégesis antigua con la bizantina, lo cual generaba importantes problemas de comprensión. Esta situación ha sido revertida por completo en esta nueva edición de los escolios de Aristófanes, la cual pone gran celo en diferenciar la cronología de los materiales.

La edición holandesa de los escolios de Aristófanes comprende los siguientes volúmenes:

Pars I: *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes.*

Fasc. Ia: *Prolegomena de comoedia*, ed. W. J. W. Koster, 1975.

Fasc. Ib: *Scholia in Aristophanis Acharnenses*, ed. N. G. Wilson, 1975.

⁸⁴ Sobre la exégesis del humor en los escolios de Aristófanes, *vid.* GRISOLIA 1997/8; sobre la expresión de la burla contra los *komodoumenoi* en los escolios, *vid.* BILBAO RUIZ 2016.

⁸⁵ Además, es obligado mencionar la edición de los escolios de Aristófanes de W. G. Rutherford (1896) y también algunas ediciones parciales de los escolios de Aristófanes como las de G. Stein (1891, *Lisistrata*), J. W. White (1914, *Las Aves*), o J. Schuringa (1945, *Las Ranas*).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Fasc. II: *Scholia vetera et triciniana in Aristophanis Equites*, eds. D. M. Jones – N. G. Wilson, 1969.

Fasc. III¹: *Scholia vetera in Nubes*, ed. D. Holwerda, 1977.

Fasc. III²: *Scholia recentiora in Nubes*, ed. W. J. W. Koster, 1974.

Pars II: *Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam*.

Fasc. I: *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas*, ed. W. J. W. Koster, 1978.

Fasc. II: *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem*, ed. D. Holwerda, 1982.

Fasc. III: *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Aves*, ed. D. Holwerda, 1991.

Fasc. IV: *Scholia in Aristophanis Lysistratam*, ed. J. Hangard, 1996⁸⁶.

Pars III: *Scholia in Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas et Plutum*.

Fasc. I^a: *Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, ed. M. Chantry, 1999.

Fasc. I^b: *Scholia recentiora in Aristophanis Ranas*, ed. M. Chantry, 2001.

Fasc. 2/3: *Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas et Ecclesiazusas*, ed. R. F. Regtuit, 2007.

Fasc. IV^a: *Scholia vetera in Aristophanis Plutum*, ed. M. Chantry, 1994.

Fasc. IV^b: *Scholia recentiora in Aristophanis Plutum*, ed. M. Chantry, 1996.

Pars IV: *Jo. Tzetzae commentarii in Aristophanem*.

Fasc. I: *Commentarium in Plutum*, ed. L. Massa Positano, 1960.

Fasc. II: *Commentarium in Nubes*, ed. D. Holwerda, 1960.

Fasc. III: *Commentarium in Ranas et in Aves. Argumentum Equitum*, ed. W. J. W. Koster, 1962.

Fasc. IV: *Indices*, ed. L. Massa Positano, D. Holwerda et W. J. W. Koster, 1964⁸⁷.

Aunque esta edición de los escolios de Aristófanes supera con mucho a las anteriores, es preciso mencionar ciertas inconsistencias menores que pudieran causar alguna confusión al lector que se acerca a ellas por primera vez. En este sentido, se debe tener presente que una labor desarrollada durante casi cincuenta años por personas diferentes y sobre materiales diversos debe por fuerza adolecer de algunos desajustes.

En general, la edición sigue los preceptos adoptados por los editores en la introducción del primer volumen publicado –Massa Positano 1960: VII-VIII–.

⁸⁶ Como consecuencia del óbito del editor en 1984, el trabajo, revisado por M. Sebens, fue completado y llevado a la imprenta por el propio D. Holwerda.

⁸⁷ La sofisticación del sistema de titulación, con cuatro secciones y dieciocho subsecciones, hace aconsejable adoptar un criterio de cita más práctico. Por ello, a partir de ahora, me limitaré a citar editor, año y colección. De esta manera, en lugar de decir, por ejemplo, M. Chantry, *Scholia in Aristophanem. Pars III: Scholia in Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas et Plutum. Fasc. IV^b continens Scholia recentiora in Aristophanis Plutum*, Groningen 1996, se citará: M. Chantry, *Scholia recentiora in Aristophanis Plutum*, Groningen 1996, ya que resulta más práctico e igual de preciso.

Ahora bien, colecciones de escolios diferentes, aun a pesar de que todas ellas comenten comedias aristofánicas, demandan soluciones editoriales diferentes⁸⁸. De esta manera, mientras que los editores de las colecciones de escolios de las comedias *Acarnienses* y *Caballeros* tienden a mantener el adverbio ἄλλως para distinguir el material procedente de varias fuentes, los editores de las otras colecciones, donde el uso de ἄλλως es más errático, esto es, aparece en unos manuscritos, pero no en otros, se ven obligados a imponer un sistema de ordenación alternativo⁸⁹.

De esta forma, las notas que explican aspectos diversos relativos a un mismo *lemma* o que explican diferentes *lemmata* de un mismo verso se identifican por medio de letras del alfabeto latino: si consideramos las diversas posibilidades que pueden afectar a, digamos, el verso 11 de cualquiera de las comedias de Aristófanes, tendríamos, por tanto, 11a, 11b, 11c, etc. En el caso de que haya varias notas, divergentes en sentido o no, relativas a un mismo *lemma* y a una misma cuestión, estas se diferencian con letras del alfabeto griego: 11αβγ, de lo que surge, por combinación de ambos procedimientos, notaciones del tipo 11aβ, 11bα, etc.⁹⁰.

De la misma manera, pasando por alto las erratas, que se subsanan en los lugares correspondientes, hay una cierta asistemización en los índices de autores que aparecen al final de cada volumen. Algunas colecciones diferencian índices de autores y de gramáticos, mientras que otras colecciones incluyen todo el material en un solo índice⁹¹. Por otra parte, las ediciones de M. Chantry, *Ranas* y *Pluto*, cuentan con un útil glosario final que no existe en el resto de las colecciones.

⁸⁸ Por supuesto, el sistema de anotación que se adopta para cada colección viene descrito en la introducción de cada volumen.

⁸⁹ Debe notarse que la presencia de los adverbios ἄλλως/*aliter* fue sentida como prueba de la recopilación de notas procedentes de diversas fuentes y, por tanto, una de las claves para postular el origen de la escoliografía en la Antigüedad Tardía, *vid.* MONTANA 2011: 123-8.

⁹⁰ Caso especial es el de la edición de los escolios de la comedia *Avispas*, donde se percibe que el método editorial es experimental, lo cual promueve una lectura algo farragosa de las notas.

⁹¹ En estos casos una breve indicación suscrita bajo el nombre del autor nos indica si se trata de un erudito, un gramático, etc.

Por último, cabe decir que, si bien las citas y referencias de los autores y gramáticos mencionados en los escolios que se dan en el aparato de referencias son muy completas y por ello resultan de mucha utilidad, el tiempo ha jugado en contra de esa labor, ya que con el paso de los años han ido apareciendo nuevas ediciones que han ido dejando obsoletas muchas de las referencias, algo que, como es lógico, afecta en mayor medida a las colecciones que se editaron en primer lugar.

Esta investigación no hubiera sido posible sin una edición correcta de los escolios de Aristófanes, de modo que me siento obligado a expresar mi gratitud a todos los editores, porque su titánica labor resulta muy útil al investigador y al lector de las comedias de Aristófanes.

Un esolio no se entiende bien sin el texto de referencia que comenta, de modo que en las páginas que siguen la cita de los diversos pasajes de las comedias de Aristófanes es habitual. En todos los casos, salvo que se indique lo contrario, el texto se corresponde con el editado por N. G. Wilson, *Aristophanis Fabulae*, Oxford 2007.

En la cita de obras antiguas griegas he seguido las abreviaturas consignadas en H. G. Liddel – R. Scott – H. S. Jones – R. McKenzie, *Greek-English Lexicon*, Oxford 1995 (1843¹); y en el caso de las latinas, las recogidas en Ch. T. Lewis – Ch. Short, *A Latin Dictionary*, Oxford 1897¹. Por otra parte, las abreviaturas de los títulos de las revistas en las que se han publicado los artículos consignados en la bibliografía son las que aparecen recogidas en *L'Année Philologique*.

Capítulo aparte merece el apartado de las traducciones. En principio, he seguido un criterio de economía, esto es, he optado por no traducir aquellos textos que cuentan con traducciones españolas publicadas por editoriales de prestigio, recuperando esas mismas traducciones y citando, claro está, el nombre del traductor. Las referencias aparecen consignadas al final del trabajo en una bibliografía específica de traducciones. Así, en el caso de los textos de

Aristófanes he seguido fielmente las traducciones que el profesor L. Gil Fernández ha publicado recientemente en la colección Gredos⁹². Los ocasionales desajustes entre la edición de N. G. Wilson y la traducción de L. Gil Fernández se comentan en nota al pie.

Por supuesto, cuando los textos carecen de traducción, los hemos traducido nosotros, lo que en la práctica significa que, además de algún que otro texto aislado, la traducción de los escolios es nuestra. Traducir escolios no es fácil. Se trata, en realidad, de textos sencillos que, en principio, no acarrearán dificultades sintácticas, ni gramaticales, pero que, a menudo, resultan difíciles de interpretar. De nuevo, es preciso recordar que los escolios responden a la necesidad de recuperar una tradición al límite de la desaparición, lo que genera el abigarramiento de notas procedentes de fuentes diversas en un espacio reducido, lo que conlleva el resumen de esas fuentes y, de ahí, un ayuntamiento desordenado de las mismas.

Como consecuencia de todo esto, resulta claro que los escolios han perdido información, quizás por considerarse innecesaria, quizás por el hecho de que los escoliastas, a la vista de sus fuentes, pasaran por alto referencias que a ellos les resultaban evidentes. Pensemos en la ausencia del sujeto gramatical – *vid. supra* p. 13, n. 48–, pero también en la pérdida de la información referencial que, a veces, es necesaria para la correcta comprensión de un pasaje, información que a menudo hay que recuperar para dar sentido al comentario, una acción siempre dificultosa y, por qué no decirlo, incluso polémica⁹³.

De esta manera, dado que, cuando tratamos con escolios, no leemos, sino que interpretamos, el lector encontrará en las traducciones implementos entre corchetes cuadrados [...], que se corresponden con aquella información que

⁹² L. Gil Fernández, *Aristófanes. Comedias I. Acarnienses – Caballeros*, Madrid 1995; *Aristófanes. Comedias II. Las Nubes – Las Avispas – La Paz – Las Aves*, Madrid 2011; *Aristófanes. Comedias III. Lisístrata – Las Tesmoforiantes – Las Ranas – Las Asambleístas – Pluto*, Madrid 2013.

⁹³ En este sentido, los escolios de Demetrio Triclinio son de ayuda, porque el filólogo bizantino tuvo que enfrentarse y resolver estos mismos problemas, de manera que a menudo sus notas son versiones, digamos, reconstruidas de los *scholia vetera* con alteración del orden de las palabras, introducción de conjunciones, separación de nociones yuxtapuestas, etc.

considero que se debe añadir para alcanzar una comprensión óptima del comentario según mi propia interpretación del texto. Quizás el lector considere que esta forma de traducir escolios no es la correcta y que traiciona el espíritu de la escoliografía y de la traducción. Yo estoy convencido de lo contrario, ya que cada texto tiene su estilo y su idiosincrasia. En este sentido, pienso que la escoliografía requiere lectores activos que se sirvan de ella para indagar en el sentido de los pasajes comentados, ya que los escolios son un medio para entender la obra y no un fin en sí mismos, esto es, escolio y pasaje comentado forman una unidad textual y no dos textos diferentes.

En cuanto a la cita de la bibliografía en las notas al pie, debo señalar que, puesto que en ese espacio conviven tres tipos de referencias diferentes –artículos y monografías, ediciones comentadas y ediciones del texto–, parece razonable diferenciarlas para no obligar al lector a consultar la bibliografía final de manera innecesaria. La cita de artículos y monografías se hará de la siguiente manera: RUTHERFORD 1905: 17; la cita de notas contenidas en las ediciones comentadas de las comedias de Aristófanes responden a este modelo: SOMMERSTEIN 1981: *ad loc.* (p. 116); mientras que la cita de las ediciones para dilucidar las variantes de lectura adoptadas por los diversos editores se hará de la siguiente forma: DOVER (1993). Confío en que este sistema sea de ayuda al lector y no sirva para crearle confusión. No obstante, todas las referencias aparecen consignadas al final en la misma bibliografía.

Para finalizar, quiero recalcar –y esto lo considero importante– que esta investigación no guarda relación directa con la exégesis aristofánica, digamos, ortodoxa, esto es, la que se adecua a nuestro horizonte de expectativas. Es claro que me gustaría que este trabajo ayudara a arrojar alguna luz a la comprensión de la comedia aristofánica, incluso a cómo fue leído y comprendido el género que llamamos Comedia Antigua, pero, en realidad, ese no es el objetivo. En nuestro caso, todos los escolios son valiosos, también aquellos que transmiten noticias erradas, ya que a menudo esos comentarios destilan una manera de pensar muy

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

aprovechable desde la perspectiva de nuestra investigación. Por otra parte, las modernas ediciones comentadas de Aristófanes han sido escritas por filólogos de un prestigio incuestionable, de modo que quiero dejar constancia de que aquí nunca se pondrá en entredicho la autoridad de los editores y comentaristas modernos de Aristófanes, aun en el caso de que en alguna ocasión pudiera parecer lo contrario.

2. EL VALOR DE LA COMEDIA ARISTOFÁNICA

2.1. INTRODUCCIÓN

Hoy día cualquier libro que consiga saltar al terreno de la publicación devendrá, independientemente de su calidad y salvo catástrofe, eterno, pues la virtualidad informática es, así me lo parece al menos en este momento, de anchuras infinitas y, por tanto, en el mundo de los unos y los ceros hay espacio suficiente para contenerlo todo, de ahí precisamente el escaso valor material que la sociedad moderna otorga a la cultura informatizada.

Hasta hace pocos años las cosas eran diferentes, ya que el esfuerzo de escribir y publicar un libro, al que solo podíamos acceder físicamente a través de librerías, bibliotecas o fotocopias, no aseguraba su eternidad y, así, como objeto perecedero, el libro era valioso. Dedicemos ahora un instante a considerar el valor de los incunables y, todavía más allá, pensemos en el valor de las ediciones manuscritas que anteceden a la invención de la imprenta, condenadas a una difusión modesta y, por tanto, de valor –no necesariamente económico– casi infinito.

El hecho de que los libros tuvieran que copiarse a mano, en una época, además, en la que editar textos no era nada barato⁹⁴, refrenaba la difusión de una cultura que reposaba en la lectura y el estudio repetido de la obra de ciertos autores de prestigio, que debía ser conocida por quien pretendiera ser maestro de letras o, simplemente, alcanzar la fama de persona instruida, ya que, como brújulas del saber, marcaban el rumbo intelectual de toda una civilización.

Se asumía que algunos autores eran clásicos, esto es, de primera calidad y, por tanto, que su obra era superior a la de otros autores contemporáneos⁹⁵. La fama de casi todos ellos, la cual se remontaba a la Grecia Arcaica y Clásica,

⁹⁴ En MANGO 1998: 238 el lector podrá leer interesantes cifras relativas al precio de los libros en época bizantina.

⁹⁵ En este sentido resulta interesante, como pocos entre los libros y tratados de la Antigüedad, el *Περὶ ὕψους* del Pseudo-Longino (a partir de ahora, Longino), cuya premisa, la detección de la genialidad y, por tanto, del clasicismo, es sencillamente maravillosa, *vid.* LÓPEZ EIRE 2002: 146-7.

queda afianzada cuando, al menos así sucede en Alejandría, se concibe una primera selección de autores⁹⁶, los famosos cánones⁹⁷, motivada por la probable pretensión de satisfacer las demandas de un sistema educativo que estaba ya bien establecido⁹⁸. Esta acción se consagrará en Roma durante ese otro período cultural que se ha dado en llamar de la Segunda Sofística, cuyos resultados, la selección de autores áticos, se dejarán sentir durante todo el período bizantino⁹⁹.

Lo interesante de todo esto es comprobar que no todo el caudal de la literatura griega resultaba igualmente aprovechable, sino que, como se ha dicho, la obra de unos autores era, por la razón que sea¹⁰⁰, más estimable que la de otros, circunstancia que, en definitiva, hace que la obra de algunos de ellos nos haya sobrevivido y la de otros, no. Pues bien, hoy en día contamos con once comedias de Aristófanes, lo que demuestra que el cómico ateniense es un poeta de primera calidad. En cierto sentido, la totalidad de este trabajo revelará en dónde radica la calidad de la comedia aristofánica, esto es, los méritos que hacen de ella una obra digna de ser leída por las generaciones del futuro y, así,

⁹⁶ En materia literaria, el prestigio de poetas como Homero, Hesíodo, Arquíloco o Píndaro es tan antiguo como ellos mismos. No obstante, conviene recordar que el prestigio de los tres trágicos, por ejemplo, está ya esbozado en *Las Ranas* de Aristófanes, lo que sugiere que los gustos literarios del Helenismo siguen una tradición que ya estaba bien asentada. Sobre el impacto de las *Ranas* en materia de crítica literaria, *vid.* HUNTER 2009: 10-52.

⁹⁷ Siempre es bueno recordar que la exitosa designación de “canon” es moderna, ya que la utiliza por primera vez David Ruhnken en 1768, *vid.* PFEIFFER 1981: 370.

⁹⁸ Sobre el sistema de educación helenístico y bizantino, *vid.* MANGO 1980: 125-48, MARROU 1985: 125ss. (esp. 189-214, 314-74), BROWNING 1994, FERNÁNDEZ ALARCÓN 2007, FERNÁNDEZ DELGADO *et alii* (eds.) 2007.

⁹⁹ En Bizancio, el estudio de la literatura “pagana” tendrá que enfrentar en varias ocasiones las injerencias del cristianismo. Al principio, Padres de la Iglesia como Basilio de Cesarea o Juan Crisóstomo, entre otros, no se opondrán a la educación tradicional. Sin embargo, la expansión del movimiento cristiano provocará que el estudio de la literatura clásica simplemente deje de resultar interesante. El propio Justiniano será el encargado de apuntillar la tradición pagana, cuando decreta el cierre de las escuelas de filosofía y, así, solo al superarse la crisis iconoclasta, el mundo bizantino estará preparado para encarar un renacimiento cultural que pondrá en marcha los procesos necesarios –entre ellos la copia y anotación de los manuscritos– para recuperar el legado de la antigua tradición clásica a punto de desaparecer. Este cuadro lo tenemos perfectamente trazado en la escoliografía aristofánica, la cual carece de fuentes entre los siglos IV y IX d. C., momento en el que el nombre de Focio nos advierte de la generación de nueva exégesis.

¹⁰⁰ *Cf.* a este respecto TOO 1998: 115-50, quien asume que la compilación de los cánones literarios no fue inocua, sino que respondía a criterios de censura y de conveniencia política. Esta idea encuentra algún sustento en Filodemo, *vid.* ASMIS 1992: 409. No obstante, es posible pensar que la popularidad de determinadas obras y el gusto del público fuera el encargado de ir operando las selecciones, *vid.* PORDOMINGO PARDO 2013: 128-9, *et. supra* n. 96.

empezaremos prestando atención a la utilidad que los escoliastas reconocen en sus piezas, pero, antes, debemos fijarnos en una cuestión importante, a saber, la relación existente entre la poesía y la educación.

2.2. POESÍA Y EDUCACIÓN

Durante siglos, el poeta fue visto en Grecia como un ser divino que, gracias a una naturaleza especial, era capaz de entrar en contacto con las Musas¹⁰¹. De esta forma, el poeta era considerado un σοφός y sus mensajes poco menos que infalibles¹⁰². A finales del siglo VI a. C., el fenómeno de la colonización y el auge del comercio trajeron consigo nuevas necesidades y, por tanto, también nuevas maneras de satisfacerlas, de modo que las estructuras tradicionales de pensamiento fueron cambiando paulatinamente y, con ellas, también la manera de entender la naturaleza de la literatura y, así, el poeta deja de ser un individuo inspirado para convertirse en autor o creador de su poesía¹⁰³.

En realidad, será el incipiente pensamiento racional jonio del siglo VI a. C. quien ponga en duda el valor ético-político de las composiciones poéticas¹⁰⁴. Cabe recordar que, hasta ese momento, Homero había sido considerado el educador de los griegos, pero ahora los racionalistas, al poner en entredicho el valor de sus enseñanzas, negarán al poeta el *status* de educador¹⁰⁵.

¹⁰¹ Como la profesión de aedo era transmitida de padres a hijos, la idea de que el poeta era un ser especial quedaba reforzada. De hecho, en época clásica la literatura seguía siendo una actividad familiar, piénsese, por ejemplo, en los casos de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Frínico, Cárcino, o en el del propio Aristófanes, *vid.* STEPLINGER 1990: 90-1. Sobre las Musas, *vid.* HARRIOTT 1969: 10-33; sobre la noción de inspiración poética, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 1967.

¹⁰² La noción de poeta-σοφός se percibe todavía en *Las Ranas* de Aristófanes, *vid.* DOVER 1993: 10-24 (esp. 12-4), SILK 2000: 46, con n. 11, 48, con n. 19, 350, con n. 1. No obstante, WRIGHT 2012: 25-30 sostiene que en el siglo V a. C. esa idea de σοφία había adquirido ya matices cercanos a la petulancia, matices con los que juega Aristófanes en el *agon* de la comedia.

¹⁰³ Los poetas líricos siguen encomendándose a las Musas en los proemios de sus poemas, pero dichas invocaciones parecen una mera convención, poco más, en realidad, que una metáfora para referirse a sus obras, *vid.* HARRIOTT 1969: 48-9. No obstante, la designación del poeta como ποιητής en el siglo V a. C. es todavía excepcional, *vid.* QUIJADA SAGREDO 2013: 37, n.13.

¹⁰⁴ Piénsese en los ataques de JENÓFANES DE COLOFÓN, frs. 27-30 Graham, o de HERÁCLITO DE ÉFESO, frs. 18-29 Graham.

¹⁰⁵ En realidad, Hesíodo ya había proclamado en el proemio de la *Teogonía* que las Musas no siempre decían la verdad, *vid.* HESÍODO, *Th.* 27-8: ἴδμεν ψεῦδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ', εἴτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι (“Sabemos decir muchas mentiras semejantes a verdades / y sabemos, cuando queremos, manifestar la verdad”, tr. de J. A. Fernández Delgado). Sobre el encuentro de Hesíodo

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Los sofistas, los maestros de la Grecia del siglo V a. C., encontraron en la literatura un campo fértil para conocer las posibilidades y los límites del lenguaje, de modo que la estudiaron con fruición. Pues bien, un sofista notable como Gorgias de Leontinos¹⁰⁶ apunta ya que la poesía es ficción transmisora de ἡδονή¹⁰⁷.

Aristóteles también dirá que las composiciones poéticas son transmisoras de placer, el cual será positivo siempre que se respete el goce peculiar que reclama cada género¹⁰⁸. De hecho, para Aristóteles es indiferente si los poetas narran verdad o ficción, ya que lo relevante es que sepan respetar las leyes de la coherencia y de la lógica¹⁰⁹, esto es, que sepan “mentir como es debido”¹¹⁰, hasta el punto de ser preferible la ficción verosímil, que la realidad inverosímil¹¹¹. En el fondo, el beneficio de la poesía nace de la libertad de creación que disfruta el poeta, ya que esa libertad es la que le permite contar su verdad¹¹², la cual, en la

con las Musas, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 1967: 21-6, HARRIOTT 1969: 112-3.

¹⁰⁶ Sabemos que describió *Los siete contra Tebas* como una pieza “llena de Ares”, apunte que leemos en ARISTÓFANES, *Ra.* 1021, de modo que es posible, aunque no seguro, que Gorgias escribiera algún tratado sobre el drama ateniense, *vid.* PFEIFFER 1981: 98-100, O’SULLIVAN 1992: 16, 20-1, DOVER 1993: 31-2, BAGORDO 1998: 15, con n. 26.

¹⁰⁷ *Vid.* GORGAS, *Hel.* 49 Graham. Por su parte, B. Gentili considera que la noción de placer o deleite que la poesía suscita en la audiencia es una de las ideas maestras de la poética griega, idea que halla en Gorgias su enunciación más clara, *vid.* GENTILI 1996: 122. En este sentido, un testimonio, transmitido en PLUTARCO, *Mor.* 348C, resulta esclarecedor: “quien engaña es más justo que el que no engaña y el engañado es más sabio que el no engañado”. De esta forma, aceptar el engaño consiste en involucrarse en el mundo y en la situación que el poeta propone, esto es, implicarse emocionalmente en la acción del poema y dejarse llevar por los entresijos de la narración para disfrutar de la experiencia. Así las cosas, poco importa el carácter ficticio de la poesía. Sobre los términos clave de la poética gorgiana, *vid. et.* QUIJADA SAGREDO 2013: 46, n. 39, con bibliografía.

¹⁰⁸ *Vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1453b 8-14: οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμησεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποητέον (“Y los que pretenden suscitar mediante el espectáculo, no el terror, sino lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia, pues de la tragedia no se debe intentar derivar cualquier tipo de placer, sino el que le es propio. Y puesto que el poeta debe procurar, a través de la imitación, el placer derivado del terror y la compasión, es evidente que ese propósito hay que realizarlo en la entraña misma de los hechos”, tr. de A. López Eire). Sobre el placer poético en Aristóteles, *vid.* BUTCHER 1951: 198-214, 268-9, HALLIWELL 1986: 62-81, JANKO 1987: XVI-XX, GOLDEN 1992: 17-26, LÓPEZ EIRE 2002: 97-8, 118-9.

¹⁰⁹ Sobre la noción de heterocosmos literario en Aristóteles, *vid.* DÍAZ TEJERA 1984.

¹¹⁰ *Vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1460a 18-9: δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ (“Y sobre todo Homero enseñó a los otros a mentir como es debido”, tr. de A. López Eire).

¹¹¹ *Vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1460a 26-7: προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα (“Hay que preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble”, tr. de A. López Eire).

¹¹² Por supuesto, esta libertad tiene unos límites, ya que el poeta, dependiendo sobre todo del género, tendrá que respetar las claves de una tradición, *vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1453b 22-6: τοὺς μὲν οὖν

medida que resulte lógica y esté bien construida, obrará el beneficio de poner ante los ojos del receptor una cuestión universal. Por esto la poesía es más filosófica que la Historia¹¹³, porque la primera mira a lo universal, mientras que la segunda solo mira a lo particular¹¹⁴.

Esta interesante reflexión aristotélica creó un problema a los historiadores, quienes desde siempre habían tratado de distinguir lo verdadero de lo falso o, si se quiere, de lo maravilloso¹¹⁵, puesto que la Historia Antigua de los griegos se había transmitido en esa sopa de narraciones predisuestas a contener lo fabuloso que llamamos Mitología, si bien esa Mitología había sido el único medio capaz de transmitir la memoria colectiva de los griegos, de modo que cimentaba todo el espectro religioso y social de Grecia en las épocas arcaica y clásica¹¹⁶.

La historiografía griega, nacida al amparo del racionalismo jonio, de donde había tomado la prosa como su vehículo de expresión, aplicaba una visión crítica y analítica del mundo para replantearse la tradición y observar las vicisitudes del presente como una sucesión lógica de causas y efectos¹¹⁷. Ahora

παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. (“Ahora bien, los argumentos tradicionales no cabe modificarlos (me refiero, por ejemplo, a Clitemnestra muriendo a manos de Orestes y Erifila a las de Alcmeón), sino que el poeta en persona debe buscar entre los argumentos tradicionales y usarlos bien”, tr. A. López Eire).

¹¹³ Vid. ARISTÓTELES, *Po.* 1451a 36-1451b 5-7: Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (...): ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῶ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει. (“Y es evidente también a partir de lo dicho que la función del poeta no es contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no difieren entre sí por escribir en prosa o en verso (...). La diferencia estriba en que uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y sería que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular” tr. de A. López Eire).

¹¹⁴ Por esto ARISTÓTELES considera que el argumento es el elemento esencial de la poesía, esto es, el principio, el alma de la tragedia, y, por tanto, el más importante de sus elementos constitutivos, *vid. Po.* 1450a 3-5, 15, 22-3 –*vid. infra* pp. 75ss.–; *vid. et. Po.* 1451b 27-9: δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμῆται δὲ τὰς πράξεις (“De esto resulta claro, por tanto, que el poeta debe ser más bien creador de los argumentos que de los versos, ya que poeta lo es en virtud de la imitación y lo que imita son las acciones”, tr. A. López Eire).

¹¹⁵ El intento de delimitar realidad y fantasía se percibe ya en Hecateo de Mileto, *vid. MOLES* 1993: 93, *GRAF* 2002: 4.

¹¹⁶ Sobre esta interesante cuestión, *vid. RISPOLI* 1988: 29-33, *GANGLOFF* 2002: 36-7.

¹¹⁷ Esto explica que Tucídides, en el proemio de su *Historia de la Guerra del Peloponeso*, se esfuerce en desmarcarse de la literatura precedente para asegurar que su investigación ha sido escrita con la

bien, la historiografía aunaba investigación racionalista con ἀφήγησις poética, puesto que no dejaba de ser un género literario, que, además, hundía sus raíces en Homero¹¹⁸. Por supuesto, nadie dudaba de que los poemas homéricos eran pura literatura y mucho menos Aristóteles, quien había afirmado que el mérito de Homero era “mentir como es debido” –*vid. supra* p. 43–. Así las cosas, no resulta extraño que Eratóstenes llegara a proclamar que el objetivo de los poetas era entretener y no enseñar¹¹⁹.

En cierto sentido, Eratóstenes tenía motivos para afirmar tal cosa, ya que la noción aristotélica de que la poesía era más filosófica que la historia había empujado a los historiadores a replantearse la naturaleza de su oficio para tratar de introducir el universal en sus narraciones, de modo que el género fue, digamos, retorizándose o literaturizándose¹²⁰. En este sentido, resulta sintomático que Polibio tenga que explicar la diferencia que subyace entre la poesía, que él llama τραγωδία, y la Historia¹²¹.

pretensión de ser exhaustiva y tener una vigencia eterna, *vid. TUCÍDIDES*, 1.21.1, 1.22.4, ya que considera que su obra servirá para prevenir el futuro, lo cual solo será posible si extrapolamos verdades generales a partir de ella, de modo que Pericles no solo es el Pericles histórico, sino un carácter-tipo que simboliza al buen gobernante, al igual que, por ejemplo, Brásidas, además de ser el general laconio, simboliza el prototipo de general audaz, etc., *vid. MOLES* 1993: 108.

¹¹⁸ Los dos primeros historiadores importantes, Heródoto y Tucídides, narran guerras, al igual que había hecho Homero en la *Iliada* y, de hecho, en Heródoto se percibe *imitatio* homérica, *vid. MOLES* 1993: 92-8. De la misma manera, la *Odisea* puede ser considerada un anticipo de las descripciones geográficas y etnográficas que, luego, caracterizarán también a la historiografía griega.

¹¹⁹ *Vid. ESTRABÓN* 1.2.3: ποιητὴν γὰρ ἔφη πάντα στοχάζεσθαι ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας (“decía, en efecto, [sc. Eratóstenes] que un poeta apunta en todo momento al goce del espíritu, no a la enseñanza”, tr. J. L. García Ramón y J. García Blanco).

¹²⁰ *Vid. MORGAN* 1993: 184-7, quien incluso propone que la novela griega debió nacer como una forma de historiografía totalmente ficticia; *vid. et. WISEMAN* 1993: 125-6, quien citando unas palabras de R. Syme [*Roman Papers* 4 (Oxford 1988) p. 19; *ibid.* 6 (Oxford, 1991), p. 164], dice: “to become intelligible, history has to aspire to the coherence of fiction, while eschewing most of its methods. There is no choice, no escape, (...). They [sc. los historiadores] too are fabricators and creators of illusion”.

¹²¹ *Vid. MEIJERING* 1987: 10-1, 61-2, n. 1 (p. 242); *POLIBIO* 2.56.11-2: τὸ γὰρ τέλος ἱστορίας καὶ τραγωδίας οὐ ταυτὸν, ἀλλὰ τούναντίον. ἐκεῖ μὲν γὰρ δεῖ διὰ τῶν πιθανωτάτων λόγων ἐκπληῖξαι καὶ ψυχαγωγῆσαι κατὰ τὸ παρὸν τοὺς ἀκούοντας, ἐνθάδε δὲ διὰ τῶν ἀληθινῶν ἔργων καὶ λόγων εἰς τὸν πάντα χρόνον διδάξαι καὶ πείσαι τοὺς φιλομαθοῦντας, ἐπειδήπερ ἐν ἐκείνοις μὲν ἡγεῖται τὸ πιθανόν, κἂν ἢ ψεῦδος, διὰ τὴν ἀπάτην τῶν θεωμένων, ἐν δὲ τούτοις τᾶληθές διὰ τὴν ὠφέλειαν τῶν φιλομαθοῦντων. (“Pues la finalidad de la historia y la de la tragedia no coinciden, al contrario, se oponen polarmente: ésta última debe usar las palabras más persuasivas, en cualquier circunstancia mover y hacerse suyos a los espectadores; el historiador, en cambio, debe intentar siempre enseñar y convencer a los estudiosos; su palabra y su obra deben responder a la verdad. En la tragedia guía lo convincente, aunque sea falso, y ello mintiendo a los espectadores; la guía de la historia es la verdad; la historia persigue el provecho de sus cultivadores”, tr. M. Balasch Recort). En el siglo II d. C., *LUCIANO, Hist. Conscr.* 9, sigue alertando de esa misma circunstancia: el propósito de la Historia es contar la verdad, no entretener al público.

Tras reflexionar sobre la poesía homérica, Polibio concluye que estaba conformada a partir de tres elementos diferentes que el poeta había conseguido combinar gracias a su arte, a saber: la *ιστορία*, la *διάθεσις* y el *μῦθος*¹²². Polibio alcanza esta conclusión, porque no le parece verosímil que Homero se hubiera inventando todo el contenido de *La Ilíada* y de *La Odisea*, sino que considera más plausible que el poeta lustrara con su arte una narración tradicional¹²³.

Por tanto, la idea de Eratóstenes, quien afirmaba que era inútil buscar en la poesía *διάνοια* y *ιστορία*, debía ser rechazada, puesto que la poesía homérica, por ejemplo, estaba construida sobre un lecho de verdad que el poeta había adornado añadiendo elementos fantásticos que tenían por objeto el deleite de la audiencia. A pesar de los esfuerzos de Polibio, cabe decir que autores posteriores como, por ejemplo, Séneca, seguían considerando a los historiadores unos mentirosos¹²⁴.

Sin embargo, esa visión del científico, que había llevado a Eratóstenes a negar el carácter serio de la poesía, encontró su mejor respuesta en la famosa doctrina del *docere-delectare* que conocemos por Horacio, pero que se retrotrae a Neoptólemo de Paros¹²⁵. Esta visión, no muy diferente, en realidad, a la de Polibio, asume que la poesía es a un tiempo *ψυχαγωγία* y *διδασκαλία*, de modo que, en los albores del siglo I d. C., el poeta recupera, en cierto modo, ese *status* de maestro o educador de sus lectores que ya no perderá jamás.

¹²² Vid. POLIBIO, 34.3.12-4.4: καὶ τὰ ἐν τῇ Μήνιγγι δὲ τοῖς περὶ τῶν Λωτοφάγων εἰρημένοις συμφωνεῖν. εἰ δὲ τίνα μὴ συμφωνεῖ, μεταβολὰς αἰτιασθαι δεῖν ἢ ἄγνοιαν ἢ καὶ ποιητικὴν ἔξουσίαν, ἢ συνέστηκεν ἐξ ἱστορίας καὶ διαθέσεως καὶ μύθου. τῆς μὲν οὖν ἱστορίας ἀλήθειαν εἶναι τέλος (...). τῆς δὲ διαθέσεως ἐνέργειαν εἶναι τὸ τέλος (...) μύθου δὲ ἡδονὴν καὶ ἔκπληξιν. (“Y lo que se dice de la isla de Méninx se corresponde con las afirmaciones acerca del país de los lotófagos. Y si [sc. en Homero] hay algo que no concuerde, la causa radica en un cambio, en ignorancia o en una licencia poética, que es una combinación de historia, disposición y mito. El fin que se propone la historia es la verdad (...). El fin que se propone la disposición es la vivacidad (...); el fin del mito es el placer y el asombro”, tr. M. Balasch Recort).

¹²³ Vid. POLIBIO, 34.4.4: τὸ δὲ πάντα πλάττειν οὐ πιθανόν, οὐδ’ Ὀμηρικόν· τὴν γὰρ ἐκείνου ποίησιν φιλοσόφημα πάντας νομίζουσιν, οὐχ ὡς Ἐρατοσθένης φησί, κελεύων μὴ κρίνειν πρὸς τὴν διάνοιαν τὰ ποιήματα μηδ’ ἱστορίαν ἀπ’ αὐτῶν ζητεῖν. (“Inventárselo todo no es de fiar ni propio de Homero: de la poesía de éste afirman todos que es un tratado filosófico, no lo que sostiene Eratóstenes cuando nos invita a no juzgar los poemas por sus contenidos y a no buscar historia en ellos”, M. Balasch Recort).

¹²⁴ Vid. SÉNECA *Q. N.* 7.16.1s, *Apocol.* 1.1-2, WISEMAN 1993: 122-6; sobre el trinomio historiador-mentira-ficción, vid. et. MOLES 1993: 114-8.

¹²⁵ Vid. MEIJERING 1987: 5-6. Cabe destacar que el germen de esta idea se encuentra ya en *Las Ranas* de Aristófanes, vid. HUNTER 2009: 1-3, 25-9.

2.3. ARISTÓFANES, POETA CLÁSICO

Aristófanes es uno de esos poetas cuya obra es considerada digna de atención, lo cual no es baladí tratándose de un cómico¹²⁶. En realidad, la comedia aristofánica cumple bien con la visión horaciana de enseñar y deleitar. Resulta evidente que la comedia aristofánica es entretenida, puesto que nace de la pretensión de hacer reír¹²⁷. Ahora bien, la mera capacidad psicagógica no era garantía suficiente para que la obra de un poeta fuera integrada en los cánones, pues, de lo contrario, se hubieran integrado todas las comedias de todos los cómicos. Para ganar semejante honor parece que era imprescindible que sus obras también resultaran “útiles”, una condición que, como vamos a comprobar en las páginas que siguen, los críticos de Aristófanes reconocen a menudo en las obras del cómico ateniense¹²⁸.

En efecto, cuando leemos los escolios de Aristófanes enseguida resulta claro que el cómico es visto por los críticos como maestro de la ciudadanía ateniense. No es de extrañar, dado que esta idea, omnipresente no solo en los escolios, sino también en las diversas *Vitae* del cómico ateniense y, en general, en todo lo que rodea a su figura, emana de su propia pluma. Aristófanes, al igual que los otros cómicos, escribe sus comedias en competencia con las de sus rivales, de modo que, adoptando una estrategia *ad hoc*, construye una máscara de sí mismo bajo la cual se nos aparece como un poeta audaz que no duda en defender la justicia y en denunciar los males que aquejan a la sociedad (democrática) de su

¹²⁶ La poesía cómica no solo encontró un lugar destacado en los cánones alejandrinos, sino que, de hecho, fue uno de los géneros literarios que mayor interés despertó en Alejandría, *vid.* PFEIFFER 1981: 290-1, 397, 439, muy probablemente por el interés que suscitaba la realidad, pongamos, intrahistórica de la Atenas Clásica y, sobre todo, de la Guerra del Peloponeso, *vid.* SIDWELL 2009: 299-302. No obstante, la demanda de moralidad desequilibraba la balanza hacia ese otro tipo de comedia, menos agresiva y mordaz, típica de Menandro, *vid.* PLUTARCO, *Mor.* 853A-854D. Posteriormente, el aticismo de los primeros siglos de nuestra era apostará por la comedia aristofánica y, así, solo se nos han conservado comedias completas de Aristófanes.

¹²⁷ *Vid.* SOMMERSTEIN 2009: 2: “There can be no doubt that the prime objective of Athenian comedy was at all times to entertain and amuse its public, principally by stimulating them to laugh”.

¹²⁸ Para comprobar el impacto del *canon* de poetas cómicos y muy especialmente el peso que en él tiene Aristófanes, *vid.* LUCIANO, *Ind.* 27, un pasaje en el que el de Samosata recrimina al ignorante que seguro que no entiende las comedias. Pues bien, lo curioso es que, aunque Luciano tiene en mente los *Baptai* de Eúpolis, no solo menciona a Aristófanes, sino que lo hace en primer lugar.

tiempo, incluso poniendo en riesgo su propia vida. La imagen que Aristófanes transmite de sí mismo en las comedias es, por tanto, la de un héroe de la democracia.

Pues bien, esta imagen que el cómico construye de sí mismo fue exitosa hasta el punto de que la tradición, desde el Helenismo hasta los días del Renacimiento Paleólogo y, aún más, prácticamente hasta hoy en día, la aceptó como real y, así, se estimó que Aristófanes era tal y como se nos muestra en diversos pasajes de sus comedias¹²⁹. Por tanto, la fama del poeta¹³⁰, acrecentada por la lectura atenta de sus comedias, otorgará al cómico las condiciones que demandan la integración de sus obras en el canon para ser editadas, comentadas y transmitidas a las generaciones posteriores hasta los tiempos de la imprenta y, de ahí, hasta nuestro mundo.

Si los filólogos helenísticos, los escoliastas y los filólogos bizantinos, entre otros, no hubiesen coincidido todos ellos en considerar a Aristófanes un poeta clásico su obra no hubiese sobrevivido, de modo que ahora nos tendríamos que contentar con la lectura sesgada e imprecisa de unos pocos fragmentos de sus comedias. Por ello, comenzamos nuestro estudio prestando atención a la *χρεία*, función o utilidad, de la comedia aristofánica, porque es ese beneficio práctico el que explica por qué las obras del cómico ateniense son clásicas. Vamos a empezar fijándonos en lo que dice Aristófanes sobre sí mismo en sus obras.

2.3.1. LA VOZ DEL POETA: LAS *PARABASEIS*

Una de las características de la Comedia Antigua, llamativa desde nuestra perspectiva, es la ruptura de la ilusión dramática. Los poetas cómicos, al menos

¹²⁹ Solo cuando la obra del cómico ateniense choca contra otro de los pilares de la civilización helénica, me refiero a Sócrates, surgen voces que nos advierten de que el cómico exagera o, directamente, miente y entonces sí se menciona su *κακοήθεια* o su *διαβολικὸς τρόπος*: *vid. schol. an. rec. Nub.* 98b, 112b, Tzetzes *Comm. in Nu.* 110, 777a; y, así, Aristófanes, en el comentario de Juan Tzetzes, se transforma en ó *βδελυρὸς κωμικός*, *vid. Comm. in Nu.* 655a.

¹³⁰ Nótese que Aristófanes es el cómico que menciona Platón en la *Apología* y que protagoniza *El Banquete*. Más tarde, ARISTÓTELES, *Po.* 1448a 26-7, lo señala, junto con Sófocles y con Homero, como un autor representativo de su género. Estas menciones debieron ayudar a celebrar la fama del poeta, *vid. STOREY* 2003: 4, BAKOLA 2010: 6, con nn. 15, 16, 17.

así lo hace Aristófanes, abandonan a veces el cauce de sus argumentos para apelar al público de manera directa. Esto resulta extraño para nosotros, porque los cómicos, en lugar de proteger el heterocosmos literario, tienden a no perder el contacto con la realidad¹³¹, lo que, sin duda, contribuye a que el espectador no olvide que está viendo una comedia¹³².

Por supuesto, el mundo que propone la Comedia Antigua, recreación del mundo real, con constantes alusiones al momento actual y con un rico juego paródico que afecta incluso a los cánones del teatro, alienta este modo de proceder, al igual que lo hacen, seguramente, las condiciones escenográficas del teatro del siglo V a. C., y esto sin olvidar que los ataques dirigidos contra los poderosos serían más digeribles para ellos si en todo momento era claro que se hacían dentro del marco festivo de la competición cómica.

Por tanto, al leer las comedias de Aristófanes, no es raro encontrar elementos que nos recuerdan que estamos en el teatro como, por ejemplo, la apelación al gruista en *Pax* 174¹³³, algunas referencias al ἐκκύκλημα, como sucede en *Acarnienses* 407a, 408¹³⁴ y también en *Tesmoforiantes* 96¹³⁵, y lo mismo cabe decir sobre esa voluntad de involucrar a los espectadores en la

¹³¹ La cercanía y el contacto con la realidad son características propias de la comedia, *vid.* SILK 2000: 91.

¹³² SIFAKIS 1971: 7-13, advierte que el concepto “ruptura de la ilusión dramática” es anacrónico, ya que la comunicación entre actores y público no solo era una de las señas de identidad del género, sino también una importante fuente de humor. Sobre la llamada “ruptura de la ilusión dramática” en la comedia de Aristófanes, *vid.* DOVER 1972: 55-9, BAIN 1977: 3-7, CHAPMAN 1983, THIERCY 1986: 139-49.

¹³³ *Pax* 174-5: ὦ μηχανοποιέ, πρόσεχε τὸν νοῦν, ὡς ἐμέ / ἤδη στροβεῖ τι πνεῦμα περὶ τὸν ὀμφαλόν, (“Maquinista, estate atento conmigo, que ahora se me revuelve un flato en torno al ombligo”, *tr.* L. Gil Fernández); *schol. Pax* 174a (Im. μηχανοποιέ Lh): πρὸς τὸν ἐν τῷ θεάτρῳ μηχανοποιόν φησιν. (“[sc. Trigeo] se lo dice al gruista que estaba en el teatro”).

¹³⁴ Eurípides, atareado, no quiere recibir a Diceópolis, de modo que este dice que le saque el ἐκκύκλημα, sugerencia que Eurípides acepta. Una nota al verso 408 describe la máquina y su función: *schol. Ach.* 408 (Im. ἀλλ’ ἐκκυκλήθητ’): εἰ μὴ σχολὴν ἔχεις <κατελθεῖν, ἀλλ’ ἐκκυκλήθητι, τουτέστι> συστράφηθι. ἐκκύκλημα δὲ λέγεται μηχανήμα ξύλινον τροχοῦς ἔχον, ὅπερ περιστρεφόμενον τὰ ἔνδον ὡς ἐν οἰκίᾳ δοκοῦντα διαπράττεσθαι καὶ τοῖς ἐξω ἐδείκνυε, λέγω δὴ τοῖς θεαταῖς. (...). (“si no tienes tiempo para bajar, que te saque el *ekkyklema*”, esto es, que gire. Se llama *ekkyklema* un aparato de madera que tiene ruedas, el cual, cuando giraba, mostraba lo que parecía haber sucedido dentro de una casa a los de fuera, me refiero, claro está, a los espectadores. (...).”).

¹³⁵ *Th.* 95-6: ΕΥ. Ἀγάθων ἐξέρχεται. / ΚΗ. καὶ ποῦ <’στιν; ΕΥ. ὅπου ’στιν;> οὔτος οὐκκυκλούμενος. (“EUR.: Agatón está saliendo. / PAR.: Y ¿dónde <está? EU.: ¿Que dónde está?> Ahí, le está sacando el *ecciclema*”, *tr.* L. Gil Fernández); *vid. schol. Th.* 96 (οὐκκυκλούμενος): ἐπὶ ἐκκυκλήματος γὰρ φαίνεται. Sobre la función que subyace a las menciones de la μηχανή y del ἐκκύκλημα en estos pasajes, *vid.* NEWIGER 1989.

acción del drama que se percibe a veces por medio de apelaciones directas¹³⁶ o, digamos, indirectas¹³⁷. En realidad, esta cuestión no acaba aquí, ya que los críticos suelen reconocer la voz del poeta en determinados versos de sus comedias, algo que sobre todo ocurre en la parábasis, el espacio que reserva la comedia a los consejos que el poeta da a su público, y, por tanto, allí donde más claramente suena su voz¹³⁸.

La parábasis es el elemento más representativo de la Comedia Antigua, ya que solo ella la contiene¹³⁹. Se trata de una sección relevante de la comedia, porque es allí donde el poeta, a través del Corifeo, se comunica de forma directa con su público, esto es, con la ciudadanía ateniense¹⁴⁰. En líneas generales, dado que la libertad de composición es grande, se puede afirmar que la parábasis tiende a aparecer hacia la mitad de la comedia como culminación de la primera parte de la obra, cuando los actores abandonan la escena y el coro avanza hacia los espectadores¹⁴¹ para cantar, recitar y danzar una composición que, cuando aparece completa¹⁴², consta de siete partes: *kommation*, parábasis propiamente

¹³⁶ Me refiero a pasajes como *Ach.* 770, *Eq.* 37, 163, 1318, *Nu.* 1096, 1201, 1437-40, *V.* 85, 1527, *Pax* 20, 33, 43, 150, 876, 879, 882, 887, 1115, 1355, *Lys.* 1218-1220, *Ra.* 1116, *Pl.* 797-799, pasajes todos ellos en los que hay apelaciones directas o alusiones a los espectadores. Recientemente, SCHERE 2013 ha argumentado que estas apelaciones al público, al menos en lo que se refiere a las comedias tempranas de Aristófanes, no son casuales, puesto que solo los personajes que sustentan el mensaje que transmite la comedia –los propios héroes cómicos, el coro y los esclavos que aparecen al principio de la pieza en el caso de *Las Avispas* y de *La Paz*– gozan de tal prerrogativa, prerrogativa de la que carecen los antagonistas, de manera que el recurso parece tener el propósito de hacer simpáticas al público las ideas que defienden estos personajes.

¹³⁷ Me refiero a pasajes como *Ra.* 274-6, cuando Dioniso asume que los parricidas y perjuros, a los que se había referido Heracles en los versos 145b-51, son los propios espectadores; algo similar sucede también en *Ra.* 783, cuando el Servidor de Plutón señala al público, afirmando que en el Hades hay poca gente honrada, al igual que en el teatro.

¹³⁸ Sobre el concepto “voz del poeta”, consúltese el estudio de GOLDHILL 1991, en el que cuestiones como la autopresentación, la autorreflexividad, etc. tienen una presencia constante. Para el caso concreto de la comedia, y particularmente de la aristofánica, *vid.* STOREY 2003: 3-4, BAKOLA 2010: 29-39, WRIGHT 2012: 10-6.

¹³⁹ Definida en HEFESTIÓN, *Poem.* 8.72-3 y en PÓLUX 4.111-2. Sobre la parábasis aristofánica, *vid.* SIFAKIS 1971, GIL FERNÁNDEZ 1996: 28-35, IMPERIO 2004.

¹⁴⁰ La identificación de la voz del Corifeo con la del poeta es habitual en el teatro griego, *vid.* WRIGHT 2012: 7. Los escolios suelen anotar: ὁ ποιητῆς ταῦτα λέγει ἀπὸ/διὰ τοῦ προσώπου τοῦ χοροῦ: *vid.*, por ejemplo, schol. *V.* 1265b, schol. *Av.* 1102c, schol. *Pl.* 1208.

¹⁴¹ El significado del verbo παραβαίνω es “avanzar”, algo que se menciona a menudo en los escolios: *vid.* schol. *Ach.* 629, schol. *Eq.* 808, schol. *Th.* 785; *vid. et.* schol. *Eq.* 507-9, schol. *Pax* 734-5.

¹⁴² El debilitamiento del elemento coral obrará la desaparición de la parábasis, como vemos en *Eccl.* y en *Pl.*, pero cabe decir que la parábasis aristofánica aparece ya alterada en *Pax*, en *Av.* y en *Th.* e incompleta en *Lys.* y en *Ra.*, todo lo cual parece advertirnos no solo de que el proceso de desaparición de la parábasis

dicha, *pnigos*, oda, epírrema, antoda y antepírrema¹⁴³.

Los escoliastas sienten gran interés por la parábasis, tal y como apreciaremos en los siguientes comentarios:

Schol. *Pax* 734b (sin Im.):

παράβασιν ἐκάλουν ἀπὸ τοῦ παραβαίνειν τὸν χορὸν ἀπὸ τῆς νενομισμένης στάσεως εἰς τὴν καταντικρὺ τοῦ θεάτρου ὄψιν, ὅποτε ἐβούλετο ὁ ποιητὴς διαλεχθῆναι τι ἔξω τῆς ὑποθέσεως ἄνευ τῶν ὑποκριτῶν πρὸς τὸ θέατρον διὰ τοῦ χοροῦ. ἐστρέφετο δὲ ὁ χορὸς καὶ ἐγίνοντο στοῖχοι δ'. εἶτα διελθόντες τὴν καλουμένην παράβασιν ἐστρέφοντο πάλιν εἰς τὴν προτέραν στάσιν. δῆλον δὲ ποιῶσιν αὐτοὶ οἱ ποιηταὶ τὸ στρέφεσθαι σημαίνοντες καὶ τὸ παραβαίνειν. VFLh ὡς Lh Πλάτων ἐν τῷ Παιδαρίῳ

εἰ μὲν μὴ λῖαν, ὧ ἄνδρες, ἠναγκαζόμεν

στρέψαι δεῦρ', οὐκ ἂν παρέβην εἰς λέξιν τοιάνδ' ἐπῶν

ἄμφω σημαίνας, καὶ τὸ στρέφεσθαι καὶ τὸ παραβαίνειν. Κρατῖνος δὲ ἐν τῇ Πυλαίᾳ δηλοῖ, ὅτι ἔξ ἐστι ζυγὰ τοῦ χοροῦ. VFLh

La llamaban parábasis por el hecho de que el coro avanzaba desde su posición habitual hasta ponerse de frente a los espectadores, cuando el poeta deseaba decir al público, por medio del coro, sin presencia de los actores, alguna cosa ajena al argumento de la obra. El coro giraba y se formaban cuatro filas [de coreutas]. Luego, al acabar la llamada parábasis, giraban de nuevo hasta la primera posición. Los propios poetas hacen evidente el giro y el avance, porque lo mencionan [en sus obras]. Por ejemplo, Platón [sc. el cómico] en *El muchachito* [dice] (fr. 99 Kassel – Austin):

Si no tuviese, señores, gran necesidad de hacer el giro aquí, no avanzaría diciendo una expresión semejante a esta.

[Estos versos] señalan ambas cosas: el giro y también el avance. Cratino (fr. 186 Kassel – Austin) en su comedia *La mujer de Pilos* evidencia que son seis las filas del coro¹⁴⁴.

Leemos información similar en schol. *Eq.* 508b y schol. *Ra.* 686a:

Schol. *Eq.* 508b Im. παραβῆναι

τῇ παραβάσει χρῆσασθαι. λέγεται δὲ παράβασις ἥτοι ἐπειδὴ ἀπήρηται τῆς ἄλλης ὑποθέσεως, ἢ ἐπειδὴ παραβαίνει ὁ χορὸς τὸν τόπον, ἐστᾶσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ <χορευταὶ> πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες. ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἐστῶτες καὶ πρὸς τοὺς θεατὰς βλέποντες τὸν λόγον ποιῶνται. VEGOM

[Esto es,] “hacer la parábasis”. Se llama parábasis o porque se desgaja del resto del argumento, o porque el coro avanza su posición; pues, [en una comedia] los coreutas están de pie formando en línea mirando hacia la orquesta, pero, cuando hacen la parábasis, colocados unos al lado de los otros, declaman el discurso mirando al público.

fue progresivo, sino también que dicho proceso estuvo ligado a la libertad de composición de la que gozaban los poetas.

¹⁴³ Las partes de la parábasis se mencionan en schol. *Eq.* 498, 503, 507b, 1274c, schol. *Ra.* 674.

¹⁴⁴ El coro solía formar con una profundidad de seis filas de cuatro miembros, *vid.* PÓLUX 4.109, THIERYC 1986: 70; sobre los movimientos del coro en la parábasis, *vid. et.* DEARDEN 1976: 107.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *Ra.* 686a lm. τὸν ἱερὸν χορὸν RVMEBarb δίκαιόν VE ἔστι E
τὸ τοιοῦτον “παράβασις” καλεῖται, ὅπερ ἔλεγον ἐπιστρέφοντες πρὸς τοὺς θεωμένους·
ἔστι δὲ ὁ τρόπος ὅταν καταλιπὼν τὰ ἐξῆς τοῦ δράματος. ὁ ποιητὴς συμβουλευέσῃ τοῖς
θεωμένοις, ἢ ἄλλο τι ἐκτὸς λέγῃ τῆς ὑποθέσεως. RVMEΘBarb(Ald)

Esto se llama parábasis, la que recitaban dándose la vuelta hacia los espectadores; y el modo de hacerlo es cuando se deja de lado la continuidad de la obra. [En las *parabaseis*] el poeta suele dar consejos a los espectadores, o suele decir alguna otra cosa ajena al argumento de la comedia.

Cabe destacar que estos tres comentarios se refieren a la “parábasis propiamente dicha”, lo cual se percibe en el uso del verbo λέγω y sus derivados, verbo que significa “decir” o “recitar”, pero no “cantar” (*vid.* Sifakis 1971: 62-8). Por tanto, los escoliastas identifican la parábasis con una digresión recitada del coro que transmite mensajes del poeta a su público¹⁴⁵.

Pues bien, Aristófanes, como ya se ha dicho, merced a la naturaleza competitiva del festival¹⁴⁶, suele usar las *parabaseis* para elogiar su propia poesía, atacar la de sus rivales y, sobre todo, para construir una imagen elogiosa de su propia persona, dando a entender que se trata de un poeta audaz que no duda en arriesgar su propia vida para enfrentarse a los poderosos –Cleón– en la búsqueda de la justicia y del bien común¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Por supuesto, la ruptura de la ilusión escénica no se circunscribe solo a la parábasis, *vid.*, por ejemplo, *Ach.* 1-42, 377-82, 414-7, 437-44, 495-505; *Eq.* 36-9; *Nu.* 323-7; *V.* 54-86; *Pax* 43-71, 150-4, 164-72, 174-5, 234-91, 1019-22; en las comedias posteriores el recurso, aunque presente, *vid.* *Av.* 445-7, es menos significativo. No obstante, la escoliografía puede llegar a considerar “parabáticos” aquellos versos, ajenos a la parábasis, en los que se percibe “la voz del poeta”, *vid.* schol. *Pl.* 487c: παράβασις· ὁ γὰρ ποιητὴς δοκεῖ τὸ σκέμμα γυμνάζειν (“Parábasis. Pues el poeta parece practicar la reflexión”). De hecho, PÓLUX 4.111, descubre versos parabáticos en Eurípides; sobre esta cuestión, *vid.* QUIJADA SAGREDO 2013: 34-5.

¹⁴⁶ Sobre este tópico, que es bien conocido, puede consultarse REVERMANN 2006: 5-7, 19-24, 99, BAKOLA 2010: 13-80, WRIGHT 2012: 31-69.

¹⁴⁷ *Vid.* BAKOLA 2010: 14: “These events are presented as historical and are ultimately employed by the poet in order to create the persona with which he chooses to fictionalize and present himself through his plays”; sobre el valor biográfico de la información que leemos en las *parabaseis*, *vid.* WRIGHT 2012: 14: “The parabasis is just one among several type of conventional comic scene (...). As R. Rosen [“Cratinus’ *Pytine* and the Construction of Comic Self”, en F. D. Harvey – J. M. Wilkins, *The Rivals of Aristophanes* (London, 2000), p. 23] puts it, the parabasis is the most sustained, overt way of ‘playing out’ the claim to a real-life relationship between the author and the audience, but it is important to keep remembering that it is just a fiction. The bottom line is that we can never trust a single word that is said by anyone in a comedy (...). The comedians are, of course, perfectly aware that their audiences were used to reading poetry or drama as *if* it could give them unmediated access to the voice or opinions of the author. This mode of reading has been extremely common since the very earliest times, and remains widespread today (...). Whenever we read a text, it can be hard to suppress an instinctive feeling that its author is communicating directly with us, or that we can somehow get to know the author personally through his

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Lo interesante de todo esto es que, conjugando la información que leemos en las *parabaseis*, no tendremos problema en obtener una imagen concreta de la personalidad de Aristófanes *qua* poeta cómico y de la naturaleza indómita de su poesía, una imagen que, a pesar de ser elogiosa *ad nauseam*, los escoliastas –incluyendo bajo esta designación a un filólogo bizantino de la talla de Tomás Magistro– aceptan, en general, sin oponer ningún tipo de crítica. De hecho, la imagen que la tradición se hace de Aristófanes es tan consistente y está tan bien asentada que ni siquiera es preciso practicar una reconstrucción, ya que la tenemos perfectamente delineada en las diversas *Vitae* del cómico ateniense.

2.3.2. LAS *VITAE* DE ARISTÓFANES

La fuente óptima para descubrir la imagen que los críticos de la Antigüedad se hicieron de Aristófanes la tenemos consignada en las diversas *Vitae* del cómico ateniense (*Prolegomena de comoedia* 27-33), ya que en ellas, junto con los supuestos datos biográficos, reconocemos, de manera constante, la opinión laudatoria que mereció a la tradición la actuación del poeta. Es evidente que, si esto no hubiese sido así, difícilmente se podría considerar a Aristófanes un poeta clásico.

Por supuesto, la información de las *Vitae* debe manejarse con muchísima cautela, ya que es poco, más bien nada, fiable¹⁴⁸. Ahora bien, esta circunstancia carece de importancia, ya que las *Vitae* transmiten, sin duda, aquello que se tenía por cierto o, al menos, lo que se estimaba que era preciso saber sobre Aristófanes para entender el valor, más allá de lo puramente estético, de su poesía.

Como no podía ser de otra manera, teniendo en cuenta la historia de la transmisión de los textos clásicos, la mayor parte de la información que leemos en las *Vitae* ha sido inferida de las comedias mismas. Sin embargo, resulta

words. But the relationship between author and audience is more complicated than this, and the author is a much more elusive and distant figure than we would like to think". Sobre el elogio a sí mismo en Aristófanes, *vid. et.* STOREY 2003: 3-4, HUNTER 2009: 79-80.

¹⁴⁸ Toda la información deriva en última instancia de una lectura caprichosa de las propias obras de los autores, cuyas vidas se están escribiendo, *vid.* LEFKOWITZ 1981: 105-16.

interesante comprobar la disposición de esa información, ya que, por ejemplo, datos tomados de *Acarnienses* sustentan opiniones expresadas en *Las Ranas*, de modo que la obra de Aristófanes se maneja como un *totum* sin reparar, como digo, en la cronología de las comedias. Obrando de esa manera, los biografistas perfilan un cuadro idealizado de la vida del poeta que, sí, emana de sus obras, pero de una manera caprichosa que sirve para dar coherencia a ideas preconcebidas o, lo que es lo mismo, que ayuda a aceptar la imagen que el poeta transmite de sí mismo en sus comedias.

Si practicamos una lectura funcional de las *Vitae Aristophanis* con intención de comprender la opinión que merece el poeta a los críticos helenísticos y bizantinos –pace Plutarco–, enseguida llama la atención la superioridad del cómico frente a sus rivales, Cratino y Éupolis (*vid.* Hunter 2009: 79). De hecho, gracias a su talento innato y debido a la necesidad, Aristófanes marca el rumbo hacia un nuevo tipo de comedia, la Comedia Nueva, ya que el cómico ateniense es el “descubridor” (*vid.* el texto de abajo) de sus señas de identidad, la desgracia (φθορά) y el reconocimiento, señas que luego imitarán de él –pues Aristófanes es modelo de imitación– cómicos posteriores como Menandro o Filemón:

Prolegomena de comoedia, 28.1-7:

Ἀριστοφάνης ὁ κωμωδοποιὸς πατρὸς μὲν ἦν Φιλίππου, τὸ δὲ γένος Ἀθηναῖος. τῶν δῆμων Κυδαθηναίου. Πανδιονίδος φυλῆς· ὃς πρῶτος δοκεῖ τὴν κωμωδίαν ἔτι πλανωμένην τῇ ἀρχαίᾳ ἀγωγῇ ἐπὶ τὸ χρησιμώτερον καὶ σεμνότερον μεταγαγεῖν, πικρότερόν τε καὶ αἰσχροτέρον Κρατίνου καὶ Εὐπόλιδος βλασφημούντων ἢ ἔδει. πρῶτος δὲ καὶ τῆς νέας κωμωδίας τὸν τρόπον ἐπέδειξεν ἐν τῷ Κωκάλῳ, ἐξ οὗ τὴν ἀρχὴν λαβόμενοι Μένανδρός τε καὶ Φιλίμων ἐδραματούρησαν.

El poeta cómico Aristófanes fue hijo de Filipo, y de linaje ateniense, del demo Cídateneo, de la tribu de Pandión; parece que fue el primero en llevar la comedia, desviada ya de su antiguo rumbo, a un plano más provechoso y solemne, ya que aquella propia de los mal hablados Cratino y Éupolis era más cruel y obscena de lo debido. También fue el primero que mostró, en su *Cócalo*, la forma de la Comedia Nueva. Menandro y Filemón escribieron sus dramas tomando como principio esa comedia.

Prolegomena de comoedia, 28.50-8

ἐγένετο δὲ καὶ αἴτιος ζήλου τοῖς νέοις κωμικοῖς. λέγω δὴ Φιλίμονι καὶ Μενάνδρῳ. ψηφίσματος γὰρ γενομένου χορηγικοῦ, ὥστε μὴ ὀνομαστὶ κωμωδεῖν τινα, καὶ τῶν χορηγῶν οὐκ ἀντεχόντων πρὸς τὸ χορηγεῖν, καὶ παντάπασιν ἐκλελοιπυίας τῆς ὕλης τῶν

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

κωμωδιῶν διὰ τούτων αὐτῶν –αἴτιον γὰρ κωμωδίας τὸ σκώπτειν τινάς– ἔγραψε κωμωδίαν τινὰ Κόκαλον, ἐν ᾗ εἰσάγει φθορὰν καὶ ἀναγνωρισμὸν καὶ τᾶλλα πάντα, ἃ ἐζήλωσε Μένανδρος.

[Aristófanes] llegó a ser incluso modelo de imitación para los cómicos modernos. Me refiero, claro está, a Filemón y a Menandro. Pues, al promulgarse un decreto concerniente al corego, que impedía la burla personal, y como quiera que los coregos no podían seguir financiando el entrenamiento de los coros, y puesto que había una carencia absoluta del material propio de las comedias por estas mismas [razones] –pues la razón de ser de una comedia era burlarse de individuos concretos– [Aristófanes] escribió una comedia, de título *Cócalo*, en la que introduce desgracia, reconocimiento y todas las cosas de este tipo que imitó Menandro.

Al principio, y aquí empieza lo bueno, Aristófanes presenta sus obras por medio de Calítrato y de Filónides, lo que motiva las chanzas de sus rivales¹⁴⁹. Sin embargo, cuando escribió *Los Caballeros*, una comedia que lleva “el ataque a Cleón, iniciado con *Los Babilonios* y *Los Acarnienses*, a extremos sin parangón posible en la historia universal de la libertad de expresión” (Gil Fernández 1995: 199), Aristófanes se encontró con que nadie de la profesión estaba dispuesto a enfrentarse con el político, de modo que, ante la negativa de los fabricantes de máscaras y la de los actores, decidió representar él mismo el papel del Paflagonio, embardunándose la cara con poso de vino al modo tradicional:

Prolegomena de comoedia, 28.11-9

ὔστερον δὲ καὶ αὐτὸς ἠγωνίσαστο· διεχθρευσας δὲ μάλιστα Κλέωνι τῷ δημαγωγῷ καὶ γράψας κατ’ αὐτοῦ τοὺς Ἰπέας, ἐν οἷς διελέγχει αὐτοῦ τὰς κλοπὰς καὶ τὸ τυραννικόν. οὐδενὸς δὲ τῶν σκευοποιῶν τολμήσαντος τὸ πρόσωπον αὐτοῦ σκευάσαι δι’ ὑπερβολὴν φόβου, ἅτε δὴ τυραννικοῦ ὄντος, μηδὲ μὴν ὑποκρίνασθαί τινος τολμῶντος, δι’ ἑαυτοῦ ὁ Ἀριστοφάνης ὑπεκρίνατο αὐτοῦ τὸ πρόσωπον μίλτω χρίσας, καὶ αἴτιος αὐτῷ γέγονε ζημίας πέντε ταλάντων, ἃ ὑπὸ τῶν Ἰπέων κατεδικάσθη, ὡς φησιν ἐν Ἀχαρνεῦσιν·
+ἐγὼ δ’+ ἐφ’ ᾧ γε τὸ κέαρ εὐφράνθην ιδῶν,

¹⁴⁹ PROLEGOMENA DE COMOEDIA, 28.7-10: εὐλαβῆς δὲ σφόδρα γενόμενος τὴν ἀρχὴν ἄλλως τε καὶ εὐφυῆς τὰ μὲν πρῶτα διὰ Καλλιστράτου καὶ Φιλωνίδου καθίει δράματα. (“Dado que era muy cauto desde el principio y principalmente talentoso, presenta sus primeros dramas por medio de Calítrato y de Filónides”). Quien más incide en lo del talento prematuro es Tomás Magistro, *vid.* PROLEGOMENA DE COMOEDIA, 33.3-8, quien, además, considera que su obra está llena de buena poesía y de gracia ática (*vid.* 33.10: εὐμουσίας καὶ χάριτος ἀττικῆς μεστά). Por su parte, Juan Tzetzes, más práctico, opina que debía de estar prohibido por ley presentar a los concursos comedias antes de los cuarenta años, de modo que Aristófanes, un talento prematuro, se veía obligado a ponerlas a nombre de Calítrato y de Filónides, *vid.* PROLEGOMENA DE COMOEDIA, 32b.5-7. Sobre el comienzo de la carrera de Aristófanes en la profesión, *vid.* MASTROMARCO 1979, HALLIWELL 1980, 1989, PERUSINO 1987: 37-57, SLATER 1989b: 227-8; TOTARO 1999: 202-7, SIDWELL 2009: 107-11; *vid. et.* BOUDREAUX 1919: 4-5.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.

Posteriormente, también él participaba en los festivales dramáticos; y sobre todo cuando se enemistó con el demagogo Cleón y escribió contra él *Los Caballeros*, en donde muestra sus robos y su talante tiránico¹⁵⁰. Como quiera que ninguno de los fabricantes de máscaras tuvo arrestos para confeccionar la suya [sc. la de Cleón] por un miedo atroz¹⁵¹, porque, claro está, era como un tirano, y como tampoco nadie se atrevía a representar su papel, Aristófanes en persona hizo su representación embadurnándose la cara con minio, y por esto [sc. Cleón] se hizo merecedor de una multa de cinco talentos, a la que fue condenado por los Caballeros, según dice en *Acarnienses*:

+yo+ *ciertamente se me alegró el corazón en aquella ocasión en la que vi los cinco talentos que vomitó Cleón.*

De esta manera, Aristófanes se ve inmerso en un escabroso proceso judicial contra Cleón en el que participa una nube de sicofantas que ataca varias veces al cómico reprochándole su origen extranjero. No obstante, Aristófanes sale airoso de la querrela y es entonces cuando sus compatriotas lo celebran como a un héroe, ya que por medio de sus dramas los atenienses han comprendido qué es y cómo debe funcionar un régimen democrático:

Prolegomena de comoedia, 28.36-49

μάλιστα δὲ ἐπηνέθη καὶ ἠγαπήθη ὑπὸ τῶν πολιτῶν σφόδρα, ἐπειδὴ [[δὲ]] διὰ τῶν αὐτοῦ δραμάτων ἐσπούδασε δεῖξαι τὴν τῶν Ἀθηναίων πολιτείαν, ὡς ἐλευθέρα τέ ἐστι καὶ ὑπ' οὐδενὸς τυράννου δουλαγωγουμένη, ἀλλ' [[οὐδὲ]] ὅτι δημοκρατία ἐστὶ καὶ ἐλεύθερος ὢν ὁ δῆμος ἄρχει ἑαυτοῦ. τούτου οὖν χάριν ἐπηνέθη καὶ ἐστεφανώθη θαλλῶ τῆς ἱερᾶς ἐλαίας, ὃς νενόμισται ἰσότιμος χρυσῶ στεφάνῳ, εἰπὼν ἐκεῖνα τὰ ἐν τοῖς Βατράχοις περὶ τῶν ἀτίμων·

τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιον πολλὰ χρηστὰ τῇ πόλει

¹⁵⁰ La comedia debe denunciar los problemas de la *polis*, *vid. Ach.* 499, y atacar a los poderosos, *vid. Ach.* 640, *Eq.* 510. En la comedia aristofánica el “monstruo” que debe ser derrotado por el poeta es Cleón: *vid.*, por ejemplo, *schol. Ach.* 300, 378, *schol. Eq.* 509b. Para el tópico del héroe (Aristófanes-Heracles) que se enfrenta al monstruo (Cleón) en la comedia aristofánica, *vid. DOVER 1987: 273-4, SOMMERSTEIN 2009: 163-9.*

¹⁵¹ *Cf. schol. Eq.* 230bTr: (Im. ἐξηκασμένος): ἔθος ἦν τοῖς κωμικοῖς ὅμοια τὰ προσωπεῖα ποιεῖν τοῖς κωμωδοῦμένοις καὶ περιτιθέναι τοῖς ὑποκριταῖς, ἵνα φανεροὶ ᾖσι. τὸν Κλέωνα δὲ οὐδεὶς ἠθέλησε μιμήσασθαι ὑπὸ φόβου. ἀλλ' ὁ Ἀριστοφάνης μόνος χρίσας ἑαυτὸν τρυγὶ αὐτὸν ὑπεκρίθη. “(Im. enmascarado): entre los cómicos era costumbre hacer las máscaras y vestir a los actores a semejanza de las personas de la vida real de las que se burlaban en la comedia, para que fueran reconocibles. A Cleón, empero, nadie quiso representarlo por miedo. Pues bien, Aristófanes, él solo, lo representó embadurnándose la cara con poso de vino”. De hecho, una nota al verso 92 de la comedia *Caballeros* dice, con cierta candidez, que el miedo que sentía Aristófanes era tan grande que tuvo que emborracharse para evitar acobardarse: *schol. Eq.* 92 (Im. ὀρᾶς ὅταν πίνωσιν): ὄρα τὸν Ἀριστοφάνην, ἀρχόμενον γὰρ σκέμματος, μεθύσκεσθαι, ἵνα μὴ νήφων δειλιάσῃ κωμωδεῖν μεγάλους ἄνδρας. Cabe destacar que, si bien no es una idea popular, algunos filólogos modernos también opinan que Aristófanes fue el actor principal de sus primeras comedias, *vid. SLATER 1989b (esp. pp. 79-82).*

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ξυμπαινεῖν.

ὠνομάσθη δὲ ἀπ' αὐτοῦ, ἐπειδὴ ἔνδοξον, τὸ μέτρον τὸ ἀριστοφάνειον. οὕτως δὲ γέγονεν ἡ φήμη τοῦ ποιητοῦ, ὡς καὶ παρὰ Πέρσαις διήκειν καὶ τὸν βασιλέα Περσῶν πυνθάνεσθαι, παρ' ὁποτέροις εἶη ὁ κωμωδοποιός. φασὶ δὲ καὶ Πλάτωνα Διονυσίῳ τῷ τυράννῳ βουλευθέντι μαθεῖν τὴν Ἀθηναίων πολιτείαν πέμψαι τὴν Ἀριστοφάνου ποιήσιν, τὴν κατὰ Σωκράτους ἐν Νεφέλαις κατηγορίαν, καὶ συμβουλευσαὶ τὰ δράματα αὐτοῦ ἀσκηθέντα μαθεῖν αὐτῶν τὴν πολιτείαν.

Y sobre todo fue muy estimado y querido por los ciudadanos, ya que por medio de sus dramas se aplicó en mostrar la constitución ateniense, que es libre y no está sometida a ningún tirano, sino que se trata de una democracia y la ciudadanía, en libertad, se gobierna a sí misma. Por ello fue elogiado y coronado con un ramo del olivo sagrado, que era considerado comparable a una corona de oro, cuando, en *Las Ranas*, dijo aquello relativo a los privados de los derechos de ciudadanía (*Ra.* 686-7a):

es justo que el coro sagrado recomiende muchas cosas beneficiosas a la ciudad.

Por esto, por ser ilustre, fue llamado así el metro aristofanio¹⁵². Tal llegó a ser la fama del poeta que incluso llegó hasta los persas e incluso el Rey de los persas preguntó de cuál de las dos partes estaba el poeta cómico. Y se dice también que Platón envió al tirano Dioniso, que estaba deseoso de conocer la constitución de los atenienses, la poesía de Aristófanes, la acusación contra Sócrates en *Las Nubes*, y que le aconsejó que leyera sus obras para conocer la constitución ateniense.

Por tanto, el mérito de Aristófanes, lo que le otorga su fama inmortal, descansa no solo en su talento como poeta, sino también en su talante democrático y en su irreductible defensa de ese régimen político, actitud que le lleva a enfrentarse, aun poniendo en riesgo su propia vida, a la *tiranía* de Cleón. El mérito de Aristófanes consiste, por tanto, en enseñar y hacer reflexionar a su público de manera provechosa.

2.4. ARISTÓFANES, *DIDASKALOS* DE LOS ATENIENSES

En realidad, Aristófanes es un poeta que en ocasiones se presenta en sus obras como *didaskalos*¹⁵³, dejando además un magnífico, y bien conocido, testimonio sobre la función didáctica de la poesía en *Ra.* 1050-5¹⁵⁴, cuando

¹⁵² Se suele llamar así, aunque esto varía en los tratados, al tetrámetro anapéstico cataléctico, *vid.* GUZMÁN GUERRA 1997: 101.

¹⁵³ *Vid. Ach.* 628, *Pax* 738; *vid.* MUREDDU 1982/83; los escoliastas también observan una dimensión didáctica en la tragedia, *vid.* TRENDELENBURG 1867: 128-31.

¹⁵⁴ No obstante, el tema aparece ya en *Ach.*, *vid.*, por ejemplo, versos 656-8: φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγάθ', ὥστ' εὐδαιμόνας εἶναι, / οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτείνων μισθοῦς οὐδ' ἐξαπατύλλων, / οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων. ("y asegura que os dará muchas buenas

Esquilo reprocha a Eurípides la calidad moral de su obra, diciendo:

Ranas 1050-5

- Αι. ὅτι γενναίας καὶ γενναίων ἀνδρῶν ἀλόχους ἀνέπεισας
κόνεια πιεῖν αἰσχυνθείσας διὰ τοὺς σοὺς Βελλεροφόντας.
(...)
μὰ Δί', ἀλλ' ὄντ'· ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τόν γε ποιητήν,
καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν
ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἠβῶσι ποιηταί.
- Esq. Porque indujiste a nobles esposas de nobles maridos a beber la cicuta avergonzadas por culpa de tus Belerofontes¹⁵⁵.
(...)
No, ¡por Zeus! existía, pero el poeta debe ocultar el mal, y no sacarlo a escena y darlo a conocer. Si para los niños pequeños es el maestro quien los instruye, quienes lo hacen para los que han llegado a la pubertad son los poetas (tr. L. Gil Fernández).

Esta dimensión didáctica de la poesía aristofánica, que en realidad no es sino otra estrategia competitiva de los cómicos (*vid.* Bakola 2010: 65, Wright 2012: 17-24), es reconocida a menudo por los escoliastas:

Acarnienses 366-7

- Δι. ἰδοὺ θεᾶσθε, τὸ μὲν ἐπίζηνον τοδί, 366
ὁ δ' ἀνὴρ ὁ λέξων οὐτοσί τοννουτοσί.
- Dic. Aquí está el tajo, miradlo, y aquí también, tan poquita cosa, el hombre que va a hablar (tr. de L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 366a Im. ἰδοὺ θεᾶσθε

ἄφ' ἑαυτοῦ ταῦτα ὁ Δικαιόπολις λέγει. διὰ δὲ τῶν λελεγμένων ὁ κωμικός ἡμᾶς παιδεύει ὡς χρὴ τοὺς λέγοντας οὐκ ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν σωματίων σκοπεῖν, ἀλλ' ἐπ' ἐκεῖνα +ἄφ' ὧν λέγειν ἔμελλον. τὸ δὲ “τουννουτοσί” δεικνὺς τὸν δάκτυλον τὸν μικρὸν λέγει.
REG

enseñanzas, de suerte que seréis felices; pero, eso sí, sin halagaros, ni prometeros sueldos felizmente, sin andarse con engaños, ni con trapacerías, y sin regaros de elogios: sólo con enseñaros lo que es mejor”; (tr. L. Gil Fernández).

¹⁵⁵ *Vid.* schol. *Ra.* 1051b (Im. κόνεια πίνειν): πολλὰ τὴν Σθενέβειαν μιμησάμεναι πιῶσαι κόνειον ἐτελεύτησαν (“muchas [mujeres] murieron bebiendo la cicuta, imitando a Estenebea”); SOMMERSTEIN 1996: *ad loc.* (p. 250), piensa que las mujeres de Atenas se suicidaban al ver reflejado su comportamiento en un personaje como Estenebea. En relación con estas temáticas eróticas propias de Eurípides, *vid.* SOUSA SILVA 1987: 217-24, 2016. Este pasaje de las *Ranas* es notable, porque alerta del peligro que entraña para la vida real lo que se desprende de la ficción, de modo que compete al poeta confeccionar argumentos instructivos para la ciudadanía y no destructivos.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Diceópolis se refiere a sí mismo. A través de lo dicho, el cómico nos enseña que es necesario observar a los que hablan no por la magnitud de sus cuerpos, sino por las cosas +de las que iban a hablar. Por otra parte, dice “tan poquita cosa” enseñando el dedo pequeño.

Acarnienses 641-2

Xo. ταῦτα ποιήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν γεγένηται
καὶ τοῖς δήμοις ἐν ταῖς πόλεσιν, δείξας ὡς δημοκρατοῦνται. 642

Coro Por haber conseguido eso os ha hecho muchos beneficios, así como por haberos mostrado qué régimen democrático padece la gente en las ciudades (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 642a (I) Im. καὶ τοὺς δήμους ἐν ταῖς πόλεσιν
ἀντὶ τοῦ τὴν ἡμῶν αὐτῶν πολιτείαν ἐπιδείξας ταῖς συμμάχοις πόλεσι, τουτέστι διδάξας
τοὺς συμμάχους ὡς χρὴ δημοκρατεῖσθαι, εὖνους ὑμῖν αὐτοὺς ἐποίησα.

[Dice esto,] en lugar de “tras haber mostrado a las ciudades aliadas nuestro propio sistema de gobierno”, esto es, por haber enseñado a los aliados que es necesario tener un gobierno democrático, les hice tener una buena disposición hacia vosotros¹⁵⁶.

Acarnienses 541-2

Δι. φέρ', εἰ Λακεδαιμονίων τις ἐκπλεύσας σκάφει 541
ἀπέδοτο φήνας κυνίδιον Σεριφίων,

Dic. Supongamos que un lacedemonio, dándose a la mar, hubiera denunciado y puesto a subasta un chucho de los serifios, (...) (tr. de L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 541 Im. φέρ' εἰ [[καὶ]] Λακεδαιμονίων <τις>
ὡς συγγυμνάζων τὸ πρᾶγμά φησιν, εἴ τις τῶν Λακεδαιμονίων πλεύσας εἰς Σέριφον καὶ
τὸ τυχὸν αὐτοὺς ἀδικήσας καὶ λαβὼν παρ' αὐτῶν τοῦτο ἀπέδοτο, εἶτα ἐκεῖνοι
κατέφυγον πρὸς ὑμᾶς δεόμενοι βοήθειας, ἦγετε ἄρα ἡσυχίαν; λέγει ὅτι οὐδαμῶς, ἀλλὰ
κατὰ τάχος ἐβοηθεῖτ' ἄν. ταῦτὸ καὶ Λακεδαιμόνιοι ἐποίησαν ἀδικούντων ὑμῶν
Μεγαρέας. (...) REFLh

Expone el asunto como si se tratara de un ejercicio escolar¹⁵⁷, [diciendo:] “si un

¹⁵⁶ El verso es ambiguo, *vid.* SOMMERSTEIN 1980: *ad loc.* (p. 189); GIL FERNÁNDEZ 1995: 149, n. 109: “Alusión irónica a los abusos de Atenas sobre las ciudades aliadas de la confederación”. Con todo, los escoliastas parecen dejarse llevar por la imagen de Aristófanes “héroe de la democracia”.

¹⁵⁷ Por tanto, el cómico está haciendo alarde de su capacidad pedagógica, ya que facilita la digestión de sus enseñanzas por medio de ejemplos sencillos y comprensibles para todo el mundo. En este sentido, es importante recordar el papel que jugaban los *progymnasmata* en la educación retórico-literaria. Sobre los *progymnasmata*, *vid.* FERNÁNDEZ DELGADO 2006: 32, REDONDO MOYANO 2007: 73-82 y los varios trabajos dedicados a la cuestión que, desde diversas perspectivas, prestan atención a estos ejercicios

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

lacedemonio hubiera llegado navegando a Sérifos y por casualidad hubiera sido injusto con ellos y, tras coger alguna cosa de ellos, lo hubiera vendido, y si luego, aquellos hubieran venido demandando vuestra ayuda, ¿os quedaríais impasibles? [sc. Aristófanes] dice que de ninguna manera, sino que os apresuraríais a ayudarles. [Pues] eso mismo hicieron los lacedemonios cuando fuisteis injustos con los megarenses.” (...).

Por tanto, Aristófanes, como el resto de los cómicos¹⁵⁸, es maestro de los adultos y, por tanto, su misión es salvaguardar la moral de la ciudadanía y denunciar sus problemas. De hecho, esta es la razón de ser del ὄνομαστί κωμωδεῖν, como se ve en el siguiente escolio:

Nubes 541-2

Xo. οὐδὲ πρεσβύτης ὁ λέγων τάπη τῇ βακτηρίᾳ
τύπτει τὸν παρόντ', ἀφανίζων πονηρὰ σκώμματα, (...) 542

Coro El viejo que recita los versos no golpea con su bastón a su interlocutor, para disimular así la poca gracia de sus bromas¹⁵⁹, (...) (tr. Luis Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 542βαβ lm. ἀφανίζων

α. ὁ ἐστὶν ἐκτοπίσας καὶ ἀποφυγὼν τὰ σκώμματα, δι' ὧν ἔδει σωφρονίζειν τοὺς κακῶς πράττοντας. ENNρ

β. (...) ἔδει δὲ εἰς τὸ χρήσιμον τῶν Ἀθηναίων τὰ πονηρὰ σκώμματα λέγειν, δι' ὧν ἐπαιδεύοντο οἱ κακῶς πράττοντας. V

a. [“Disimulando”,] lo cual significa “rehuyendo y evitando las bromas”, por medio de las cuales era preciso corregir a los que obraban mal.

b. (...) Era preciso, para beneficio de los atenienses, decir bromas dañosas, por medio de las cuales eran educados los que obraban mal.

Estos chistes crueles no son vanos, sino que obran un beneficio práctico a la sociedad como, por ejemplo, sucede cuando Aristófanes azuza a la ciudadanía para que dé caza a Diágoras de Melos:

preparatorios en FERNÁNDEZ DELGADO *et alii* 2007 y, en especial, FERNÁNDEZ DELGADO 2007, UREÑA BRACERO 2007.

¹⁵⁸ Vid. *Hyp. Pax* 3.42-6: οὐ μόνος δὲ περὶ τῆς εἰρήνης συνεβούλευσεν, ἀλλὰ καὶ ἄλλοι πολλοὶ ποιηταί. οὐδὲν γὰρ συμβούλων διέφερον· ὅθεν αὐτοὺς καὶ διδασκάλους ὠνόμαζον, ὅτι πάντα τὰ πρόσφορα διὰ δραμάτων αὐτοὺς ἐδίδασκον (“no solo [sc. Aristófanes] dio consejos sobre la paz, sino que también [lo hicieron así] muchos otros poetas [cómicos]. Pues no diferían en los consejos [que transmitían en sus obras]; de aquí que les llamaran también maestros, porque les enseñaban por medio de sus obras todas las cosas beneficiosas”).

¹⁵⁹ Aristófanes se refiere, sin duda, a la calidad del humor, pero los escoliastas entienden que πονηρὰ σκώμματα alude al ὄνομαστί κωμωδεῖν.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Ranas 318-20

Ξα. τοῦτ' ἔστ' ἐκεῖν', ὃ δέσποθ'· οἱ μεμνημένοι
ἐνταῦθά που παίζουσιν, οὓς ἔφραζε νῶν.
ἄδουσι γοῦν τὸν Ἰακχον ὄνπερ δι' ἀγορᾶς. 320

Jant. Esto es lo que decía, amo. Los iniciados, de que a ambos nos hablaba, están aquí de festejo. Al menos entonan el mismo himno a Iacco que cuando atraviesan el ágora¹⁶⁰; (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ra.* 320c

ἀνακινεῖ τοὺς Ἀθηναίους ὁ κωμικός. ὅθεν καὶ οἱ Ἀθηναῖοι, ὡς χλευάζοντος τοὺς θεοὺς καταψηφισάμενοι, ἀνεκέρυξαν τῶ μὲν ἀναιρήσοντι ἀργυρίου τάλαντον, τῶ δὲ ζῶντα κομίσαντι, δύο. VMEΘBarb(Ald) ἔπειθον δὲ καὶ ἄλλους Πελοποννησίους, ὡς ἱστορεῖ Κρατερός ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν ψηφισμάτων. VEΘBarb(Ald)

El cómico remueve [la conciencia] a los atenienses. A partir de esto los atenienses, tras promulgar un decreto [contra Diágoras] por burlarse de los dioses, incluso hicieron pública una recompensa de un talento para quien entregara su cadáver y de dos talentos para quien lo entregara vivo. Y persuadieron [de hacer lo mismo] incluso a otros peloponesios, según cuenta Crátero (FGH 342, 16) en la *Compilación de los decretos*¹⁶¹.

Este último comentario muestra bien la dimensión social de la comedia aristofánica. Esto es así, porque, como vamos a ver ahora, los atenienses mismos, el público que está en el teatro, son de alguna manera protagonistas de la comedia, puesto que esta es concebida como un medio para tocar su alma, abrir sus ojos y hacerles conscientes de la realidad¹⁶². Por eso mismo Aristófanes ataca a aquellos grupos que ponen en peligro la integridad de la comunidad –políticos, rétores, filósofos y sofistas–, ya que el carácter moral de los atenienses es débil y

¹⁶⁰ El verso 320 se comenta en siete escolios: los cinco primeros, cuya doctrina se retrotrae a Aristarco, schol. *Ra.* 320abcde, asumen la mención de Diágoras de Melos, famoso ateo nombrado también en *Nu.* 830 y en *Av.* 1073-4. Por su parte, schol. *Ra.* 320f explica que otros críticos, la nota menciona a Apolodoro de Tarso, pensaban que el texto aludía a la procesión de los iniciados hacia Eleusis a través del ágora. De hecho, la fluctuación sigue en las ediciones modernas: STANFORD (1958) sigue la propuesta de Aristarco –*vid. et.* SOMMERSTEIN (1996)–, mientras que RADERMACHER (1921), COULON (1928), DOVER (1993) y WILSON (2007) prefieren la otra posibilidad. Como solución de compromiso DEL CORNO (1985) edita *Διαγόρας*, pero advierte que ambas lecturas son asumibles al mismo tiempo. En este sentido, la doctrina de schol. *Ra.* 320g es ilustrativa, ya que una glosa adscrita al manuscrito V, cuyo texto lee δι' ἀγορᾶς, advierte: γράφεται “Διαγόρας”, mientras que otra glosa adscrita a los manuscritos EV⁵⁷, que leen Διαγόρας, dice: γράφεται “δι' ἀγορᾶς”.

¹⁶¹ Sobre la condena de Diágoras y el ambiente en la que se gestó, *vid.* TOTARO 1999: 154-6.

¹⁶² Sobre el tópico de la comedia como acicate de un pensamiento más profundo, *vid.* HORACIO, *Sat.* 1.10. 14-7, PROLEGOMENA DE COMOEDIA, 27, QUINTILIANO 10.65-6.

manipulable. Esta es la verdadera utilidad de la comedia aristofánica. De ello somos testigos en numerosos escolios, veamos, por tanto, algunos ejemplos significativos:

Acarnienses 65-7a

Πρ. ἐπέμψαθ' ἡμᾶς ὡς βασιλέα τὸν μέγαν
μισθὸν φέροντας δύο δραχμὰς τῆς ἡμέρας 66
ἐπ' Εὐθυμένους ἄρχοντος.

Emb. Nos enviasteis junto al Gran Rey con un sueldo de dos dracmas al día en el arcontado de Eutímenes (tr. de L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 66 lm. μισθὸν φέροντας

διὰ τούτων παρίστησι τὴν τῶν Ἀθηναίων μαλακίαν, ἄλλως ἀναλίσκόντων τοὺς χρόνους ἔνεκα κέρδους. πρὸ δώδεκα δὲ ἐτῶν ἤρχεν ὁ Εὐθυμένης Ἀθήνησι. καθάπτεται οὖν τῶν πρεσβευτῶν ὡς ἐπίτηδες χρονοτριβοῦντων ἐν ταῖς πρεσβείαις, ὑπὲρ τοῦ πλείονα μισθὸν λαμβάνειν. REFLh

Por medio de estas [palabras] [sc. Aristófanes] hace evidente la debilidad moral de los atenienses, puesto que en vano dejan pasar el tiempo a causa de un beneficio económico, [nótese que] Eutímenes fue arconte en Atenas doce años antes. Pues bien, censura a los embajadores por perder el tiempo adrede en las embajadas a fin de obtener un sueldo mayor.

Caballeros 217-9

Δη. τὰ δ' ἄλλα σοι πρόσεστι δημαγωγικά,
φωνὴ μιὰρά, γέγονας κακῶς, ἀγόραιος εἶ·
ἔχεις ἅπαντα πρὸς πολιτείαν ἃ δεῖ· 219

Dem. Las demás condiciones de liderazgo las reúnes:
lenguaje indecente, ruin linaje, eres discutidor.
Tienes todo lo necesario para la política (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 219a lm. ἔχεις ἅπαντα

σύμφωνά σοι ἔχεις καὶ ἀρμόζεις εἰς ἅπαντα. πάλιν δὲ ἐνταῦθα αὐτῶν καθάπτεται τῶν Ἀθηναίων καὶ τῶν πολιτευομένων, ὡς τῶν μὲν τοιούτοις ἐγχειριζόντων τὰ δημόσια, τῶν δὲ πολιτευομένων οὕτω πεφυκότων. VEGΘM

[Esto es,] “se adecua a ti y se corresponde en todo contigo”. De nuevo aquí por medio de estas palabras censura a los atenienses y a los ciudadanos por poner los bienes públicos en manos de semejantes individuos, al haber dado origen a ciudadanos de semejante calaña.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Nubes 897-8

Κρ. ταῦτα γὰρ ἀνθεῖ διὰ τουτουσί 897
τοὺς ἀνοήτους.

A.^{justo} Están en auge [sc. las καιναὶ γνώμαι], sí, por la insensatez (*señalando al público*) de estos (tr. de L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 897 Im. ταῦτα γὰρ ἀνθεῖ Ν
τοῦτο λέγει ὡς παρορωμένου τοῦ δικαίου παρ' Ἀθηναίους· διὸ καὶ “ἀνοήτους” αὐτοῦς εἶπεν. ENMA

Dice esto por la falta de atención hacia lo justo de los atenienses; por esto también les ha llamado “insensatos”.

Avispas 31-3

Σω. ἔδοξέ μοι περὶ πρῶτον ὕπνον ἐν τῇ Πυκνὶ 32
ἐκκλησιάζειν πρόβατα συγκαθήμενα,
βακτηρίας ἔχοντα καὶ τριβώνια· (...)

Sos. Hacia el primer sueño de la noche me pareció que estaban en la Pnix reunidas en asamblea unas ovejas con bastón y mantos cortos; (...) (tr. de L. Gil Fernández).

Schol. *V.* 32 Im. ἐκκλησιάζειν
(α) εἰς ἐκκλησίαν συνάγειν. πρόβατὰ δὲ VAlD
τοὺς Ἀθηναίους φησὶ διαβάλλων τὸ προβατῶδες αὐτῶν (.) VLhAlD καὶ ἡλίθιον. Lh

(a) [Esto es,] “reunirse en asamblea”. Y ovejas llama a los atenienses, burlándose de su talante borreguil y estúpido.

Paz 11-2

Οι.^a ἑτέραν ἑτέραν δός, παιδὸς ἠταιρηκότος·
τετριμμένης γὰρ φησιν ἐπιθυμεῖν.

Serv.¹ Otra, dame otra, de puto jovencito. La quiere bien machacada (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 12 (sin Im.)
ἐκ τοῦ ἐτοίμως RV^{bis}Lh καὶ προχείρως RV^{bis} προσενεγκεῖν διαβάλλει τοὺς Ἀθηναίους ὡς πολλῶν καὶ ποιούντων RV^{bis}Lh ὄντων R παρ' αὐτοῖς RV^{bis}Lh τὰ τοιαῦτα Lh καὶ πασχόντων. RV^{bis}Lh

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Por estar dispuesto [sc. el esclavo] a llevarla y por su ánimo servicial se burla de los atenienses como si hubiera muchos entre ellos que hicieran y soportaran este tipo de cosas¹⁶³.

Paz 43-5a

Oι.^β οὐκοῦν ἂν ἤδη τῶν θεατῶν τις λέγοι 43
νεανίας δοκησίσοφος, “τόδε πρᾶγμα τί;
ὁ κάρθαρος δὲ πρὸς τί;

Serv.² Ahora sí que podría decir algún joven espectador dándoselas de entendido: “El argumento, ¿de qué va?”, “El escarabajo, ¿a cuento de qué?” (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 43a Im. οὐκοῦν ἂν ἤδη Lh τῶν θεατῶν R
ἐνταῦθα θέλων τὴν ὑπόθεσιν δηλῶσαι σκώπτει τοὺς Ἀθηναίους ὡς RVLh φιλοκερδεῖς
καὶ Lh φιλολοιδόρους. φησὶ γάρ· πάντως τις τῶν θεατῶν βλέπων τὸν κάρθαρον
ἀνίσταται λέγων· πρὸς τί τὸν κάρθαρον πεποίηκεν Ἀριστοφάνης; RVLh εἶτα ἄλλος
ἐλλόγιμος εἶναι δοκῶν λέγει· πάντως τὸν Κλέωνα θέλει σκῶψαι VLh
β. διὰ τὸ κανθάρῳ ὁμοίως ὄζειν αὐτόν. V
ταῦτα δὲ λέγει τοὺς θεατὰς διαλέγεσθαι πρὸς ἀλλήλους πρὶν μαθεῖν τὴν ὑπόθεσιν. VLh
+ὥσπερ οὐκ ἔδει φήσειν.+ V

Aquí con idea de ir mostrando el argumento se burla de los atenienses por su codicia y su afición a injuriar. Pues dice: “sin duda algún espectador, al ver al escarabajo, ha empezado a decir *¿a razón de qué ha creado Aristófanes el escarabajo?* y luego otro, dándoselas de autorizado, dice: *sin duda quiere burlarse de Cleón*

b. porque despide un olor semejante al del escarabajo”.

[sc. Aristófanes] dice: “los espectadores hablan entre ellos antes de conocer el argumento”. +Como si no fuera preciso que hablaran+.

Paz 107-8

Oι.^β ἐὰν δὲ μή σοι καταγορεύση;
Tr. γράψομαι, 107
Μήδοισιν αὐτὸν προδιδόναι τὴν Ἑλλάδα.

Serv.² ¿Y si no te lo revela?

Tr. Le denunciaré (sc. a Zeus) por entregar a traición la Hélade a los medos (tr. de L. Gil Fernández).

¹⁶³ Ejemplo de exégesis condicionada por la mentalidad del anotador. En *La Paz*, los esclavos representan a esclavos de Trigeo, ya que nada sugiere un juego simbólico como el que se da en *Los Caballeros*, donde los esclavos de Demo representan a eminentes generales atenienses, *vid.* MACDOWELL 1995: 83-8. De esta forma, es natural que los esclavos de Trigeo alimenten a la bestia con ánimo servil, ya que no son una representación simbólica de la ciudadanía ateniense.

Schol. *Pax* 107a Im. γράψομαι RLh

ἀντὶ τοῦ R “κατηγορήσω”. RVLh^{bis} παίζει δὲ διὰ τὸ φιλόδικον τῶν Ἀθηναίων λέγων· καὶ τοῦ Διὸς κατηγορήσω ὡς προδιδόντος τὴν Ἑλλάδα τοῖς Πέρσαις. τοῦτο δὲ λέγει, ὅτι Λακεδαιμονίοις ἐβοήθουν οἱ Πέρσαι ἐν τῷ πολέμῳ RVLh τῷ πελοποννησιακῷ. VLh

[Dice γράψομαι] en lugar de “κατηγορήσω” (“denunciaré”). Y bromea por la afición a los juicios de los atenienses¹⁶⁴, diciendo: “incluso denunciaré a Zeus por entregar la Hélade a los persas”. Dice esto porque los persas ayudaban en la Guerra del Peloponeso a los lacedemonios.

Podríamos seguir y mencionar al sicofanta¹⁶⁵, la avaricia (schol. *Av.* 1106a), la crueldad de los atenienses para con sus aliados (schol. *V.* 171a) y tantos otros defectos que el cómico censura¹⁶⁶, pero creo que es suficiente con lo dicho hasta aquí para comprobar que los escoliastas son partícipes de esa idea que afirma que el mayor bien que puede hacer el cómico es hablar mal.

Ahora bien, Aristófanes no siempre habla mal de los atenienses. En ocasiones, los escoliastas reconocen elogios, alabanzas y, digamos, guiños amables hacia sus conciudadanos, todo ello para crear el clima necesario para que la comedia obre el efecto deseado, resulte útil a la ciudadanía y, claro está, resulte vencedora en el concurso¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Habitual motivo de censura: *vid.* schol. *Ach.* 376a (Im. ψήφῳ δακεῖν): (...) πανταχοῦ δὲ ὡς φιλοδίκους καὶ πρὸς τὸ καταδικάζειν ἐτοίμους τοὺς Ἀθηναίους κωμωδεῖ; schol. *Eq.* 979a (Im. ἐν τῷ δείγματι τῶν δικῶν): Σύμμαχος· (...) τὸ δὲ “τῶν δικῶν” προσέθηκεν, ἵνα διαβάλλῃ τὸ φιλόδικον τῶν Ἀθηναίων; schol. *Eq.* 1317 (Im. ἦδε γέγηθεν): ὅτι φιλόδικοι οἱ Ἀθηναῖοι; schol. *Pax* 505a: παρὰ προσδοκίαν εἶπεν οὐ πρὸς τὴν εἰρήνην, ἀλλὰ πρὸς τὸ φιλόδικον αὐτῶν (...); schol. *Av.* 38a (Im. ἐναποτίσαι χρήματα): παρ’ ὑπόνοιαν ἀντὶ τοῦ “ἐμβιώναι” καὶ ἐνοικεῖν εἶπεν “ἐναποτίσαι χρήματα”. εἰς τὸ φιλόδικον τῶν Ἀθηναίων, ὅτι συκοφαντούμενοι οἱ πολλοὶ ἀπέτινον χρήματα; schol. *Th.* 1029/30 (Im. ὀρᾷς νεανίδων): (...) τὸ δὲ ἐπιφερόμενον σκώπτοντός ἐστι τοὺς Ἀθηναίους ὡς φιλοδίκους; schol. *Ra.* 1114a (Im. ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιὰ): “δεξιῶς” νομίζουσι τοὺς ἐστρατευμένους, καὶ “επαίνου ἀξιούς”, τοὺς δὲ διαδιδράσκοντας τὰς στρατείας “φιλοδίκους” εἶναι καὶ “συκοφάντας”; schol. *Pl.* 37ba: εἰς τὸ φιλόδικον τῶν Ἀθηναίων σκώπτει; schol. *Pl.* 171bβ: διαβάλλει τὸ φιλοδίκαιον τῶν Ἀθηναίων.

¹⁶⁵ *Vid.* schol. *Ach.* 829 (Im. οἶον τὸ κακόν): τὸ τῶν συκοφαντῶν. διαβάλλει οὖν τοὺς Ἀθηναίους ὡς πολλοὺς συκοφάντας ἔχοντας; schol. *Ach.* 904b (Im. συκοφάντην ἔξαγε): διαβάλλει πάλιν τοὺς Ἀθηναίους ὡς πολλοὺς ἔχοντας συκοφάντας; schol. *Av.* 38a (Im. ἐναποτίσαι χρήματα): παρ’ ὑπόνοιαν ἀντὶ τοῦ “ἐμβιώναι” καὶ ἐνοικεῖν εἶπεν “ἐναποτίσαι χρήματα”. εἰς τὸ φιλόδικον τῶν Ἀθηναίων, ὅτι συκοφαντούμενα οἱ πολλοὶ ἀπέτινον χρήματα; schol. *Av.* 1694d (Im. ἔστι δ’ ἐν Φαναίσι): ἐν ταῖς ἐκκλησίαις νῦν, φησὶν, εἰσὶν. παίζει δὲ διασύρων τῶν Ἀθηναίων τοὺς συκοφάντας παρὰ τὸ φαίνειν καὶ συκοφαντεῖν αὐτοὺς περὶ τὰ δικαστήρια, καὶ ἄλλως δὲ Φαναί τῆς Χίου χωρίον. καὶ Κλεψύδρα κρήνη ἐν Ἄργει.

¹⁶⁶ *Vid.* schol. *Ach.* 342, 374, 630; schol. *Eq.* 2b, 84b, 140, 161b, 181a, 320a, 575a, 646b, 682a, 1110; schol. *Av.* 1367; schol. *Lys.* 1227; schol. *Ra.* 897; schol. *Eccl.* 139a; schol. *Pl.* 98, 338, 342, 773.

¹⁶⁷ Nótese que el encomio de los atenienses también se percibe en los escolios de tragedia, *vid.* TRENDELENBURG 1867: 131-2.

2.5. LA UTILIDAD DE LA COMEDIA ARISTOFÁNICA

En efecto, el arte de Aristófanes sabe dosificar ataques y elogios sobre los atenienses, ya que, de lo contrario, su poesía se haría antipática y no conseguiría el efecto deseado. Esta es una idea que a menudo se destila en los escolios, si los leemos con atención. Veamos algunos ejemplos, porque son interesantes.

En la comedia *Acarnienses*, Diceópolis, tras pactar una tregua personal, abre su mercado a los enemigos de Atenas, donde recibe primero a un megarenses y luego a un beocio. El primero viene con la intención de vender a sus hijas, ya que en Mégara no hay nada que comer, ni siquiera ajos, el producto típico de la región:

Acarnienses 761b-3

Με. ποῖα σκόροδ' ; ὑμῆς τῶν ἀεί,
ὄκκ' ἐσβάλητε, τὼς ἀρουραῖοι μύες, 762
πάσσακι τὰς ἄγλιθας ἐξορύσσετε.

Meg. ¡Qué allos!, si vos, tantas veces nos invadís, tantas otras arrancades, como ratos de campo, os dentes de allo (tr. L. Gil Fernández).

A pesar de que este verso podría inspirar perfectamente una crítica contra la rapiña propia de los atenienses o algo similar, los escoliastas anotan que el cómico está expresando que, cuando quieren, los atenienses hacen muy bien las cosas, sin descuidar los más mínimos detalles:

Schol. *Ach.* 762a Im. ὄκκ' ἐσβαλεῖτε

ἐσβαλεῖν ἐστὶ τὸ τινὰς ἐν ἀγρῷ εἰσελθόντας ἐκκόψαι πάντα τὰ ἐν αὐτῷ. λέγει οὖν ὁ Μεγαρικὸς ὅτι “ποῖα σκόροδα”; ἅτινα ὑμεῖς ἐπελθόντες τοῖς χωρίοις τῆς Μεγαρίδος καθαπερὲ γήϊνοι μύες ἐκκόπτετε. ἀπὸ δὲ τῶν σκορόδων ἐσήμενε καὶ τὰ ἄλλα πάντα. τούτων δὲ ἐμνήσθη ὡς μηδὲ τῶν οὕτως εὐτελῶν φειδομένων τῶν Ἀθηναίων. REG

ἐσβαλεῖν significa “arrancar, yendo algunos a un campo, todo lo que hay en él”. Pues bien, el Megarenses dice: “¿Qué ajos?, vosotros, al venir a los pueblos de Mégara, como topos, arrancáis cuantos hay”. A partir de los ajos (Aristófanes/el Megarenses) pretendía señalar también todo lo demás. Y se ha mencionado esto dando a entender que los atenienses no descuidaban ni los detalles más insignificantes.

De la misma manera, en el antepírrema de la parábasis de la comedia

Caballeros, versos 595-610, leemos un encendido elogio de los caballos, los cuales no solo se mantienen firmes en las batallas terrestres, sino que también saben cruzar el mar en las trirremes, compartiendo el tipo de vida de la marinería, para combatir allá donde sea necesario¹⁶⁸; en este contexto, los versos 598-601 dicen:

Caballeros 598-601

Χο. ἄλλα τὰν τῆ γῆ μὲν αὐτῶν οὐκ ἄγαν θαυμάζομεν,
 ὡς <δ> ὅτ' εἰς τὰς ἵππαγωγούς εἰσεπήδων ἀνδρικῶς,
 πριάμενοι κώθωνας, οἱ δὲ καὶ σκόροδα καὶ κρόμμυα, 600
 εἶτα τὰς κόπας λαβόντες ὥσπερ ἡμεῖς οἱ βροτοὶ
 ἐμβalόντες ἂν ἐφρυάξανθ', "ἵππαπαῖ, τίς ἐμβαλεῖ;
 ληπτέον μᾶλλον. τί δρῶμεν; οὐκ ἐλάξ, ὃ σαμφορά;"

Coro Pero sus [sc. de los caballos] hazañas en tierra no nos causaron tanta admiración, como cuando saltaron varonilmente a las tafureas, después de comprar perolas y algunos también ajos y cebollas. Tomaron luego los remos y, como nosotros los mortales, al ponerse a bogar exclamaron: “Hipparái, ¿quién le va a dar al remo? Hay que echarle más fuerza. ¿Qué hacemos? ¿No vas a remar tú, el de la marca de *san*? (tr. L. Gil Fernández).

Ahora es preciso recordar que en la Guerra del Peloponeso los atenienses habían decidido llevar la guerra al mar, circunstancia que, según los escoliastas, Aristófanes está elogiando en estos versos¹⁶⁹:

Schol. *Eq.* 600a (I) 1m. κώθωνας
 εἶδη ποτηρίων ἃ ἐλάμβανον οἱ στρατιῶται. τοὺς ἵππεῖς δὲ ἐπαινεῖν βουλόμενος ταῦτά φησιν. ἄλογον γὰρ ἀλόγοις ζώοις λογισμὸν περιτιθέναι. τοὺς δὲ Ἀθηναίους ἐπαινεῖ, ἐπεὶ ἠπειροῦνται ὄντες ἀντεποιήσαντο τῆς θαλάττης, καὶ οὐκ ἀπέτυχον τῆς προσδοκίας. διὰ δὲ τοῦ σκροδόου καὶ κρομμύου τὴν εὐτέλειαν δείκνυσι τῶν τε ναυτικῶν καὶ στρατιωτικῶν σιτίων, ὅτι εὐτελεῖ [[ὡς]] οἱ στρατιῶται ἔφερον. VEGΘMLh

[Los κώθωνας son] un tipo de recipiente que llevaban los soldados. Dice estas cosas con la pretensión de halagar a los caballeros. Pues atribuye a un caballo, que se cuenta entre los animales irracionales, la capacidad de hablar. Y elogia a los atenienses, porque a pesar de ser de tierra firme habían rivalizado por el mar, y sin errar en su previsión. Por medio [de la mención] del ajo y de la cebolla muestra la sencillez de los alimentos de marineros y soldados, ya que los soldados portaban alimentos baratos.

¹⁶⁸ Referencia a la batalla de Soligea.

¹⁶⁹ Nótese que la caballería es la fuerza terrestre por antonomasia, de manera que los caballeros, sin duda, alentarían la campaña terrestre.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Este comentario da a entender que el cómico elogia la estrategia de combate adoptada por su ciudad. En tiempos de guerra, la estrategia de combate es un tema sensible, de modo que es admisible que el cómico se burle de la obsesión ateniense por juzgar y acusar, pero no lo sería que insinuara que la ciudad es débil o la ciudadanía cobarde. Este asunto está muy presente por razones evidentes en la colección de escolios de la comedia *Paz*:

Paz 211-9

<p>Ερ. ὀτιή πολεμεῖν ἡρεῖσθ', ἐκείνων πολλάκις σπονδάς ποιούντων· κεί μὲν οἱ Λακωνικοὶ ὑπερβάλοιντο μικρόν, ἔλεγον ἂν ταδί· “ναὶ τῷ σιῶ νῦν Ὠττικίων δῶσει δίκαν”. εἰ δ' αὖ τι πράξαιτ' ἀγαθόν, Ἀττικωνικοί, κάλθοιεν οἱ Λάκωνες εἰρήνης πέρι, ἔλεγετ' ἂν ὑμεῖς εὐθύς· “ἐξαπατώμεθα νῆ τὴν Ἀθηνᾶν”. –“νῆ Δί', οὐχὶ πειστέον, ἥξουσι καῦθις, ἦν ἔχωμεν τὴν Πύλον”.</p>	<p>212</p> <p>218</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------

Herm. Porque, habiéndoos ellos ofrecido treguas muchas veces, preferisteis la guerra. Y si los lacónicos obtenían una pequeña victoria, decían así: “Por loh doh dioseh, er Atiquillo resibirá lo meresío”. Y si vosotros, los Aticónicos, teníais algún éxito y venían los laconios a negociar la paz, inmediatamente decían: “Nos están engañando, ¡voto a Atenea! ¡vive Zeus!, no hay que hacerle caso. Vendrá de nuevo, si ocupamos Pilos” (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 212 Im. οἱ Λακωνικοί

α. ὡς φιλοπολέμων ὄντων τῶν Λακόνων καὶ τὴν εἰρήνην οὐ προσιεμένων πρῶτον ἐμνήσθη. Lh

β. χρησίμως τῶν Λακόνων πρῶτον εἰς ἀδικίαν ἐμνημόνευσεν ὡς φιλοπολέμων ὄντων ἐκείνων ἀεὶ καὶ τὴν εἰρήνην οὐ προσιεμένων. V

εἰ γὰρ ἔτυχε τοὺς Ἀθηναίους προτάξας, πρῶτον μὲν εὐθύς ἀπήχθετο τοῖς ἀκούουσιν, ἔπειτα διαβολὴν ἂν ἀπειργάσατο κατὰ τῆς πόλεως οὐ τὴν τυχοῦσαν. καὶ γὰρ εἰ μετὰ ταῦτα μνημονεύει καὶ τῶν Ἀθηναίων ὡς καὶ αὐτῶν ἀποπεμπομένων τὴν εἰρήνην, ὅποτε κρατήσεται, ἀλλ' οὖν ἦττων ἢ διαβολὴ μάλιστα τῷ τὸν πρῶτον λόγον λεχθέντα τῶν ἀκουόντων πλήττειν τὰς ἀκοάς. ἔπειτα τὸ ἀμύνεσθαι τοῖς ἴσοις τοὺς προηδικηκότας συγγνωστὸν παρὰ πᾶσι κὰν τοῦτω τὴν αἰτίαν δικαίως ἀποφερομένων τῶν προηδικηκότων. τὸ αὐτὸ δὲ δηλοῖ καὶ τὸ “Θουκυδίδης συνέγραψε τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων”, ἵνα αὐτῶν μᾶλλον τὸ ἔργον ἦ. V

(a) Dando a entender que los laconios eran aficionados a la guerra y sintieran desapego por la paz se les ha mencionado en primer lugar.

(b) De manera ventajosa en referencia a una injusticia ha mencionado a los laconios en

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

primer lugar, dando a entender que ellos eran desde siempre aficionados a la guerra y sentían desapego por la paz.

Pues si por un casual hubiera puesto delante a los atenienses, primera e inmediatamente hubiera apesadumbrado a los espectadores y [esto] le habría conducido luego a una acusación, no infundada, por hablar de la ciudad. Pues incluso aunque después de esto mencione también a los atenienses dando a entender que también ellos se alejaban de la paz, cuando eran poderosos, sin embargo, en este caso, la acusación es menor por el hecho de haber golpeado los oídos de los oyentes con lo expresado en la primera oración. Después, el defender con las mismas [razones] a los que erraron en primer lugar es excusable para todos, también para él, puesto que con justicia vuelve la causa hacia quienes erraron en primer lugar. Lo mismo expresa también aquello de “Tucídides escribió la Guerra de los peloponesios y los atenienses”, para que la acción fuera sobre todo [culpa] de aquellos¹⁷⁰.

Schol. *Pax* 218

ἐχρῆν μᾶλλον αὐτοὺς τὴν πάτριον ὁμόσαι, λέγω δὲ τὴν Ἀθηνᾶν καὶ <γὰρ> τοὺς Πελοποννησίους τοὺς πατρίους αὐτῶν ἐποίησεν ὁμόσαντας θεοῦς. πλὴν, εἰδέναι δεῖ, διὰ τοῦτο πεποίηκεν ὁμνύντας αὐτοὺς <τὸν Δία>, διὰ τὸ αὔξειν καὶ ἀποσεμνύνειν τὰ τῶν Ἀθηναίων πράγματα καὶ ἐν τούτῳ ἐπαίρων τοὺς Ἀθηναίους, ὡς οὐκ Ἀθηνᾶ μόνη χρῆσαιντο συμμάχῳ, ἀλλὰ καὶ Δί. V

Sobre todo era preciso que juraran por la divinidad patria, me refiero a Atenea; pues también ha hecho que los peloponesios juren por sus divinidades patrias. Salvo que, es preciso saberlo, los haya hecho jurar por Zeus por esto, [a saber:] por acrecentar y glorificar los asuntos de los atenienses, de modo que con ello alabara a los atenienses, dando a entender que no solo contaban con Atenea como aliada, sino también con Zeus.

Paz 246-7

Po. ὦ Μέγαρα Μέγαρ', ὡς ἐπιτετρίψεσθ' αὐτίκα 246
ἀπαξάπαντα καταμεμυττωτευμένα.

Pol. ¡Ay! Mégara Mégara, cómo enterita te van a majar y a convertir en sancocho (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 246b ὡς ἐπιτετρίψεσθ' R

ἡ μεγαρικὴ γῆ σκοροδοφόρος· σύμμαχοι δὲ Λακεδαιμονίων Μεγαρεῖς. καὶ ὅτι πᾶσα ἡ τοῦ πολέμου πρόφασις δι' αὐτοὺς δοκεῖ γεγονέναι RVLh χάριν τοῦ τὸ πινάκιον συνθέντος τὸ κατ' αὐτῶν εἰς τὴν Περικλέους χάριν, ὥστε μήτε γῆς μήτε λιμένων ἀττικῶν ἐπιβαίνειν τοὺς Μεγαρεῖς εἰκότως οὖν εἰς τὸ κεχαρισμένον τοῖς Ἀθηναίοις τοὺς τούτων ἐχθροὺς παρεισάγει ἐκ τοῦ πολέμου συντριβομένους εἰς τέλεον. VLh

¹⁷⁰ Por tanto, la *dispositio* de estos versos no es casual. Aristófanes, al igual que Tucídides, menciona a los lacedemonios en primer lugar para que recaiga sobre ellos el peso de haber provocado la guerra. De hecho, hacer lo contrario no hubiera sido inteligente, porque el poeta se habría ganado el reproche de la audiencia y quizás incluso un proceso judicial.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

[Dice esto porque] la Megáride era tierra productora de ajos; los megarenses eran aliados de los lacedemonios. Y porque todo el motivo de la guerra parece que se debió a estos gracias a lo cual fue escrita la tablilla contra ellos para complacer a Pericles, de modo que los megarenses no podían poner pie ni en tierra, ni en los puertos atenienses¹⁷¹. Pues bien, justamente para resultar agradable a los atenienses, presenta a sus enemigos machacados por la guerra.

Paz 252

Πο. φέρ' ἐπιχέω καὶ τὸ μέλι τουτὶ τὰττικόν.

Pol. ¡Ea!, voy a verter también encima esta miel del Ática (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax 252a* Im. φέρ' ἐπιχέω καὶ τὸ μέλι

α. χαριζόμενος Ἀθηναίοις τὸ μέλι τούτοις προσένειμεν. ὅσῳ γὰρ καὶ τῶν σκορόδων καὶ τῶν πράσων καὶ τοῦ τυροῦ τὸ μέλι τιμιώτερον, R
τοσοῦτῳ ἀμείνων καὶ ἡ τοῦτο γεωργοῦσα γῆ. RVLh

(a.) Queriendo agradar a los atenienses les ha atribuido a ellos la miel. Pues en la medida que la miel es de mayor estima que los ajos, los puerros y el queso, en esa misma medida [se deja entender que] la tierra que se cultiva [en el Ática] es de mayor calidad¹⁷².

Paz 259-61

Πο. οἴσεις ἀλετρίβανον τρέχων;

Κυ. ἀλλ', ὦ μέλε,

οὐκ ἔστιν ἡμῖν· ἐχθὲς εἰσφκίσμεθα.

Πο. οὔκουν παρ' Ἀθηναίων μεταθρέξει ταχὺ <πάνυ>; 261

Pol. Corre a traerme una machacadera.

Tum. ¡Qué ingenuo! No la tenemos. Nos mudamos ayer.

Pol. Pues corre a traer una de Atenas, ¡rápido! (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax 261* Im. οὔκοῦν (sic) παρ' Ἀθηναίων RLh

πάλιν λεληθότως σεμνολογεῖ τοὺς Ἀθηναίους ὡς αὐτόχθονας RVLh καὶ γηγενεῖς VLh ἐκ τοῦ εὐρίσκεσθαι παρ' αὐτοῖς τὰ τῶν πάλαι εἰσφκισμένων, RVLh ὧν ἠπόρουσιν οἱ νεωστὶ εἰσφκισμένοι. RV

De nuevo de una manera velada honra a los atenienses¹⁷³, dando a entender que son autóctonos e hijos de la tierra, ya que entre ellos se encuentran las cosas de quienes se

¹⁷¹ Sobre el decreto megarenses, *vid.* schol. *Ach.* 279, OLSON 2002: *ad Ach.* 279 (p. 212); CAREY 1993: 251-3, GARCÍA SOLER 2007: 279-80, ROSEN 2010: 257-62.

¹⁷² No obstante, cabe recordar que la miel del Ática era efectivamente la de mayor calidad, *vid.* GARCÍA SOLER 2001: 376-7, 2007: 282-3.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

instalaron antiguamente, cosas de las que carecen los que se han instalado recientemente.

Paz 421-2

Tr. ἄλλαι τέ σοι πόλεις πεπαυμένοι κακῶν 421
ἀλεξικάκῳ θύσουσιν Ἑρμῆ πανταχοῦ.

Trig. Y las demás ciudades, cesados sus males, harán por todas partes sacrificios a Hermes Preservador de males (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 421 Im. ἄλλαι τέ σοι πόλεις Γ

τοῦτό φησιν, ἵνα μὴ δόξη καταισχύνειν τὸ ἀξίωμα τῶν Ἀθηναίων ὡς διὰ τὸ ἀποκαμεῖν μόνων ἐρώντων τῆς εἰρήνης. οὐ μόνοι γὰρ αὐτοί, φησί, τὸν Ἑρμῆν τιμήσουσιν, ἀλλὰ καὶ πᾶσαι αἱ πόλεις τῆς εἰρήνης τυγχάνουσαι διὰ τὸ χρησιμεύειν τῷ βίῳ τῶν ἀνθρώπων. VI

Dice esto, para no dar la impresión de manchar el honor de los atenienses por porfiar ellos solos en la búsqueda de la paz. Pues no solo ellos, dice, honrarán a Hermes, sino que también todas las ciudades que hayan encontrado la paz por resultar útil a la vida de los hombres.

El punto culminante de esta forma de pensar se alcanza en un escolio que comenta el verso 505. Recordemos que, tras la alocución de Trigeo, Hermes accede a que la Paz sea desenterrada y, así, para ayudar en esa tarea sale a escena un coro panhelénico formado por ciudadanos, que entorpecen la operación, y por campesinos, que, al final, serán quienes consigan desenterrar la estatua. En realidad, en las labores de desenterramiento colaboran un contingente argivo, que hace poco y se burla de los otros, un contingente laconio, que empuja con hombría, un contingente megarense, que realiza ímprobos esfuerzos es vano, y, claro está, un contingente ateniense, que nada hace salvo... pleitear:

Paz 503-5

Ep. καὶ τοῖς Ἀθηναίοισι παύσασθαι λέγω

¹⁷³ Debido al carácter de las comedias de Aristófanes, los escoliastas detectan a menudo alusiones a la política de Atenas y, claro está, a los κωμωδοῦμενοι, *vid.* NÜNLIST 2009: 225-7 (*vid. et.* 225-37). Estas alusiones generan la necesidad de exégesis, ya que el lector ingenuo no las podría entender sin la ayuda de un intérprete, situación de la que se queja Diogeniano en PLUTARCO, *Mor.*, 711F-712A, *vid.* BRÉCHET 2005: 14-5. Así las cosas, en los escolios de Aristófanes es habitual encontrar términos como ἔμφασις, αἴνιγμα, ἀλληγορία o λεληθότως cuando se trata de desvelar dichas alusiones.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

έντεϋθεν έχομένοις ὄθεν νῦν ἔλκετε·
οὐδέν γάρ ἄλλο δρᾶτε πλὴν δικάζετε. 505

Herm. Y a los atenienses os digo que ceséis de manteneros en el lugar desde donde haláis, pues no hacéis nada sino juzgar (tr. L. Gil Fernández).

El *aprosdoketon* δικάζετε permite entender el verso como una burla contra la afición por los juicios de los atenienses:

Schol. Pax 505a

παρὰ προσδοκίαν εἶπεν οὐ πρὸς τὴν εἰρήνην, ἀλλὰ πρὸς τὸ φιλόδικον αὐτῶν· ἀντὶ τοῦ εἰπεῖν· οὐδέν γάρ ἄλλο δρᾶτε πλὴν φωνεῖτε οὐδέν ἔλκοντες. V

Ha hablado contra lo esperado no en referencia a la paz, sino en referencia a su afición por los juicios; [ha dicho esto] en lugar de haber dicho: “pues, en lugar de empujar, no hacéis otra cosa que chillar”.

Schol. Pax 505b Im. πλὴν δικάζετε R

οὐδέν πρὸς τὴν εἰρήνην τοῦτο, ἀλλ’ εἰς φιλοδικίαν αὐτοῦς διαβάλλει. φησὶν οὖν· RV ἐν οὐδενὶ ἱκανοὶ ἐστε πλὴν ἐν τῷ δικάζειν. RVLh

Esto no se dice en referencia a la paz, sino que se burla de ellos por su afición a los juicios. Pues bien, dice: “no valéis para nada que no sea juzgar”.

Sin embargo, un crítico anónimo aplica otra perspectiva:

Schol. Pax 505c

καλῶς καὶ τοὺς Ἀθηναίους ἀπέσκωψεν, ἵνα μὴ τὸ πᾶν διαβάλλῃ ποίημα RV ὡς ἐν πᾶσιν αὐτοῖς χαρίζεσθαι προαιρούμενος καὶ ἀποκρύπτων αὐτῶν τὰς αἰτίας, ὅπερ ἂν ἔδοξε ποιεῖν μηδὲ χαριεντισάμενος καὶ πρὸς αὐτούς. ὄρα τοίνυν, πῶς ἀμφότερα διαπράττεται, καὶ ++ (...). ὅπερ μετ’ ὀλίγον ποιήσῃ· ἀλλ’ ἐπειδὴν εἰς ἐκεῖνα γενώμεθα, τὴν ἀρετὴν τοῦ ποιητοῦ δείξομεν λέγοντες τὴν αἰτίαν, δι’ ἣν οὐ νῦν ἐμνημόνευσεν, ἀλλὰ τότε. V

De manera correcta se ha burlado también de los atenienses, para que toda la pieza no fuera una acusación [contra los enemigos de Atenas] como si deseara agradecerles [sc. a los atenienses] en todo y acallar sus responsabilidades, lo que precisamente parecería hacer si no fuera agradable también con los otros. Fíjate, por tanto, en cómo cumple ambos cometidos, y ++ (...). Precisamente hará eso dentro de poco; sin embargo, en cuanto lleguemos a aquellos versos, mostraremos la virtud del poeta diciendo la causa por la que no lo ha recordado ahora, sino [que lo deja para] entonces.

El crítico que redactó este comentario elogia el hecho de que Aristófanes también sabe burlarse de sus compatriotas. Los versos anteriores contienen burlas contra argivos, laconios y, sobre todo, megarenses, de modo que es necesario

burlarse también de los atenienses para que la sombra de la parcialidad no empañe el brillo de la comedia. En esta manera de proceder del cómico es perceptible, y esto es importante, su ἀρετή, ya que, a pesar de ser un ciudadano ateniense, dice lo que es justo de la manera más conveniente para que sus conciudadanos sean conscientes de la realidad.

Nuestro crítico cumple su promesa y, así, cuando llegamos al verso 619, aparece el siguiente comentario que incide en la virtud propia del arte de Aristófanes:

Pax 619-22

Ερ. κᾶτ' ἐπειδὴ ἔγνωσαν ὑμᾶς αἱ πόλεις ὧν ἤρχεσθε 619
 ἠγριωμένους ἐπ' ἀλλήλοισι καὶ σεσηρότας,
 πάντ' ἐμηχανῶντ' ἐφ' ὑμῖν τοὺς φόρους φοβούμεναι,
 κἀνέπειθεν τῶν Λακῶνων τοὺς μεγίστους χρήμασιν.

Herm. Luego, cuando las ciudades de vuestro imperio se dieron cuenta de que estábais enfurecidos los unos contra los otros y os enseñabais los dientes, temerosas de los impuestos, hicieron contra vosotros todo tipo de maquinaciones y sobornaron con dinero a los más codiciosos de los laconios (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 619 lm. κᾶτ' ἐπειδὴ ΓLh ἔγνωσαν Γ
 ὄρα τοῦ ποιητοῦ τὴν οἰκονομίαν, καὶ ἐκπλαγήσῃ αὐτόν. πάντα γὰρ τρόπον ἦλθεν ἐν ἀρχῇ τοῦ ποιήματος μὴ προσκροῦσαι τοῖς Ἀθηναίοις φάσκων ἑτέρους εἶναι τοῦ πολέμου αἰτίους, Βοιωτοὺς τε καὶ Μεγαρεῖς, οἳ, φησί, πρῶτοι τὴν εἰρήνην ἐσκορόδισαν. νῦν δὲ πάλιν τοὺς Ἀθηναίους ἀποφαίνεται αἰτιωτάτους τοῦ πολέμου, δι' ὧν τὸν Περικλέα φησὶ γράψαι τὸ κατὰ Μεγαρέων πινάκιον, καὶ ἀδικουμένους τοὺς συμμάχους εἰς ἀπόστασιν κεχωρηκέναί. τίς οὖν ἡ τοῦ ποιητοῦ τέχνη; ὅτε μὲν δέος ἦν τῆς εἰρήνης αὐτοὺς ἀποτυχεῖν, ἐπὶ τοὺς ἄλλους ἀνήνεγκε τὴν αἰτίαν· ὅτε δὲ αὐτοῖς λοιπὸν κατὰ γνώμην προκεχώρεκε τὰ πράγματα, φήμη δὲ τὸ τῆς εἰρήνης τυχεῖν, ἤδη καὶ πρὸς αὐτοὺς παρρησιάζεται (...). VGLh

Fíjate en la *oikonomia* del poeta, y maravíllate de él. Pues por todo medio posible ha tratado en el inicio de la obra de no golpear a los atenienses afirmando que otros eran responsables de la guerra, beocios y megarenses, los que, dice, fueron los primeros en picar la paz con ajos. Ahora, en cambio, de nuevo señala a los atenienses como los mayores responsables de la guerra, [pues] por medio de estos versos dice que Pericles promulgó el decreto megarenses y que obró el alejamiento de los aliados que sufrían injusticia. Pues bien, ¿cuál es el arte del poeta? Cuando tenía miedo de que no iban a alcanzar la paz, achacó a los otros la causa [de la guerra]; pues bueno, cuando ya les ha

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

avanzado el asunto, y el mensaje es alcanzar la paz, entonces ya les habla con total libertad (...).

Sobre todo estos dos últimos comentarios muestran que Aristófanes, cumpliendo su función de maestro de los atenienses, sabe escoger la estrategia adecuada para hacerse escuchar por su público. Aristófanes es un poeta clásico y lo es en el sentido de que su obra resulta útil a la ciudadanía por los consejos y enseñanzas que atesora.

Ahora que ya sabemos quién es Aristófanes para los escoliastas y hemos comprendido la dimensión didáctica y el valor de su poesía¹⁷⁴, podemos indagar en los otros requerimientos que hacen clásico a un poeta. Me refiero, por supuesto, a la calidad de su poesía, ya que, si el mensaje es importante, la construcción misma del drama no debe ir a la zaga. Así que, sin más dilación, comenzaremos a mirar de frente a la poesía aristofánica, ese *gran arte adornado con torres y con grandes palabras e ideas que rechaza los chistes de mercado*¹⁷⁵. Para ir desbrozando esta tarea, en primer lugar, nos fijaremos en el argumento, el cimiento mismo de toda la construcción.

¹⁷⁴ Me gustaría recalcar que lo visto en este capítulo es fundamental para entender que no será sencillo encontrar crítica negativa en los escolios de Aristófanes, porque la visión que se tiene del poeta condiciona la lectura de sus obras.

¹⁷⁵ *Pax* 748-50: ἐποίησε τέχνην μεγάλην ὑμῖν κἀπύργωσ' οἰκοδομήσας / ἔπεισιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις, (...).

3. EL ARGUMENTO

3.1. INTRODUCCIÓN

El argumento, según Aristóteles, es el elemento esencial de la poesía y, así, la principal tarea del poeta consiste en la construcción y ensamblaje de argumentos que resulten coherentes y consistentes desde el punto de vista de la lógica. Si el poeta acierta a la hora de concebir, estructurar y cohesionar los argumentos de sus piezas, el resultado será un poema orgánico, completo y unitario que obrará el efecto deseado, esto es, que provocará en el público los efectos propios del género que el poeta cultiva.

Para llevar a cabo esta tarea, el poeta no puede actuar de cualquier manera, esto es, no puede limitarse a ir escribiendo aquello que se le vaya ocurriendo, sino que debe prestar atención constante al proceso de edificación, cuidándose de escoger bien las partes que conformarán la pieza para entramarlas de una manera adecuada, mientras se asegura de que cada uno de esos pasos se desarrolla de una manera consistente y armónica¹⁷⁶. Si el poeta actúa con el tiento necesario, prestando la atención debida a cada uno de esos procesos, no debería tener problemas en escribir una obra capaz de llegar al público.

En las páginas que siguen vamos a estudiar cómo perciben los escoliastas de Aristófanes la noción de argumento, así como los aspectos ligados a esa noción. Me refiero, claro está, a cuestiones centrales de la poética clásica como son la unidad poética, la disposición y el orden de las partes y, por supuesto, la

¹⁷⁶ *Vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1455a 22-1455b 23: δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία. (...) ὅσα δὲ δυνατόν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον· (...) τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν. (...) μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια, (...). (“Es menester que el poeta de trabazón a los argumentos y los remate por medio de la elocución a base de ponerlos lo más posible delante de los ojos. Pues de este modo, viéndolos con máxima claridad como si asistiera a su realización, es como podría descubrir lo pertinente y mínimamente le pasarían por alto las contradicciones. (...) Y en cuanto sea posible, debe el poeta rematar su obra también con los gestos y posturas. (...). Los temas, ora los ya elaborados, ora los que él mismo esté urdiendo, es menester esbozarlos de un modo general y luego así ya dotarlos de episodios y desarrollarlos. (...) Después de eso y ya asignados los nombres a los personajes, hay que fijar los episodios”, tr. A. López Eire).

coherencia y consistencia de los dramas. Estas cuestiones ocupan un papel muy destacado en la escoliografía aristofánica, de modo que se impone la necesidad de ir estudiándolas paulatinamente.

Así las cosas, en primer lugar vamos a describir la terminología que manejan los escoliastas cuando se refieren al argumento –μῦθος y ὑπόθεσις–, para, luego, prestar atención a la noción de unidad poética –σκοπός– y estudiar cómo se filtra esa idea en los escolios. Más adelante, podremos ocuparnos del orden –τάξις y οἰκονομία– para terminar estudiando la coherencia interna y, en general, la consistencia que sustenta el desarrollo de los dramas. Empecemos, por tanto, con la terminología.

3.2. EL ARGUMENTO: TERMINOLOGÍA

La noción de argumento, central desde la perspectiva de la poética clásica, aparece mencionada a menudo en escritos exegéticos como las ὑποθέσεις que anteceden a los dramas en los manuscritos medievales, así como en los propios escolios. Aunque la terminología no plantea problemas, una descripción es necesaria, ya que, en el caso de la escoliografía aristofánica, la noción de argumento compromete dos términos que aparecen en pocas ocasiones, μῦθος y οἰκονομία¹⁷⁷, además del mucho más habitual, ὑπόθεσις.

3.2.1. ΜΥΘΟΣ

De la lectura de *Po.* 1147a 9-10, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσις (“y de cómo hay que entamar los argumentos si es que se pretende que la composición poética resulte bien”, tr. A. López Eire), se deduce que para Aristóteles la composición poética, además de un acto de ποιεῖν¹⁷⁸, también es un acto de συνίστασθαι (*vid.* Meijering 1987: 95-102). De

¹⁷⁷ La noción de οἰκονομία alude siempre a la planificación y consecuente disposición del argumento de una obra literaria, si bien en un par de comentarios implica claramente la idea misma de argumento, *vid. infra* pp. 139-40.

¹⁷⁸ *Vid.* MEIJERING 1987: 100: el ποιεῖν poético en Aristóteles es μίμησις, esto es, creación o representación de algo sobre una analogía con la realidad: “he [sc. el poeta] depicts something, creates something on the analogy of reality. This “something” has the status of realistic fiction (οἷα ἂν γένοιτο),

esta forma, Aristóteles concibe el μῦθος como el elemento arquitectónico o constructivo de la poesía, ya que el poeta dramático debe, sobre todo, saber entramar las acciones que van a conformar el argumento de su obra¹⁷⁹.

El argumento de una obra literaria se gesta en un acto de creación simple, esto es, a partir de una primera intuición sencilla, a partir del cual el poeta va a ir conformando toda una narración. De este modo, el poeta debe seguir un trayecto –un método– que le conducirá de lo simple a lo complejo y de lo general a lo particular¹⁸⁰. El método en sí mismo es sencillo, ya que consiste en controlar en todo momento el desarrollo de la narración, manteniendo una visualización constante del conjunto, de manera que, mientras transita por el camino de la creación¹⁸¹, el poeta debe ir añadiendo al boceto general todo lo que resulte

and it is a πρᾶξις, as the definition of tragedy runs (49b 24-5) (...). Now the unsuspecting reader of Aristotle might well have gathered just previously that the object of μίμησις is acting *persons* (48a 1-2). (...) Thus Aristotle recognizes three objects of μίμησις (cf. 50a 11 ἃ δὲ μιμοῦνται τρία): μῦθος, ἦθος and διάνοια (sic), which are closely interconnected as the aspects of a πρᾶξις”. De estos tres aspectos, el μῦθος es el más importante, *vid. Po.* 50a 38-9-50b 3-4: ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχῆ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, (...) ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων (“Así pues, el argumento es el principio y como el alma de la tragedia; La tragedia es la imitación de una acción y a través de ella básicamente de los que actúan”, tr. A. López Eire). Sobre el ποιεῖν técnico en Aristóteles, *vid. et. MEIJERING 1987: 102-4.*

¹⁷⁹ *Vid. ARISTÓTELES, Po.* 1450a 4-5: λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων (“pues llamo aquí *argumento* a la composición de las acciones”, tr. de A. López Eire); 1450a 15: μέγιστον δὲ τούτων ἔστιν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις (“el más importante de estos elementos es el entramado de las acciones”, tr. de A. López Eire).

¹⁸⁰ TRIMPI 1971: 45, n. 62, llama la atención sobre ARISTÓTELES, *GA* 743b 20-5 [pasaje citado por T. B. L. Webster, *Art and Literature in Forth-Century Athens*, London 1956, p. 54], que, refiriéndose a la formación de los embriones, dice: ἅπαντα δὲ ταῖς περιγραφαῖς διορίζεται πρότερον, ὕστερον δὲ λαμβάνει τὰ χρώματα καὶ τὰς μαλακότητας καὶ τὰς σκληρότητας, ἀτεχνῶς ὥσπερ ἂν ὑπὸ ζωγράφου τῆς φύσεως δημιουργούμενα· καὶ γὰρ οἱ γραφεῖς ὑπογράφαντες ταῖς γραμμαῖς οὕτως ἐναλείφουσι τοῖς χρώμασι τὸ ζῆλον. “Todo es definido por esbozos en primer lugar, y después toma los colores, las suavidades y las durezas, igual que si hubieran sido creadas, sin participación de una τέχνη, por una Naturaleza pintora. Pues también los pintores, solo después de hacer un boceto esquemático, cubren al ser vivo con los colores”. El pasaje es interesante, porque evidencia un nexo común para la génesis del arte y para la génesis de la vida: el desarrollo de lo complejo a partir de lo simple.

¹⁸¹ MEIJERING 1987: 105, cita al respecto un texto interesante; se trata de *Comm. Arist. Gr.* XVIII 2, p. 43, 30-44, 5 Busse: τέχνη δὲ ἔστιν ἢ τῶν καθόλου γνῶσις μετὰ λόγου. ἢ ‘τέχνη ἔστιν ἕξις ὁδῶν βαδίζουσα μετὰ φαντασίας’. καὶ γὰρ ἡ τέχνη ἕξις τις καὶ γνῶσις ἔστιν, ἀλλὰ καὶ ὁδῶν βαδίζει· πάντα γὰρ κατὰ τάξιν ποιεῖ. ‘μετὰ φαντασίας’ δὲ πρόσκειται διὰ τὴν φύσιν· καὶ γὰρ ἡ φύσις ἕξις ἔστιν (ἔχει γὰρ τὸ εἶναι ἐν τοῖς ἔχουσιν αὐτήν. οἷον ἐν ἀνθρώπῳ, ἐν λίθῳ, ἐν ξύλῳ) καὶ ὁδῶν βαδίζει (κατὰ γὰρ τάξιν προέρχεται), ἀλλ’ οὐ μετὰ φαντασίας ὥσπερ ἡ τέχνη· καὶ γὰρ ὁ τεχνίτης κεκρημένος τῷ λόγῳ, ἠνίκα βούλεται τι ποιῆσαι, πρότερον διατυπῶν ἐν ἑαυτῷ ὃ βούλεται ποιῆσαι καὶ εἶθ’ οὕτως ἀποτελεῖ αὐτό. ἢ δὲ φύσις οὐδὲν τοιοῦτον ποιεῖ· οὐδὲ γὰρ προδιατυπῶν ἐν ἑαυτῇ κατασκευάσαι. (“Y arte es el conocimiento del todo con ayuda del raciocinio. O “arte es un estado, que avanza por un camino, con ayuda de una representación mental”. Pues, en efecto, el arte es un tipo de estado y un conocimiento, pero también avanza por un camino; pues todo lo hace siguiendo un orden. Y añade “con ayuda de una representación mental” debido a la naturaleza; pues también la naturaleza es un estado (pues el ser está contenido en los que lo tienen: en un

necesario para fortalecer, esto es, para trabar de manera lógica y consistente, la narración¹⁸².

Si bien el concepto de μῦθος aristotélico es ajeno, en general, a la escoliografía griega, la noción se percibe en el siguiente comentario:

Nubes 1366-7

Στ. “ἐγὼ γὰρ Αἰσχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποιηταῖς—
ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημνοποιόν”. 1367

Estr. “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”¹⁸³ (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 1367d Im. ἀσύστατον

α. οἶον ἀδιάθετον, ἀπιθάνους συνίσταντα τοὺς μύθους. ΕΘΝΜ

β. ἀδιάθετον, ἀπιθάνως συντιθέντα τοὺς μύθους, V <κομπώδη>. Su. IV. 849.18

α. Esto es, “incoherente”, ya que [Esquilo] entrama mitos que son inverosímiles.

β. [Esto es,] “incoherente”, ya que [Esquilo] entrama los mitos de una manera no convincente, <rimbombante>.

cf. et. Schol. *Nu.* 1367b Im. ἀσύστατον REΘΝ

οὐ συνεστῶτα οὐδὲ πυκνὸν ἐν τῇ ποιήσει, ἀλλ’ ἀραιὸν καὶ κομπώδη. RVEΘΝΜΑ

Puesto que en su poesía no hay trabazón, ni consistencia, sino ligereza y rimbombancia.

Estas notas aluden a la crítica de Esquilo¹⁸⁴, y, en concreto, a la ἀσυστασία

hombre, en una piedra, en una madera) y avanza por un camino (pues se sucede siguiendo un orden), pero sin ayuda de una representación mental como el arte; pues, en efecto, el artista, usando el raciocinio, cuando quiere crear algo, primero concibe en sí mismo una impresión de lo que quiere crear y, luego, lo lleva a cabo; pero la Naturaleza no lo hace así, pues no dispone de una impresión previa”.

¹⁸² Cf. ARISTÓTELES, *Po.* 1455a 21-6: Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ’ αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία. (“Es menester que el poeta dé trabazón a los argumentos y los remate por medio de la elocución a base de ponerlos lo más posible delante de los ojos. Pues de este modo, viéndolos con máxima claridad como si asistiera a su realización, es como podría descubrir lo pertinente y mínimamente le pasarían por alto las contradicciones”, tr. de A. López Eire).

¹⁸³ Estrepsíades ha discutido con su hijo, lo que sirve para sacar a relucir el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, uno de los temas favoritos de Aristófanes, *vid.* ROSEN 2010: 241-5, 262-77. En efecto, el contraste generacional se desarrolla en tres de las comedias del cómico ateniense, a saber, *Daitales*, *Nubes* y *Avispas*, comedias que comparten elementos y que demuestran cómo Aristófanes busca la perfección, aprendiendo de la experiencia de rehacer un mismo tema, *vid.* SOUSA SILVA 2008.

¹⁸⁴ En general, la crítica usual contra Esquilo se sustenta en el abuso del estilo elevado, *vid.* O’SULLIVAN 1992: *passim*, crítica que aquí se ve reflejada en la presencia del adjetivo κομπώδη (“expresión afectada”,

de sus dramas, esto es, a su incapacidad para entramar argumentos de manera coherente y consistente¹⁸⁵, ya que συνίσταντα τοὺς μύθους parece hacer referencia a la σύνθεσις y σύστασις aristotélica. Como se ha dicho, este es el único escolio aristofánico que menciona la noción aristotélica de μῦθος. Esto es así, porque, al igual que sucede en las colecciones de escolios de otros autores griegos, los escoliastas de Aristófanes suelen referirse al argumento en términos de ὑπόθεσις¹⁸⁶.

3.2.2. ΥΠΟΘΕΣΙΣ

Como sucede en tantas ocasiones, la terminología de la crítica literaria nace de ámbitos diversos (*vid.* Trimpi 1971: 3-9, Ford 1991: 149-50), de manera que no resulta extraño que un mismo término aparezca en el seno de varias disciplinas. Así, Sexto Empírico, *M.* 3.3-5, distingue, dependiendo del contexto, tres significados para ὑπόθεσις, a saber, en retórica: investigación de particulares, en ciencia: punto de partida de las pruebas, comienzo de una demostración, y en poesía (dramática): peripecias (o argumento o trama) de un drama¹⁸⁷. El elemento común en los tres casos reside en que θέσις y ὑπόθεσις expresan, digamos, lo

“enfática”, “ampulosa”, “rimbombante”).

¹⁸⁵ En las *Ranas*, Aristófanes nunca menciona la incoherencia esquilea de manera explícita, si bien esta noción podría explicar pasajes como *Ra.* 909-10, 989ss, *vid.* DOVER 1970: *ad loc.* (pp. 184-5). Por otra parte, LONGINO 15.5, pasaje del que deriva la doctrina de este escolio, acusa a Esquilo de introducir en sus dramas ideas que son ἀκατέργαστοι, ποκοειδεῖς y ἀμάλακτοι; *vid.* QUINTILIANO 10.1.66: “Tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus; propter quod (...)” (“El primero en dar esplendor a las Tragedias fue Esquilo, sublime, serio y muchas veces grande en su lenguaje hasta la exageración defectuosa, pero desaliñado en muchos pasajes y carente de orden; por cuya razón...”, tr. de A. Ortega Carmona). A partir de todo esto, STARKIE 1966: *ad loc.* (pp. 88-9), asume que “incompositus” alude a la ἀσυστασία que menciona este escolio de *Las Nubes*.

¹⁸⁶ *Vid.* ERNESTI 1983: s.v. ὑπόθεσις (pp. 363-4): 1) dissertatio (...); 2) argumentum (...); 3) quaestio finita (θέσις) (...); 4) forma dicendi conditionalis (...). En realidad, ὑποτίθεσθαι siempre implica un posicionamiento “que mira hacia el futuro”, de modo que el término resulta admisible para expresar la escritura de una obra literaria, *vid.* MEIJERING 1987: 105-7. Ese significado de “hipotético” o “supositivo” es el habitual en contextos gramaticales, *vid.* BÉCARES BOTAS 1985: s.v. ὑποθετικός (p. 393).

¹⁸⁷ *Vid.* SEXTO EMPÍRICO, *M.* 3.3: ἡ δραματικὴ περιπέτεια, καθὸ καὶ τραγικὴν καὶ κωμικὴν ὑπόθεσιν εἶναι λέγομεν καὶ Δικαιάρχου τινὰς ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων, οὐκ ἄλλο τι καλοῦντες ὑπόθεσιν ἢ τὴν τοῦ δράματος περιπέτειαν (“[ὑπόθεσις, en un primer sentido significa] el argumento de una pieza de teatro, y así hablamos de “hipótesis” trágica o cómica y también de ciertas “hipótesis” de Dicearco sobre piezas de Eurípides y Sófocles, llamando “hipótesis” simplemente al argumento del drama”, tr. de J. Bergua Caverro). Sobre la “ὑπόθεσις dramática”, *vid.* TRIMPI 1971, HOLWERDA 1976, MEIJERING 1987: 105-33.

universal y lo específico, respectivamente¹⁸⁸.

Si bien en los ámbitos retórico y científico la distinción entre universal y particular es relevante, no sucede lo mismo en el ámbito de la literatura, puesto que los argumentos de las obras literarias siempre serán *ὑποθέσεις*, ya que un argumento literario no es sino una sucesión lógica de acciones concretas que afectan a individuos concretos a los que les suceden cosas concretas¹⁸⁹, de tal manera que siempre nos movemos en el terreno de lo específico (*ὑπόθεσις*) y nunca en el de lo general (*θέσις*)¹⁹⁰.

Cabe destacar que, si bien Aristóteles en su *Poética*, cuando habla del argumento, siempre lo hace en términos de *μῦθος*¹⁹¹, lo cierto es que en alguna ocasión se percibe la influencia del campo semántico de *ὑπόθεσις*, lo que viene a mostrar que el pensamiento del Estagirita no es del todo ajeno a esta concepción¹⁹².

En la *ὑπόθεσις* de la comedia *Avispas* leemos una sentencia que ilumina bien el sentido del término en la escoliografía aristofánica:

Hyp. V. 1.28-9

τοῦτο τὸ δράμα πεποιήται αὐτῷ οὐκ ἐξ ὑποκειμένης ὑποθέσεως, ἀλλ' ὡσανεὶ γενομένης. πέπλασται γὰρ τὸ ὅλον.

Ha compuesto el autor esta comedia no a partir de un argumento inventado, sino conforme a la realidad, pero toda ella es una ficción (tr. L. Gil Fernández).

¹⁸⁸ Sobre la distinción entre *θέσις* y *ὑπόθεσις*, *vid.* TRIMPI 1971: 21-7, MEIJERING 1987: 114-6, LOPETEGI *et alii* 2007: 52, 98, n. 88. La doctrina se retrotrae a Hermágoras de Temnos (siglo II a. C.), quien distinguía temas generales (*θέσις*, *quaestio infinita, propositum*) y temas específicos (*ὑπόθεσις*, *quaestio finita, causa*) a la hora de elegir temas para los discursos; *vid. et.* QUINTILIANO 3.5.5-7.

¹⁸⁹ Esto es, los *στοιχεῖα τῆς διηγήσεως* que menciona TEÓN, *Progymn.* 4 (*περὶ διηγήματος*) 16 Walz. Por supuesto, estos elementos son el quién, el qué, el dónde, el cómo, el cuándo y el por qué, esto es, los elementos que transforman una composición abstracta en una verdadera narración.

¹⁹⁰ Ahora bien, a partir de *ὑποθέσεις* específicas un poeta puede alcanzar, y mostrar a su público, digamos, el plano de la Verdad, y de ahí que Aristóteles afirme que la poesía es más filosófica que la Historia, *vid. Po.* 1451b 5-6.

¹⁹¹ Es probable que Aristóteles escogiera este elusivo término, *μῦθος*, precisamente para acentuar el carácter ficticio de la poesía. Así, DÍAZ TEJERA 2002, un estudio muy completo sobre los diversos usos y significados de *μῦθος* en los tratados aristotélicos, demuestra que el Estagirita considera el término garante de lo “no real” y, por tanto, adecuado para describir el argumento hipotético o ficticio de una obra literaria.

¹⁹² *Vid. Po.* 1454a 26-8: *κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾗ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῆ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι* (“pues aunque sea inconsecuente el sujeto que proporciona la imitación y se le haya supuesto tal carácter, debe ser, no obstante, consecuentemente inconsecuente”, tr. A. López Eire).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Por tanto, el argumento de *Las Avispas*, que se sitúa en Atenas y tiene dos protagonistas humanos, no se presenta al público como una comedia de corte, digamos, fantástico, sino como una sucesión lógica de hechos, las disputas de un hijo con su padre, que bien pudieran haber sucedido realmente¹⁹³.

El término ὑπόθεσις está bien atestiguado en los escolios de Aristófanes. Así, por ejemplo, encontramos un comentario de la colección de *Pluto* que, al hilo de la mención de la Erinia en el verso 423 de la comedia¹⁹⁴, alude al argumento de la obra homónima de Esquilo en términos de ὑπόθεσις:

Schol. *Pl.* 423a Im. ἴσως Ἐρι[ν]νός ἐστιν ΜΕΘΑld
ἐπισκώπτει αὐτὴν διὰ τὴν τῶν “Ἐρινύων” Αἰσχύλου ὑπόθεσιν· παρεισάγονται γὰρ
δεινοπαθοῦσαι· ὡς καὶ Εὐριπίδης·
“γοργῶπες ἐνέρων ἰέρειαι, δειναὶ θεαί”. VMEΘNMatrBarbRsAld

Se burla de ella [sc. de Penía] por el argumento de *Las Erinias* de Esquilo; pues [allí] eran representadas en la escena sufriendo terriblemente; igual sucede en Eurípides (*Or.* 261):

de mirada terrible sacerdotisas del inframundo, diosas terribles.

Algo similar leemos en un esolio de *Acarnienses*. Recordemos que allí, Diceópolis, antes de defender su causa ante el coro, reclama el derecho de adoptar una apariencia física acorde al discurso que va a pronunciar, versos 366-84; ante semejante petición, el coro responde:

Acarnienses 388-92¹⁹⁵

Xo. τί ταῦτα στρέφει τεχνάζεις τε καὶ πορίζεις τριβάς; 388
λαβέ δ’ ἐμοῦ γ’ ἔνεκα παρ’ Ἰερωνύμου
σκοτοδασυπυκνότριγά τιν’ Ἄϊδος κυνηῖν·
εἶτ’ ἐξάνοιγε μηχανὰς τὰς Σισύφου·
ὡς σκῆψιν ἀγὼν οὗτος οὐχὶ δέξεται.

Coro ¿Qué rodeos son éstos?, ¿Qué dilaciones maquinas y preparas? Por mí puedes coger de casa de Jerónimo algún casco de tupida, espesa y tenebrosa pelambreira, propio de Hades; puedes sacar a relucir las tretas de Sísifo, que este

¹⁹³ Este mismo significado lo tenemos atestiguado también en *Hyp. Pl.* 1.13-4: τὰ μὲν οὖν τῆς ὑποθέσεως τοιαῦτα (“pues bien, tales son los [sucesos] del argumento”).

¹⁹⁴ Aristófanes debió de vestir al personaje con el vestuario trágico propio de las Erinias y de ahí el fenómeno paratrágico y la consiguiente comicidad, pero también una cierta inconsistencia que requiere explicación.

¹⁹⁵ Hay problemas con la numeración de estos versos.

juicio no admitirá excusa (tr. L. Gil Fernández).

La mención de Jerónimo motiva un comentario interesante¹⁹⁶, ya que un escolio explica que se trataba de un poeta aficionado a la escritura de ὑποθέσεις (argumentos) patéticas en exceso:

Schol. *Ach.* 388a Im. παρ' Ἰερωνύμου
οὗτος ὁ Ἰερώνυμος μελῶν ἐστὶ ποιητῆς καὶ τραγωδοποιὸς ἀνώματος καὶ ἀνοικονόμητος¹⁹⁷, διὰ τὸ ἄγαν ἐμπαθεῖς γράφειν ὑποθέσεις καὶ φοβεροῖς προσωπεῖοις χρῆσθαι. ἐδόκει δὲ κροτεῖσθαι. ἐκωμωδεῖτο δὲ ὡς πάνυ κομῶν. διόπερ Ἄϊδος κυνῆν ἔφη αὐτὸν παίξας κωμικῶς ὡς κουριῶντα. REG³Lh

Este Jerónimo es un poeta lírico y trágico inconsistente y descuidado en la *oikonomia* de sus dramas por el hecho de escribir argumentos excesivamente pasionales y utilizar máscaras horribles. Parece, sin embargo, que [sus obras] tuvieron éxito. Y fue burlado en la comedia por tener una gran cabellera. Por esto precisamente [sc. Aristófanes/el coro] ha dicho (verso 390) “yelmo de Hades”, bromeando, a la manera que es propia de la comedia, como si necesitara ir al barbero¹⁹⁸.

En el famoso schol. *Ach.* 443 leemos que los coros euripideos aparecen en escena entonando cantos desconexos de la ὑπόθεσις:

Acarnienses 442-4

Δι. τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμι' ἐγώ,
τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι, 443
ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω.

Dic. Los espectadores han de saber que soy yo, y los coreutas han de estar ahí como imbéciles, para que con mis palabrejas les pueda dejar con un palmo de narices (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 443 Im. τοὺς δ' αὖ χορευτὰς
καὶ διὰ τούτων τὸν Εὐριπίδην διασύρει. οὗτος γὰρ εἰσάγει τοὺς χοροὺς οὔτε τὰ ἀκόλουθα φθεγγομένους τῇ ὑποθέσει, ἀλλ' ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας, ὡς ἐν ταῖς

¹⁹⁶ Este Jerónimo, hijo de Jenofantes, poeta trágico y ditirámbico ateniense, es mencionado también en *Nu.* 347. Pues bien, toda la información que tenemos sobre este autor se reduce a la doctrina que transmiten los dos escolios que comentan estos pasajes, *vid.* MAAS 1913, PRESSLER 1998.

¹⁹⁷ A este respecto, nótese que LONGINO 33.5 dice que Arquíloco escribía muchos versos “desordenados” (ἀνοικονόμητα), ya que no resulta fácil encauzar (ὑπὸ νόμον τάξαι) el torrente de la inspiración (τοῦ δαιμονίου πνεύματος).

¹⁹⁸ *Vid. et.* SUDA α 675, 676 s.v. Ἄϊδος κυνῆ. El “yelmo de Hades” alude al casco de la invisibilidad que usó Perseo para matar a Medusa y, de esta forma, la expresión se aplica, a modo de proverbio, a “quienes se ocultan a sí mismos por medio de artimañas” (παροιμία πρὸς τοὺς ἐπικρύπτοντας ἑαυτοὺς διὰ τινῶν μηχανημάτων). Jugando con esa idea, Aristófanes dice de Jerónimo que su espesa cabellera oculta los rasgos de su cara, de modo que le convendría ir al barbero a recortarse la melena.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Φοινίσσαις, οὔτε ἐμπαθῶς ἀντιλαμβανομένους τῶν ἀδικηθέντων ἀλλὰ μεταξὺ ἀντιπίπτοντας. EGLh

Por medio de estas [palabras] también [sc. Aristófanes] se burla de Eurípides. Pues este introduce sus coros en escena sin mantener la coherencia con el argumento, sino narrando ciertas historias, como en *Las Fenicias*, y sin mostrar una oposición emotiva ante las injusticias [que suceden ante sus ojos], sino que simplemente se dejan caer entre medias [de la acción]¹⁹⁹.

De hecho, la incoherencia argumental puede ser motivo de “atésis” de versos, como se observa en los siguientes comentarios de la colección de *Las Ranas*²⁰⁰:

Schol. *Ra.* 1437-1441a

ἀθετεῖ τοὺς πέντε ἐφεξῆς στίχους ἕως τοῦ “ῥαίνοειν εἰς τὰ βλέφαρα τῶν ἐναντίων” Ἀρίσταρχος· ὅτι φορτικώτεροί εἰσι καὶ εὐτελεῖς, διὰ τοῦτο ὑποπεύονται. VEΘ(Ald)

Aristarco atetiza los cinco versos siguientes hasta (verso 1441) *derramar en los ojos de los enemigos*; [así lo hace,] porque resultan más vulgares [que los otros] y de menor valor, por esto resultan sospechosos.

Schol. *Ra.* 1437-1441b (ad a adhibitum)

<ἀθετεῖ> Ἀπολλώνιος οὐ διὰ τοῦτο, ἀλλ’ ὅτι οὐ πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἔχουσι τι. VEΘ(Ald)

Apolonio <atetiza> [estos mismo versos, pero] no por esto, sino porque no guardan relación con el argumento.

Si bien, otros comentadores adoptan otras soluciones:

Schol. *Ra.* 1437-1441d

ταῦτα ἠθετημένα μετρίως ἂν τις νομίσειεν ἐνδισκευάσθαι. καὶ γὰρ ἔστι φορτικά. τὰ δὲ ἐξῆς κείμενα πρέποντα καὶ τῷ ποιητῇ καὶ τῇ ὑποθέσει. VEΘ(Ald)

Cualquiera podría pensar que estos versos atetizados han sido escritos de un modo apropiado. Pues sí son chocarreros, pero el texto que sigue es adecuado, no solo al poeta, sino también al argumento.

Vid. et. schol. Ra. 1452 lm. ταυτὶ πότερ’ αὐτὸς VE εὔρες V

συναθετεῖται τοῖς ἄνω (1437-1441) καὶ οὗτος. μένων γὰρ ἀκυροῖ τὴν ἐκείνων ἀθέτησιν, ἐν +ῆ+ φαίνεται τὰ μὲν πρότερα Αἰσχύλος λέγων, τὰ δ’ ἐξῆς Εὐριπίδης. VEΘAld

Este verso (verso 1452) es atetizado junto con los de arriba (versos 1437-1441). Pues, si

¹⁹⁹ Sobre la doctrina de este escolio, *vid.* BILBAO RUIZ 2015.

²⁰⁰ Los versos 1437-41 resultan problemáticos, *vid.* DOVER 1993: *ad loc.* (pp. 373-6); SOMMERSTEIN 1996: *ad loc.* (pp. 286-8); *vid. et.* CHANTRY 2009: 20-2.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

se mantiene, resultaría inútil la atétesis de aquellos, en +la que+ parece que Esquilo dice lo primero, y Eurípides, lo siguiente.

Con todo, donde mejor se observa el significado de *ὑπόθεσις* es en aquellos comentarios que describen la *parábasis* como una digresión ajena al argumento de la comedia –*vid. supra* pp. 51-2–:

Schol. *Eq.* 508b lm. παραβῆναι

(...) λέγεται δὲ παράβασις ἥτοι ἐπειδὴ ἀπήρτηται τῆς ἄλλης ὑποθέσεως, ἢ ἐπειδὴ παραβαίνει ὁ χορὸς τὸν τόπον. (...)

(...) En verdad, se llama *parábasis*, puesto que se separa del resto del argumento, o porque el coro avanza la posición. (...)

Schol. *Pax* 734b

(...) ὁπότε ἐβούλετο ὁ ποιητὴς διαλεχθῆναί τι ἔξω τῆς ὑποθέσεως ἄνευ τῶν ὑποκριτῶν πρὸς τὸ θέατρον διὰ τοῦ χοροῦ. (...)

(...) cuando el poeta quería decir algo ajeno al argumento a los espectadores, en ausencia de los actores, por medio del coro. (...)

Schol. *Ra.* 686a lm. τὸν ἱερὸν χορὸν. RVMEBarb δικαίον VE ἐστὶ E

(...) ὁ ποιητὴς συμβουλευσὴ τοῖς θεωμένοις, ἢ ἄλλο τι ἔκτος λέγει τῆς ὑποθέσεως.

(...) [Es habitual] que el poeta aconseje a los espectadores o que diga alguna cosa ajena al argumento.

Aristófanes suele llamar *λόγος* al argumento, de manera que *ὑπόθεσις* es un término que suele aparecer en aquellos comentarios que aluden a esta cuestión:

Avispas 1051-9

Xo. ἄλλὰ τὸ λοιπὸν τῶν ποιητῶν,
ὧ δαιμόνιοι τοὺς ζητοῦντας
καινόν τι λέγειν κάξευρίσκειν 1053
στέργετε μᾶλλον καὶ θεραπεύετε, (...)

Coro Por tanto, en adelante, buenas gentes,
a los poetas que buscan decir
e inventar algo nuevo, tenedlos
en mayor estima y cuidadlos (tr. L. Gil Fernández).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *V.* 1053 Im. καινόν κτλ.]
καινάς ἐπινοίας καὶ ὑποθέσεις. VΓ³Lh

[Se refiere a] nuevos planteamientos y argumentos.

Paz 146-8

Πα. ἐκεῖνο τήρει, μὴ σφαλῆς καταρρυῆς
ἐντεῦθεν, εἶτα χολὸς ὦν Εὐριπίδη
λόγον παράσχης καὶ τραγωδία γένη. 148

Hija ¡Ojo! No tropieces y te caigas de ahí. Luego, cuando te quedas cojo, le darás a Eurípides el tema y te convertirás en tragedia (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 148

λόγος ἢ ὑπόθεσις. λέγει δὲ περὶ Φιλοκλήτου RV καὶ Βελλεροφόντου. V κωμωδεῖ δὲ τὸν Εὐριπίδην ὡς χολοποιόν. RV

λόγος es el argumento [de un drama]²⁰¹. Y se refiere a Filoctetes y a Belerofonte²⁰². Y se burla de Eurípides a la manera que es propia de la comedia como poeta de cojos.

Aves 30-1

Πε. ἡμεῖς γάρ, ὄνδρες, οἱ παρόντες ἐν λόγῳ,
νόσον νοσοῦμεν τὴν ἐναντίαν Σάκᾳ. 30

Pis. Pues nosotros, señores espectadores, padecemos la enfermedad opuesta a la de Sacas²⁰³ (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 30 Im. ἐν λόγῳ]

ἐν τῇ ὑποθέσει. ΕΓ²Lh ἤγουν οἱ ὄντες θεαταί. Γ²

[Esto es,] en el argumento. O sea, “los espectadores que estamos [en el teatro]”.

²⁰¹ Aquí se ve bien el significado de “tema de una tragedia” atribuible a λόγος y no tanto a ὑπόθεσις, que alude más bien a las vicisitudes del argumento. Este significado de “tema de una tragedia” es perceptible también en un esolio de la comedia *Aves* que explica que los cantos cíclicos son aquellos poemas que comparten una misma temática (ὑπόθεσιν): schol. *Av.* 918a (Im. κύκλια τε πολλὰ): τὰ τὴν αὐτὴν ὑπόθεσιν ἔχοντα, ταῦτα κύκλια ἔλεγον. (“A los poemas que comparten una misma temática, a estos los llamaban cíclicos”). Más adelante veremos que también σκοπός puede aludir a la temática compartida de ciertos poemas u obras literarias –*vid. infra* pp. 96-7–.

²⁰² Los escoliastas pueden referirse tanto a estos dos personajes euripideos –que es lo que yo creo– como a las tragedias homónimas por ellos protagonizadas.

²⁰³ Sobrenombre de Acestor, poeta dramático, que, a pesar de arrogarse la condición de ateniense, era sospechoso de descender de una etnia extranjera: los sacas eran un pueblo de Asia central; *vid. SOMMERSTEIN* 1987: *ad loc.* (p. 203), *DUNBAR* 1995: *ad loc.* (pp. 146-7), *GIL FERNÁNDEZ* 2011: n. *ad loc.* (p. 394, n. 6).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Por otra parte, hay una categoría de escolios, perceptibles en las colecciones de *Las Avispas* y de *La Paz*²⁰⁴, que suelen contener el término *ὑπόθεσις* en aquellos pasajes del prólogo en el que los actores comienzan a revelar el punto de partida del argumento (*γένος*)²⁰⁵, esto es, la situación de la que parte el drama, a los espectadores²⁰⁶:

Avispas 54-7

Ξα. φέρε νυν κατείπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον, 54
ὀλίγ' ἄτθ' ὑπειπὼν πρῶτον αὐτοῖσιν ταδί,
μηδὲν παρ' ἡμῶν προσδοκᾶν λίαν μέγα,
μηδ' αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον.

Jant. Vamos ya, voy a exponer a los espectadores el tema, tras hacerles las siguientes advertencias: que no esperen de nosotros nada en exceso elevado ni un gracejo robado a Mégara (tr. L. Gil Fernández).

Schol. V. 54

τὴν ὑπόθεσιν τοῦ δράματος. R

[τὸν λόγον se refiere] al argumento del drama.

Sin abandonar este mismo contexto, Jantias sigue explicando que la comedia no va a dar ningún beneficio inmediato a los espectadores –sc. frutos secos arrojados por los actores–, ni se presentará a Heracles gobernado por su estómago, ni se volverá a burlar de Eurípides, ni tampoco de Cleón:

Avispas 64-6

Ξα. ἀλλ' ἔστιν ἡμῖν λογίδιον γνώμην ἔχον, 64
ὑμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον,
κωμωδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον.

Jant. Pero tenemos un tema sin importancia con su moraleja, que no supera vuestra inteligencia, pero es más sabio que una comedia vulgar (tr. L. Gil Fernández).

²⁰⁴ Estas dos comedias muestran una técnica similar en cuanto a la composición de sus prólogos, *vid.* REVERMANN 2006: 171-3.

²⁰⁵ *Vid. Ra.* 946-7a: ἀλλ' οὐξιώων πρώτιστα μὲν μοι τὸ γένος εἶ' ἂν εὐθὺς / τοῦ δράματος (“sino el que salía en primer lugar decía inmediatamente el origen del drama”, tr. L. Gil Fernández).

²⁰⁶ Esto de adelantar el contenido de la *ὑπόθεσις* en el prólogo se constata a menudo en textos retóricos, donde la idea de que hay que aludir al contenido del discurso en el proemio es habitual, *vid.* MEIJERING 1987: 107-11, 257, n. 19.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *V.* 64 Im. ἀλλ' ἔστιν ἡμῖν λογίδιον
ὑπόθεσις ἔχουσα περιπέτειαν. “λογίδιον” δὲ εἶπε μετριάζων (.) VLhAld· διὸ ἐπιφέρει
“ὑμῶν αὐτῶν οὐχὶ δεξιότερον”. VAld

[Se trata de] un argumento con *peripeteia*²⁰⁷; la ha llamado “obrita” siendo modesto; por esto añade “que no supera vuestra inteligencia”²⁰⁸.

Como se ha dicho, en la colección de *La Paz* encontramos un comentario similar:

Paz 43-5a

Oι.^β οὐκοῦν ἂν ἤδη τῶν θεατῶν τις λέγοι 43
νεανίας δοκησίσοφος, “τόδε πρᾶγμα τί;
ὁ κἀνθαρος δὲ πρὸς τί;”

Serv.² Ahora sí que podría decir algún joven espectador dándoselas de entendido: “El argumento, ¿de qué va?”, “El escarabajo, ¿a cuento de qué?” (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 43c

ἐξ ἀφορμῆς θέλει εἰπεῖν τὴν ὑπόθεσιν. V

A partir de un motivo consistente quiere contar el argumento²⁰⁹.

Cf. et. Caballeros 561-4

Xο. (...) ὃ Γεραίστιε παῖ Κρόνου,
Φωρμίωνί τε φίλτατ' ἐκ

²⁰⁷ Los escoliastas apuntan que Aristófanes, siendo modesto, llama a su comedia λογίδιον, algo extraño, dado que se trata de un argumento con *peripeteia*, esto es, un argumento complejo, *vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1452a 12-21. La *peripeteia* alude a la inversión, contra lo esperado, de la situación inicial, lo que aquí debe hacer referencia a la curación de Filocleón a mitad de la pieza en lugar de al final de la misma.

²⁰⁸ De nuevo, los escoliastas advierten que Aristófanes trata de paliar su modestia diciendo a los espectadores que la obra “no supera su inteligencia”. Sin embargo, más bien, parece que el cómico trata de advertir a su público de que la comedia que van a contemplar es relativamente burda, y esto, quizás, porque *Las Nubes*, una comedia que ha sido descrita como el primer ejemplo de teatro científico europeo, *vid.* SOUSA SILVA 2008b, no había respetado las reglas del género, resultando, así, una comedia demasiado intelectual y seria y, por tanto, inadecuada al contexto cómico dionisiaco en el que había sido presentada, *vid.* SILK 2013: 33; *vid. et.* REVERMANN 2006: 171: “this seems to hark back to the reception of *Clouds* I in the previous year”.

²⁰⁹ *Vid.* MEIJERING 1987: 109: “Aristophanes now wishes to reveal the drift of the play (cf. vv. 50-2 (...), but he must first create an occasion to do so plausibly. This he does by making the slaves on the scene amuse themselves with various allusions and insinuations which the audience might well be putting forward as an explanation of the beetle. Through these hypothetical interpretations Aristophanes throws a dubious light on the character of the Athenian audience [cf. schol. 43a] (...). Mocking the Athenians in suggesting their mischievous and mistaken interpretations, Aristophanes provides himself with a reasonable motive (ἀφορμή) for now revealing the true ὑπόθεσις”; *vid. et. supra* schol. *Pax* 43a, p. 64.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

τῶν ἄλλων τε θεῶν Ἀθη-
ναίοις πρὸς τὸ παρεστός. 564

Coro (...) *¡oh! dios de Geresto [sc. Posidón], hijo de Crono, querido de Formión y de los atenienses como ningún otro dios en el presente* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 564 lm. πρὸς τὸ παρεστός]
ἤγουν ἔνεκεν τῆς ἐνισταμένης ὑποθέσεως. Lh

Esto es, a causa del tema (situación, argumento) propuesto.

Además, el verbo ὑποτίθεσθαι aparece alguna vez en los escolios para señalar aspectos que se dan por asumidos en el argumento de las comedias:

Avispas 1176b-8

Bδ. τίνα δῆτ' ἂν λέγοις;
Φι. πολλοὺς πάνυ.
πρῶτον μὲν ὡς ἡ Λαμί' ἀλοῦσ' ἐπέρδετο, 1177
ἔπειτα δ' ὡς ὁ Καρδοπίων τὴν μητέρα-

Bdel. ¿Y qué les dirías?
Fil. Muchas cosas. Primero, que Lamia, cuando se la detuvo, soltó un cuesco. Luego que Cardopión a su madre... (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V.* 1177a lm. πρῶτον μὲν ὡς ἡ [Λάμια (sic) Γ
ὄτι οὐκ οὔσαν τὴν Ἰάμιαν Γ ὑποτίθεται· RVFLhAld διὸ ἔπισημιοῦται Lh ἵτὸ VΓAld
χ. VFLhAld ἵτοῦτο δὲ VFLhAld ἐν μύθῳ λέγεται. RVFLhAld

Porque el argumento asume que la Lamia no existe; por esto se marca la X. Esto se dice en [el contexto de] un cuento²¹⁰.

Paz 523

Τρ. ὦ χαῖρ' Ὀπόρα, καὶ σὺ δ', ὦ Θεωρία·

Trig. Salve Opora, salve Teoría (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 523

ὡς καὶ τούτων σὺν τῇ Εἰρήνῃ ἀνελθουσῶν. ὑποτίθεται δὲ αὐτὰς ὡς πόρνας. RLh

²¹⁰ La X es un signo diacrítico, quizás un acrónimo de χρήσις, que suele aparecer en los escolios para subrayar aspectos que llaman la atención de los anotadores; en este caso, en mi opinión, la X se ha puesto para señalar que en este pasaje de la comedia Lamia no aparece en calidad de personaje de la Mitología, digamos, sería, sino como personaje típico del cuento infantil o popular.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Porque estas también vienen junto con la Paz. El argumento de la comedia las presenta como prostitutas.

Aves 950-1

Πο. “κλήσον, ὦ χρυσόθρονε, τὰν τρομερὰν κρυερὰν
νιφόβολα πεδία πολύπορά τ’ ἤλυθον”. 951

Po. “*Celebra, Musa del áureo trono, la gélida región que hace tiritar.
Llegué a planicies cubiertas de nieve de múltiples caminos*” (tr. L. Gil Fernández)

Schol. *Av.* 951 Im. τὰν RΓ τρομερὰν, REΓ κρυερὰν EΓ
ἐπειδὴ ἐν τῷ ἀέρι τὸ πλάσμα τῆς οἰκοδομῆς ὑποτίθεται, παίζων φησὶ τὸ “τρομερὰν” μὲν
διὰ τὸ ἀστήρικτον “κρυερὰν” δὲ RVEΓMLh
α. τὴν κρύους μεταλαμβάνουσαν διὰ τὸ ἐπ’ αὐτὴν καταράσσειν καὶ τὴν δρόσον καὶ τὴν
ψυχρότητα. RVEΓM

Puesto que el argumento de la comedia supone que la construcción está en el aire, bromeando dice “temblorosa” por la inestabilidad, y lo de “gélida”
a. lo ha adoptado a partir del frío por el hecho de concentrarse en ella la humedad y también la gelidez.

Ranas 422-4

Χο. τὸν Κλεισθένους δ’ ἀκούω 422
ἐν ταῖς ταφαῖσι πρωκτὸν
τίλλειν ἑαυτοῦ καὶ σπαράττειν τὰς γνάθους·

Coro *He oído que el hijo de Clístenes
entre las tumbas se mesa los pelos del culo
y se desgarran las mejillas* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ra.* 422b

ὑποτίθεται “υἱὸν Κλεισθένους”, οὗ τὸ ὄνομα οὐκ εἶπεν· καθ’ ὁμοιότητα τοῦ πατρὸς ἐν
ταῖς ἐρημίαις καὶ περὶ τὰς ταφὰς καὶ τοὺς τάφους κακῶς ἔπασχεν. V

El argumento de la comedia supone la existencia de un “hijo de Clístenes”²¹¹, cuyo nombre no ha sido mencionado. [Este,] a semejanza del padre, en los lugares solitarios y

²¹¹ SOMMERSTEIN 1996: *ad loc.* (p. 194), asume corrupción textual en el pasaje y, por tanto, enmienda la lectura corrigiendo lo de “un hijo de Clístenes” por “Clístenes”; sobre este problema *vid. et.* CHANTRY 2009: 104. Hay que decir que Clístenes, a quien se nombra en catorce ocasiones en las comedias de Aristófanes, es uno de los *komodoumenoi* favoritos del cómico ateniense, de modo que no resulta extraño asumir para él “un hijo”, igual que sucede con Lámaco y con Cleónimo en la *Paz*.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

alrededor de las tumbas y de las sepulturas sufría su desgracia de manera indecorosa²¹².

Todos estos escolios demuestran que la referencia al argumento en términos de *ὑπόθεσις* está bien asentada en la escoliografía aristofánica²¹³. En cualquier caso, una *ὑπόθεσις* no solo es la narración, sometida a las leyes de causa y efecto, de unos acontecimientos específicos que suceden a unos personajes concretos, sino que dicha narración, además, debe ser, al menos en teoría, completa y unitaria. Es momento, por tanto, de indagar en la noción de unidad poética.

3.3. UNIDAD POÉTICA

La noción de unidad poética es compleja, porque los textos más antiguos de la literatura griega suelen contener digresiones que desfiguran lo que hoy entendemos por sentido unitario de la narración²¹⁴. Ahora bien, dicho esto, tanto Platón como Aristóteles, sea por la razón que sea²¹⁵, reconocen la necesidad de

²¹² En relación con este mismo sentido “supositivo”, *vid. et. schol. V. 855c*, donde, en términos de *ὑπόθεσις*, se describe el carácter de Hebe asumido por la tradición y por la manera en la que lo retrata Homero: (...) *καὶ ὁ ποιητὴς τοίνυν ἀπὸ ταύτης τῆς αἰτίας τὴν Ἥβην ἵσυνεστήσατο V καὶ διὰ τοῦτο τοῖς θεοῖς οἰνοχοοῦσαν παρεισήγαγεν οικείαν τῇ ὑποτεταγμένη ὑποθέσει τὴν λειτουργίαν αὐτῇ προσμερίζων.*

²¹³ Por supuesto, en los escolios de Aristófanes también se constatan otros significados de *ὑποτίθεσθαι* ajenos a la literatura: así, en *schol. Nu. 703c, 744, schol. Pax 925*, el sentido del verbo es “hacerse una figuración mental”, mientras que en *schol. Nu. 23* el sentido del término es el propio del ámbito científico: “probar o demostrar a partir de una hipótesis, esto es, de un planteamiento específico”.

²¹⁴ Así, HEATH 1989, defiende una composición centrífuga en el caso de los textos griegos, quedando poco espacio a la unidad literaria entendida al aristotélico modo (*vid. esp. p. 9*). Más interesante, incluso, resulta el aporte de SILK 2000: 267-8, quien asume diversos modos de composición para el caso de la literatura griega, validando tanto la linealidad lógica propugnada por Aristóteles (Homero, Tucídides), como otras formas, digamos, no lineales (Hesiodo, Heródoto y, claro está, Aristófanes). Por su parte, FORD 1991, en su reseña del libro de M. Heath, considera que la noción de unidad, una idea, en su opinión, que había nacido en ambiente sofístico, fue crucial en el proceso de formación de la propia crítica literaria, p. 144: “Yet, in my view, the postulate of a perfectly unified, perfectly intelligible, work of verbal *techné*, even if impossible in practice and theoretically compromised from the start, was what enabled properly “literary” criticism to be started”. Ahora bien, si aplicamos una estrategia de lectura intratextual, la solución de M. Heath no solo resulta adecuada, sino, incluso, conservadora, *vid. SHARROCK 2000: 13-8*. En cualquier caso, es evidente que la idea de unidad que manejan las poéticas antiguas no se corresponde con la que manejan las poéticas modernas, *vid. ROSSI 2000*.

²¹⁵ *Vid. FORD 1991: 142-3*: “In Plato and Aristotle, it might be argued, the central role held by terms like the “appropriate” stems from the fact that the demand for organic unity was a transfer to written texts of an interest in and idealization of unity from pre-Socratic cosmological and metaphysical speculation. Such is indicated by the use of the animal analogue in both the *Phaedrus* and *Timaeus*, and by Aristotle’s introduction into the *Poetics* of terms like “one”, “whole”, and “complete”, all of which are defined in the *Physics* and *Metaphysics*. When notions like the “one” as the ideal form, or “unity” as a tension of opposites, enter literary theory (...), some adjustments need to be made”; p. 144: “(...) Plato and Aristotle were less interested in constructing a theory of literature than in incorporating an understanding of

que un poema sea unitario²¹⁶, de manera que la idea se hace natural en teoría y crítica literarias hasta el punto de que, en ambiente neoplatónico, se desarrolla la así llamada doctrina del σκοπός, la cual es perceptible, tal y como vamos a ver, en la escoliografía aristofánica.

Aristóteles en su *Poética* asienta la noción de unidad poética, que él considera imprescindible, en el μῦθος y, sobre todo, en la πράξις²¹⁷. Como se ha dicho, el Estagirita considera que una obra literaria debe ser compuesta paso a paso, de manera que el poeta, a partir de un primer esbozo, un μῦθος relativamente simple, pero unitario²¹⁸, irá dando forma a su trabajo, sin perder en ningún momento de vista ese μῦθος primigenio. Luego, el poeta añadirá los detalles pertinentes hasta conformar un argumento completo que comprenda principio, medio y fin. Por ello, el μῦθος aristotélico compromete la concatenación lógica de diversos episodios (escenas) que conforman una narración completa y unitaria. Por tanto, solo si las diversas partes que conforman la pieza se entraman (συνίστασθαι) de manera adecuada, la obra alcanzará el τέλος que persigue el poeta.

Para entender cómo se articula la noción de unidad poética en la escoliografía aristofánica, debemos empezar por fijarnos en las ὑποθέσεις de los manuscritos medievales, ya que ese es el espacio exegético que reserva la crítica antigua a la visión panorámica del poema²¹⁹. El punto de partida idóneo para

literature into their philosophic systems”.

²¹⁶ Los pasajes principales sobre esta doctrina son: PLATÓN, *Phdr.* 264B-C; ARISTÓTELES, *Po.* 1450b 25-36; pueden consultarse buenos análisis de estos lugares en HEATH 1989: 12-55, FORD 1991: 130-45.

²¹⁷ Vid. ARISTÓTELES, *Po.* 1459a 17-21: περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὡσπερ ζῶον ἐν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, (...) “En cuanto a la poesía narrativa e imitativa por medio del verso, es evidente que, al igual que en las tragedias, hay que ensamblar los argumentos de forma dramática y en torno a una sola acción entera y completa, provista de principio, medio y fin, para que, como un ser vivo unitario y entero, produzca el placer que le es propio, (...)”, tr. A. López Eire). vid. et., ARISTÓTELES, *Po.* 1449b 24-5, 36-7, 1450b 3-4, 34-1451a 15, 1451a 16-9.

²¹⁸ Cf. los ejemplos de los gérmenes de los μύθοι de la *Ifigenia entre los tauros* y de la *Odisea* en ARISTÓTELES, *Po.* 1455b 2-23.

²¹⁹ La escoliografía adolece de un problema de atomización, ya que el método de comentario, preocupado por explicar cada una de las dificultades de los versos, tiende a perder de vista el conjunto. Cabe decir que esto es connatural al género del comentario, vid. SHARROCK 2000: 5: “this genre [sc. el del comentario], more than any other, encourages fragmentation and schematization of texts”. En efecto, la escoliografía,

conocer la función de una *ὑπόθεσις* lo representa *Tesmoforiantes*, la comedia que, precisamente, carece de ella²²⁰. De hecho, la ausencia de esa sección obliga a los escoliastas a escribir unas notas introductorias que cumplan esa misma función²²¹:

- α. καὶ τοῦτο τὸ δράμα τῶν κατ' Εὐριπίδου πεποιημένων. ἀπὸ δὲ τῶν Θεσμοφορίων τὰς θεσμοφοριαζούσας γυναῖκας ἐπέγραψεν, ἀφ' ὧν καὶ ὁ χορός.
 - β. προλογίζει Μνησίλοχος, κηδεστής Εὐριπίδου.
 - γ. ὁ χορὸς ἐκ θεσμοφοριαζουσῶν.
 - δ. Εὐριπίδου γυνὴ μὲν Χοιρίνη, μήτηρ δὲ Κλειτώ.
- 1 También este drama es de los escritos contra Eurípides. A partir de las fiestas Tesmoforias puso el título *Las mujeres que celebran las Tesmoforias*, que también son las que constituyen el coro.
 - 2 Hace el prólogo Mnesíloco, el pariente de Eurípides.
 - 3 El coro está formado por mujeres que celebran las Tesmoforias.
 - 4 La mujer de Eurípides era Quérina, su madre, Clitó.

Este testimonio es importante, porque, si bien se echan en falta algunos de los elementos que conforman las *ὑποθέσεις* como, por ejemplo, el juicio crítico de la comedia o la información didascálica, el testimonio es importante, digo, porque revela el mínimo común que la crítica antigua exige a una *ὑπόθεσις*, a saber, la identidad del coro²²², la identidad de la primera persona que habla en el

que lleva la fragmentación textual hasta el nivel del léxico, descuida el análisis de la estructura del texto. Las *ὑποθέσεις* vienen a completar esta laguna, ya que es allí donde el lector se relaciona con el argumento de una pieza en su conjunto.

²²⁰ Sobre la naturaleza y el estilo de las *ὑποθέσεις*, *vid.* ACHELIS 1913, 1914, RADDATZ 1914, MEIJERING 1985, BAKOLA 2010: 193, n. 28.

²²¹ *Vid.* REGTUIT 2007: *ap. cr. ad loc.* (p. 18): “(…); haec quattuor scholia reliquiae hypothesis (vel hypotheseon) videntur”.

²²² *Vid.* *Hyp. Ach.* 1.5-7: Ἀχαρνικοὶ γέροντες πεσπυσμένοι τὸ πρᾶγμα προσέρχονται διώκοντες ἐν χοροῦ σχήματι; *Hyp. Eq.* 1.6-7: αὐτοὶ οἱ Ἀθηναίων ἰππεῖς συλλαβόντες ἐν χοροῦ σχήματι παραφαίνονται; *Hyp. Eq.* 2.2.13-4: ὁ δὲ χορὸς ἐκ τῶν ἰππέων ἐστίν; *Hyp. Nu.* 3.12-4: πρὸς δὲ τὴν εὐχὴν εἰσέρχονται Νεφέλαι ἐν σχήματι χοροῦ; *Hyp. Nu.* 7.3-4: χορῶ δὲ ἐχρήσατο Νεφελῶν πρὸς τὴν τοῦ ἀνδρὸς κατηγορίαν; *Hyp. V.* 1.6-9: οἱ δὲ συνδικασταὶ αὐτοῦ σφηξίν ἑαυτοὺς ἀφομοιώσαντες παρεγένοντο, (...) ἐξ ὧν καὶ ὁ χορὸς συνέστηκε καὶ τὸ δράμα ἐπιγράφεται; *Hyp. V.* 1.20-2: περιέχει δὲ καὶ δικαιολογίαν τινὰ τοῦ ποιητοῦ ἐκ τοῦ ποιητικοῦ προσώπου, ὡς σφηξίν ἐμπερεῖς εἰσιν οἱ τοῦ χοροῦ, ἐξ ὧν καὶ τὸ δράμα; *Hyp. Pax* 1.17-8: ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐκ τινων ἀνδρῶν Ἀττικῶν γεωργῶν; *Hyp. Pax* 3.12-6: (...) κηρύττει τοὺς δημιουργοὺς, (...), συνδραμόντων δὲ πολλῶν ἐν χοροῦ σχήματι προθύμως (...); *Hyp. Lys.* 1.26-7: οἱ μὲν <οὖν> γέροντες εἰς ταῦτόν ταῖς γυναῖξιν ἀποκαταστάντες ἕνα χορὸν ἐκ τῆς διχορίας συστέλλουσι; *Hyp. Ra.* 1.11-4: μετὰ ταῦτα ἐν Ἰαίδου τῶν πραγμάτων ἤδη χειριζομένων οἱ τε μύσται χορεύοντες ἐν τῷ προφανεῖ καὶ τὸν Ἰακχὸν ᾄδοντες ἐν χοροῦ σχήματι καθορῶνται (...); *Hyp. Ra.* 1.19-21: ἐν δὲ τούτῳ ὁ μὲν τῶν μυστῶν χορὸς περὶ τοῦ τὴν πολιτείαν ἐξῶσαι καὶ τοὺς (...); *Hyp. Ra.* 2.4-6: λίμνην τε διέβαιναν κάτω / καὶ τῶν βατράχων ἀνέκραγεν εὐφημος χορὸς. / ἔπειτα μυστῶν ἐκδοχή;

drama²²³ y el propósito de la obra. Con estos tres elementos el lector reconoce el título de la comedia, su naturaleza mimética, el carácter del coro –humano o teriomórfico, dato que aporta una clave para reconocer el, pongamos, nivel fantástico de la pieza– y el propósito fundamental, aquello que otorga unidad, a la obra. Este propósito fundamental se denomina en griego σκοπός.

3.3.1. EL ΣΚΟΠΟΣ EN LAS *HYPOTHESEIS* Y EN LOS ESCOLIOS

Arriba hemos visto que un poeta debe controlar el desarrollo de su argumento tratando de no perderlo de vista, esto es, poniéndolo ante sus ojos en todo momento. De hecho, también hemos dicho que, en un primer momento, un argumento literario no es más que un boceto. Ahora bien, ¿qué motiva la primera intuición que pone en marcha el diseño del boceto? La respuesta la hallamos en el σκοπός, el objetivo o fin (τέλος) de la obra, pero también su propósito inicial, su germen²²⁴ y, todavía más, el elemento que proporciona armonía al conjunto durante el desarrollo de la pieza²²⁵.

El primer significado, esto es, el fermento o propósito que impulsa y guía

²²³ *Hyp. Ach.* 1.3-4: Δικαιοπόλις τις τῶν αὐτουργῶν ἐξελέγχων παρεισάγεται; *Hyp. Eq.* 2.2.6: εἰκεν ὁ προλογίζων εἶναι Δημοσθένης, (...); *Hyp. Eq.* 2.2.12-3: οἰκέται δὲ δύο τοῦ Δήμου προλογίζουσι κακῶς πάσχοντες ὑπὸ Κλέωνος; *Hyp. Nu.* 2.6-7: ὁ δὲ πρόλογός ἐστι τῶν Νεφελῶν ἀρμοδιώτατα καὶ δεξιώτατα συγκείμενος, πρεσβύτες γάρ ἐστιν ἄγρικοι (...); *Hyp. Pax* 1.14-6: προλογίζουσι δὲ οἱ δύο θεράποντες αὐτοῦ, (...); *Hyp. Av.* 1.5-6: ὀνομάζονται δὲ ὁ μὲν Πεισέταιρος, ὁ δὲ Εὐελπίδης, ὅς καὶ πρότερος ἄρχεται; *Hyp. Lys.* 1.1-2: Λυσιστράτη τις Ἀθήνησι τῶν πολιτῶν καὶ τῶν Πελοποννησίων ἔτι δὲ καὶ Βοιωτῶν γυναικῶν σύλλογον ἐποίησατο, (...); *Hyp. Eccl.* 1.7-8: μία δὲ ἐξ αὐτῶν Πραξαγόρα λύχνον ἔχουσα προέρχεται κατὰ τὰς συνθήκας καὶ φησὶν “ὦ λαμπρὸν ὄμμα”; *Hyp. Pl.* 1.14: προλογίζει δὲ θεράπων, δυσχεραίνων (...). Se trata de una convención que sirve para determinar desde el principio si un poema es de tipo dramático o narrativo. De hecho, su valor se aprecia mejor en los escolios de poesía lírica, donde suele ser habitual anotar quién es la primera persona que habla para calibrar el, digamos, nivel mimético de la composición, *vid.* NÜNLIST 2009: 100, con n. 29, *vid. et.* ROSENMEYER 2006: 424-5.

²²⁴ *Vid.* MEIJERING 1987: 106: “the end (τέλος, σκοπός) is a presupposition without any further argumentation, so evidently founded on some intuition or on virtue, but the things that contribute to attaining the end are discovered by means of logic and reason”.

²²⁵ En ámbito neoplatónico esta doctrina del σκοπός adquiere gran importancia, al asumirse la necesidad de un objetivo que debe tender a la totalidad. En el fondo, se trata de una idea natural, ya que el propio acto de leer pone en marcha procesos mentales que conducen a la necesidad de comprender, necesidad que conlleva la búsqueda de una linealidad narratológica y, de ahí, un ideal de unidad, *vid.* SHARROCK 2000: 2: “Reading inevitably involves some kind of movement or drive towards some sort of unity, because that is how we make sense of things, (...)”, (*vid. et.* pp. 19, 33-5, 38). Los neoplatónicos, tras absorber esa noción de unidad que se percibe en el *Fedro*, son pioneros en afirmar la necesidad de un σκοπός para todo quehacer poético, *vid.* HEATH 1989: 124-36, COULTER 1987: 71-2, FORD 1991: 126, 145.

la escritura de una obra literaria, lo reconocemos en las *ὑποθέσεις* de las comedias *Caballeros* y *Aves*:

Hyp. Eq. 2.1-3:

Ὁ σκοπὸς αὐτῶ πρὸς τὸ καθελεῖν Κλέωνα. οὗτος γὰρ βυρσοπώλης ὢν ἐκράτει τῶν Ἀθηναίων ἐκ προφάσεως τοιαύτης.

Su [sc. de Aristófanes] propósito era derrocar a Cleón. Pues este, que era un vendedor de cuero, gobernaba a los atenienses por el motivo siguiente²²⁶.

Hyp. Av. 3.13-4:

ὁ δὲ σκοπὸς τοῦ δράματος διασῶραι πάλιν τοὺς Ἀθηναίους ὡς φιλοδίκους.

El propósito del drama es, otra vez, burlarse de los atenienses por su afición a los juicios.

En este sentido, también resulta interesante la primera parte de la *Hyp.* 4 de la comedia *Ranas*, atribuida en algunos manuscritos a J. Tzetzes²²⁷, ya que en ella podemos alcanzar una idea de lo que el gramático bizantino entiende por *σκοπός*, no solo para el caso de *Las Ranas*, sino también para los de *Pluto* y *Las Nubes*:

Hyp. Ra. 4.1-26:

ΣΚΟΠΟΣ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Ὁ παρὼν ποιητής, ὡς ἐν τῷ δράματι τοῦ Πλούτου τῷ τότε τῶν Ἀθηνῶν ἄρχοντι ὅπωςδῆποτε χαριζόμενος, τότε τὸν Πλούτον ἀναβλέψαι φησὶ καὶ πλουτίσαι τοὺς ἀγαθοὺς· τῶν Νεφελῶν δὲ τὸ δρᾶμα τῷ φαινομένῳ γράψας κατὰ Σωκράτους, κατὰ παντὸς συνετάξατο φιλοσόφου μεταρσιολέσχου καὶ φυσικοῦ. Σωκράτης γὰρ μετερχόμενος τὴν ἠθικὴν φιλοσοφίαν, εἰ ἄρα καὶ ταύτην, κατεγέλα μεταρσιολογίας καὶ φυσικῆς, ὡς γράφει καὶ Ξενοφῶν ἐν τοῖς Ἀπομνημονεύμασι, θεολογίας δὲ ὡς ἀκαταλήπτου πάντη ἀπέιχετο· ὡς οὖν τὸ δρᾶμα τοῦ Πλούτου ὑπὲρ τοῦ τότε ἄρχοντος Ἀθηνῶν ἀσυμφανῶς συνετάξατο, κατὰ παντὸς δὲ φιλοσόφου μεταρσιολέσχου καὶ ψευδοτύφου τὸ δρᾶμα τῶν Νεφελῶν· οὕτω καὶ τήνδε τὴν κωμῶδιαν τὴν τῶν Βατράχων κατὰ παντὸς ὑποψύχρου καὶ ὑψηγόρου καὶ ὑποξύλου καὶ ἀφυοῦς καὶ ἀτεχνότατα γράφοντος, τῷ μεμνημένοι δὲ οὐ συνιέντος ἑαυτὸν ὄντα βάρβαρον, οἰομένου δὲ μὴ μόνον ἰσοῦσθαι, ἀλλὰ καὶ τὰ κρεῖττονα φέρεσθαι τινῶν αἰθερίων ἀνθρώπων, ὡς τῷ ὑπὲρ φύσιν Ὀμήρῳ τις ἀνώνυμος ἤριζε Σάτυρος, Ἡσιόδῳ δὲ Κέρκωψ, ἢ πλέον εἰπεῖν, Εὐρυτος μὲν τοξικῆ, Μαρσύας δὲ μουσικῆ τῷ Ἀπόλλωνι· Σειρήσι δὲ καὶ Μούσαις Θάμυρις ὁ μαινόμενος· ἢ ὡς ὁ Αἰγύπτιος Σῶφισ καὶ ὁ Θετταλὸς Σαλμονεὺς ταῖς οὐρανόσις λήρως ἀντιπαταγοῦντες βρονταῖς καὶ τοῖς κεραυνοῖς δῆθεν

²²⁶ Sigue la referencia a la toma de Esfacteria, la agresiva actitud política de Cleón y la audacia de un Aristófanes que tuvo los arrestos suficientes para representar la comedia personalmente.

²²⁷ Vid. WILSON (2007): *ad loc.*: “ab Johanne Tzetze compositum praebent KMUTaur.”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ἀνταπαστράπτοντες. κατὰ τοιούτου παντὸς μὴ συνιέντος ἑαυτὸν, ἐξυμνουμένου δὲ φιληταῖς ἀλογίστοις καθάρμασι, δίκην βατράχων βοῶσι θορυβωδέστατα, τὸ τοιοῦτον ὁ ποιητῆς ἐξέθετο δρᾶμα.

OBJETIVO DE LA PRESENTE OBRA SEGÚN JUAN TZETZES

El presente poeta, así como en su comedia *Pluto* para congraciarse de alguna manera con el arconte de Atenas afirma entonces que Pluto había recuperado la vista y enriquecía a los buenos, y al escribir la comedia de *Las Nubes* aparentemente contra Sócrates arremetió contra todo filósofo que disertara sobre las cosas celestes y físicas, pues Sócrates perseguía la filosofía ética, si es que la perseguía, y se burlaba de las especulaciones sobre las cosas celestes y físicas, según escribe Jenofonte en los *Memorables*, y se abstenía de la teología por considerarla de todo punto incomprensible; pues bien, así como compuso la comedia *Pluto* de una forma poco clara por el arconte entonces de Atenas y la comedia de *Las Nubes* contra todo filósofo que disertara con falsa pedantería sobre las cosas celestes, así también compuso la comedia de *Las Ranas* contra todo aquel que, carente de dotes naturales, con lenguaje altisonante y falsa apariencia, escribe los mayores atentados contra el arte, para recordarle que no comprende que es un bárbaro, aunque se cree que no sólo iguala sino supera a algunos hombres etéreos, tal como aquel anónimo Sátiro rivalizó con el excelso Homero, o Cercope con Hesíodo, o para dar más ejemplos, Éurito con Apolo en el arte de disparar el arco, o en el de la música Marsias con el mismo dios, o el enloquecido Támiris con las sirenas, o el egipcio Sofis y el tésalo Salmoneo compitiendo tontamente en hacer ruido con los truenos o en brillar luego con los rayos²²⁸. Contra todo el que es así, que no se conoce a sí mismo y es ensalzado irreflexivamente por amigos desechables que a la manera de ranas gritan con grandísimo alboroto, el autor compuso esta comedia (tr. L. Gil Fernández).

Por tanto, ya compartamos o no las ideas de J. Tzetzes —es lícito no hacerlo—, lo cierto es que el filólogo bizantino reconoce los propósitos concretos que sustentan la escritura de esas tres comedias: en el caso de *Pluto*, tal y como dice el propio Juan Tzetzes, el deseo de congraciarse con el arconte entonces de Atenas; en el caso de *Las Nubes*, un ataque del cómico contra la filosofía, digamos, celeste; en el caso de *Las Ranas*, el deseo de preservar una calidad artística que se está perdiendo²²⁹. Podremos, como digo, estar en desacuerdo con la visión que tiene Juan Tzetzes de cuál es el objetivo de esas comedias, pero sí deberemos admitir que el bizantino reconoce los propósitos que empujaron al

²²⁸ Sobre la identidad de los personajes mencionados en este pasaje, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 2013: 259, n. 20.

²²⁹ Estos propósitos son interesantes, porque difieren, al menos en parte, de los σκοποί helenísticos, que suelen orbitar siempre en torno a cuestiones de tipo político, *vid.* BAKOLA 2010: 193-6, mientras que J. Tzetzes, que, eso sí, solo menciona la triada bizantina, habla de propósitos de carácter social.

cómico a escribir sus dramas y los objetivos que perseguía con su escritura.

Este mismo significado que descubrimos en las *Hypotheseis* también lo tenemos atestiguado en un comentario de la colección de *Acarnienses*:

Acarnienses 49-52

Αμ. γαμεῖ δὲ Κελεὸς Φαιναρέτην τήθην ἐμήν,
ἐξ ἧς Λυκῆνος ἐγένετ'· ἐκ τούτου δ' ἐγὼ
ἀθάνατός εἰμ'· ἐμοὶ δ' ἐπέτρεψαν οἱ θεοὶ
σπονδὰς ποιῆσαι πρὸς Λακεδαιμονίους μόνω. 52

Amf. Céleo se casa con Fenáreta, mi abuela. De ella nació Licino. Por parte de ése soy inmortal y, por ello, el único a quien los dioses encargaron hacer treguas con los lacedemonios (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 52 lm. σπονδὰς ποιεῖσθαι (sic)
οὗτος ὁ σκοπὸς τοῦ δράματος, ὥστε σπονδὰς ποιεῖσθαι πρὸς Λακεδαιμονίους. REFLh

Este es el propósito del drama, cómo hacer treguas con los lacedemonios²³⁰.

Por otra parte, hay que mencionar un escolio de la colección de *Nubes*, derivado íntegramente de la *Suda*, que utiliza el término σκοπός para designar la conjunción temática que engloba a varios poemas:

Nubes 448-51a

Στ. (...) κύρβις, κρόταλον, κίναδος, τρύμη,
μάσθλης, εἴρων, γλοιός, ἀλαζών,
κέντρων, μιάρός, στρόφισ, ἀργαλέος, 450
ματιολοιχός.

Estr. [sc. quiero parecer] (...) *un código vivo,*
un crótalo, un zorro, un practicón;
astuto, fingidor, escurridizo,
embaucador, un aguijón; asqueroso,
retorcido, insoportable, chupón (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 450bβ (= Su. 3.95.23)

<ὁ ἐκ πολλῶν συνερραμμένος. ἐπεὶ τοιαῦτα τοῖς ὑποζυγίοις συρράπτοντες καλοῦσι κέντρωνας· ὡσαύτως καὶ λόγους ἐκ διαφόρων συνειλεγμένους καὶ ἓνα σκοπὸν

²³⁰ Ya hemos dicho que es lícito no compartir el sentido de los σκοποί que reconoce la Crítica Antigua, tal y como, por ejemplo, hace CAREY 1993, quien considera que Aristófanes ha escrito *Los Acarnienses* no para mostrar a los atenienses la necesidad de la paz, sino para hacerles tolerable una guerra que debe continuar.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ἀπαρτίζοντας, οἷά εἰσι τὰ Ὀμηρόκεντρα.>

<[κέντρων] es lo conectado a partir de muchos [elementos, materiales]. Pues llaman κέντρωνας a las cosas que se atan [para su transporte] sobre las bestias de carga; de esta misma forma también se llaman [κέντρα] a los poemas recopilados de diferentes [lugares, fuentes]²³¹ y enlazados por un único tema, como son, por ejemplo, *Los extractos de Homero*>.

Tras indagar en la noción de σκοπός que maneja la escoliografía aristofánica, es momento de que nos preguntemos por el propósito de las comedias, ya que a partir de ahí podremos visualizar la noción de unidad poética que manejan los escoliastas. Para ello debemos seguir interrogando a las *hypothesesis*, porque, como se ha visto, es ahí donde encontraremos las mejores respuestas.

En los párrafos anteriores hemos comprobado que el término σκοπός aparece mencionado en tres de las ὑποθέσεις de las comedias de Aristófanes. Ahora veremos cómo también en las restantes ὑποθέσεις se alude a los propósitos de las comedias, aunque no se mencione el término directamente²³²:

Hyp. Ach. 1.36-7:

(...) καὶ ἐκ παντός τρόπου τὴν εἰρήνην προκαλούμενον (...)

(...) y abogando por la paz de todo modo posible (...)

Hyp. Eq. 2.1-2:

τὸ δρᾶμα τοῦτο πεποιήται εἰς Κλέωνα τὸν Ἀθηναίων δημαγωγόν (...)

Este drama se ha escrito contra Cleón, el demagogo ateniense (...)

Hyp. Eq. 2.1.1:

ὁ σκοπὸς αὐτῷ πρὸς τὸ καθελεῖν Κλέωνα.

Su propósito era derrocar a Cleón.

Hyp. Nu. 1.1-2:

τὸ δρᾶμα τῶν Νεφελῶν κατὰ Σωκράτους γέγραπται τοῦ φιλοσόφου ἐπίτηδες ὡς

²³¹ Vid. LSJ s.v. κέντρων II: "(...) hence, copy of verses made up of scraps from other authors".

²³² La ὑπόθεσις de *Eccl.* es parca, de modo que no hay forma de descubrir un σκοπός; curiosamente, el caso más peliagudo es el de *Las Ranas*, ya que, a pesar de que la información que transmiten las ὑποθέσεις es rica, resulta difícil proponer un propósito general para esta comedia.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

κακοδιδασκαλοῦντος τοὺς νέους Ἀθήνησι, (...) ²³³

El drama de *Las Nubes* se ha escrito adrede contra el filósofo Sócrates, por ser una mala influencia para la educación de los jóvenes en Atenas, (...)

Hyp. Nu. 7.1:

τὴν κωμῳδίαν καθῆκε κατὰ Σωκράτους (...)

Presentó la comedia contra Sócrates (...)

Hyp. V. 1.30-1:

διαβάλλει δὲ Ἀθηναίους ὡς φιλοδικοῦντας, καὶ σωφρονίζει τὸν δῆμον ἀποστῆναι δικῶν, (...)

Acusa a los atenienses de ser aficionados a juzgar y aconseja al pueblo que se aleje de los juicios, (...)

Hyp. Pax 1.1-6

Ἦδη τῷ Πελοποννησιακῷ πολέμῳ κεκμηκότας τοὺς Ἀθηναίους καὶ τοὺς σύμπαντας Ἕλληνας Ἀριστοφάνης ἰδὼν, (...), τὸ δρᾶμα συνέγραψε τοῦτο προτρέπων τὰς πόλεις καταθέσθαι μὲν τὴν πρὸς αὐτὰς φιλονεικίαν, ὁμόνοιαν δὲ καὶ εἰρήνην ἀντὶ τῆς πρότερον ἔχθρας ἐλέσθαι.

Aristófanes, dándose cuenta de que la Guerra del Peloponeso era ya asfixiante para los atenienses y para todos los griegos, (...), escribió este drama exhortando a las ciudades a abandonar la rivalidad mutua y a elegir la concordia y la paz en lugar de su anterior enemistad.

Hyp. Pax 3.34-42

τὸ δὲ κεφάλαιον τῆς κωμῳδίας ἐστὶ τοῦτο· συμβουλεύει Ἀθηναίους σπείσασθαι πρὸς Λακεδαιμονίους καὶ τοὺς ἄλλους Ἕλληνας. (...) διὸ καὶ νῦν διὰ τούτου τοῦ δράματος εἰρήνης αὐτοὺς ἐπιθυμεῖν ποιεῖ, δεικνὺς ὅποσα μὲν ὁ πόλεμος κακὰ ἐργάζεται, ὅσα δὲ ἀγαθὰ ἢ εἰρήνη ποιεῖ.

El propósito de la comedia es: aconseja a los atenienses hacer treguas con los lacedemonios y con los otros griegos. (...) Por esto también ahora por medio de este drama trata de que ellos mismos [sc. los atenienses] ansíen la paz, mostrando cuántos

²³³ Cf. et. *Hyp. Nu.* 2.1-3: φασὶ τὸν Ἀριστοφάνη γράψαι τὰς Νεφέλας ἀναγκασθέντα ὑπὸ Ἄνιτου καὶ Μελήτου, ἵνα προδιασκέψαιτο, ποῖοί τινες εἶεν Ἀθηναῖοι κατὰ Σωκράτους ἀκούοντες. (...) “Dicen que Aristófanes escribió *Las Nubes* obligado por Ánito y Meleto, para que ambos pudieran observar de antemano cómo reaccionarían los Atenienses al oír hablar en contra de Sócrates (...)” (tr. L. Gil Fernández). El contenido de esta *hypothesis* responde a un intento de defender tanto el prestigio del filósofo como el del cómico ateniense. No obstante, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 2011: 13-4: “Comparadas las acusaciones de la *graphé asebeías* (...) con la imagen de Sócrates ofrecida por *Las Nubes*, son tantas las coincidencias que se encuentran, que no extraña que el Argumento II diga que Aristófanes compuso dicha pieza instigado por Ánito y Meleto para tantear el ánimo del público ateniense con respecto al filósofo”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

males produce la guerra y cuántos bienes genera la paz.

Hyp. Av. 3.13-4

ὁ δὲ σκοπὸς τοῦ δράματος διασύρει πάλιν τοὺς Ἀθηναίους ὡς φιλοδίκους.

El propósito del drama es, otra vez, burlarse de los atenienses como aficionados a los juicios.

Hyp. Lys. 1.1-3

Λυσιστράτη τις Ἀθήνησι τῶν πολιτῶν καὶ τῶν Πελοποννησίων ἔτι δὲ καὶ Βοιωτῶν γυναικῶν σύλλογον ἐποίησατο, διαλλαγὰς, μηχανωμένη τοῖς Ἕλλησιν·

Una tal Lisístrata hizo que las ciudades y las mujeres del Peloponeso e incluso las beocias se reunieran en Atenas, tramando reconciliaciones para los griegos; (...)

Hyp. Lys. 1.27-32

καὶ Λυσιστράτη τοὺς παραγενομένους πρὸς αὐτὴν ἐκ Λακεδαιμόνος πρέσβεις καὶ ὀργῶντας διαλλάττεσθαι προσέλκει, καὶ ἑκατέρους ἀναμνήσασα <τῆς> παλαιᾶς εἰς ἀλλήλους γενομένης <εὐνοίας> διαλλάττει ἐν φανεροῖ καὶ (...).

Y Lisístrata conduce a la reconciliación a los embajadores lacedemonios presentes ante ella con los excitados atenienses y, recordándoles la antigua sintonía que había entre ellos, reconcilia a unos con los otros públicamente y (...).

Schol. *Th.* ante 1a

καὶ τοῦτο τὸ δρᾶμα τῶν κατ' Εὐριπίδου πεποιημένων.

También este drama es de los escritos contra Eurípides.

Hyp. Pl. 5.1-3

Βουλόμενος Ἀριστοφάνης σκῶψαι τοὺς Ἀθηναίους ἀδικία καὶ συκοφαντία καὶ τοῖς τοιοῦτοις συνόντας καὶ διὰ τοῦτο πλουτόντας, πλάττει (...)

Deseando Aristófanes burlarse de los atenienses por su carácter injusto y su propensión a la delación y a los que tenían defectos semejantes y por ello se enriquecían, inventa (...).

Por supuesto, soy consciente de que reconstruir propósitos es arriesgado, dado que, de hecho, toda reconstrucción es discutible de por sí, de modo que no gastaré esfuerzos en discutir que los pasajes señalados arriba se corresponden con los únicos σκοποί posibles de las comedias de Aristófanes. En realidad, es algo innecesario, ya que, al igual que el σκοπός de *Los Caballeros* es burlarse de

Cleón, tal y como explícitamente señalan las *ὑποθέσεις*, creo que nadie puede negar que el *σκοπός* de *La Paz* es alcanzar una tregua necesaria entre Atenas y sus enemigos²³⁴. Así las cosas, ahora que tenemos una idea de cómo se percibe el *σκοπός* en la *ὑπόθεσις* de *La Paz*, prestaremos atención a su colección de escolios, porque, debido al cariz de la propuesta argumental de esa comedia²³⁵, ahí se ve muy bien la dimensión sostenida de un *σκοπός* que da armonía y unidad al conjunto.

3.3.2. UNIDAD POÉTICA EN LOS ESCOLIOS DE *LA PAZ*

En la introducción a su edición de la comedia, A. H. Sommerstein (1985: xv-xx) explica que tras las derrotas de Delio (424 a. C.) y de Anfípolis (422 a. C.), donde resultan muertos Cleón y Brásidas, y una vez vencida la tímida oposición de Hipérbolo, los atenienses deseaban la paz. No obstante, las negociaciones para alcanzarla fueron duras y su resultado poco claro hasta el último momento. De hecho, la obra da a entender que alcanzar la paz era algo posible, aunque no algo seguro. En realidad, la tregua se acordó poco después de la celebración de las Dionisias –la comedia quedó segunda en el certamen de 421 a. C.–. Por tanto, a las puertas de una tregua necesaria, pero todavía sin concretar, esta comedia trata por todos los medios de favorecer ese resultado²³⁶.

La lectura de A. H. Sommerstein es concordante con el propósito de la comedia rescatable de las *ὑποθέσεις* y que podemos resumir en “mostrar a los atenienses cuán perniciosa es la guerra y cuán beneficiosa la paz”, *vid. supra*

²³⁴ El final de la guerra y la búsqueda de la paz es otro de los temas favoritos de Aristófanes, *vid. ROSEN 2010: 241-4, 255-62*.

²³⁵ El carácter pacifista de la obra y la necesidad de que el mensaje cale en el público hace que todo el argumento avance en una misma dirección, de modo que la propuesta elemental: “la paz es necesaria, porque la guerra es perjudicial para todos”, siempre está presente, *vid. GIL FERNÁNDEZ 2011: 253*: “Dadas las circunstancias existentes durante el período de su composición, en la mente del autor la ‘idea cómica’ predominaba sobre el ‘tema cómico’, lo que evidentemente redundó negativamente tanto en la calidad literaria, como en el humor verbal y situacional de la comedia”.

²³⁶ *Vid. SOMMERSTEIN 1985: XVI-VII*: “The play takes us from the smell and taste of manure to the smells and tastes of a wedding feast; from a world in which the Greeks are pounded into a savoury mash to feed voracious War, to a world in which the audience are invited to share a sacrificial meal in honour of Peace; from a world centered upon the *anus* to a world of exuberant heterosexuality (...); and also (counterfactually) from a world of toil (on campaigns and military exercises, 347-357) to a world of rustic leisure (1127-71)”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Hyp. Pax 3.41-2. Investiguemos ahora cómo se percibe esta cuestión en los escolios, no sin antes advertir que la selección de notas que siguen es generosa²³⁷:

Paz 119-21

Trp. δοξάσαι ἔστι, κόραι· τὸ δ' ἐτήτυμον, ἄχθομαι ὑμῖν,
ήνικ' ἂν αἰτίζητ' ἄρτον πάπαν μὲν καλοῦσαι,
ἔνδον δ' ἀργυρίου μηδὲ ψακάς ἢ πάνυ πάμπαν. 121

Trig. “*Conjeturarlo es posible, pero lo cierto es*”²³⁸ *que me enfado con vosotras cuando me pedís pan llamándome papá y en casa no hay ni la más pequeña gota de dinero* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 121a lm. ἔνδον δ' ἀργυρίου R
μηδὲ ὀβολοῦ ὄντος ἡμῖν διὰ τὸν πόλεμον. RVLh γεωργὸς γάρ ἐστι· διὸ καὶ τῇ ψακάδι ἀρμοδίως ἐχρήσατο. RV

[Esto es,] “no tenemos ni un óbolo por la guerra”. Pues es un campesino; por esto también ha usado de modo armonioso la [palabra] “gota”²³⁹.

Paz 210-2a

Trp. τοῦ δ' οὐνεχ' ἡμᾶς ταῦτ' ἔδρασαν; εἰπέ μοι.
Erp. ὀτιή πολεμεῖν ἡρεῖσθ', ἐκείνων πολλάκις 211
σπονδὰς ποιούντων

Trig. Y ¿por qué nos hicieron eso? Dímelo.

Herm. Porque, habiéndolos ellos ofrecido treguas muchas veces, preferísteis la guerra (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 211a

ἐκ πολλῶν μὲν καὶ ἄλλων δῆλον, ὅτι παρὰ τὸν πελοποννησιακὸν πόλεμον συνετάχθη τοῦτο τῷ ποιητῇ τὸ δράμα· δῆλον δὲ μάλιστα τοῦτο πεποιήκε νῦν φανερώς τοῦ πολέμου τούτου μνημονεύσας. V

Es evidente de muchas y diversas [maneras], que el drama fue compuesto por el poeta

²³⁷ En la colección son muchas las notas que, de una u otra forma, aluden a la guerra y a la paz, de modo que en las páginas que siguen me limito a coleccionar aquellos comentarios que encuentro significativos desde la perspectiva del σκοπός y, sobre todo, aquellos que de manera explícita contraponen los perjuicios de la guerra con los beneficios de la paz. Conviene tener una visión general de lo que la Paz implica tanto en el mundo griego, en general, como en la comedia aristofánica, en particular; para lo primero puede consultarse MIRÓN PÉREZ 2004, mientras que para lo segundo sigue siendo fundamental NEWIGER 1996.

²³⁸ Parodia del *Eolo* de Eurípides (fr. 18 Kannicht), *vid.* GIL FERNÁNDEZ 2011: n. *ad loc.* (p. 278, n. 11).

²³⁹ El sustantivo ψάκας alude a la gota del agua de lluvia y, así, dado que Trigeo es un campesino y la lluvia es necesaria para los agricultores, la palabra resulta adecuada (ἀρμοδίως) en su boca, porque refleja su oficio.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

contra la Guerra del Peloponeso. Sobre todo, es evidente que ha hecho esto claramente ahora, dado que ha mencionado esa guerra.

Paz 236-7

Πο. ἰὼ βροτοὶ βροτοὶ βροτοὶ πολυτλήμονες,
ὥς αὐτίκα μάλα τὰς γνάθους ἀλγήσετε. 237

Pol. ¡Ay!, mortales, mortales, mortales que tantas penas padecéis, cómo ahora mismito os van a doler las mandíbulas (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 237d

διὰ τὸν πόλεμον τοῦτό φησιν· ἐν γὰρ τῷ πολέμῳ λιμώττουσι καὶ διὰ χρόνου ἐσθίουσι, καὶ συμβαίνει ἐκ τῆς ἀργίας τοῦ μὴ ἐσθίειν πάσχειν αὐτοὺς τὰς γνάθους ὕστερον ἐσθίοντας. V

Dice esto por la guerra; pues en tiempos de guerra pasan hambre y [solo] comen de vez en vez, y sucede que, a fuerza de no comer, luego, cuando comen, les duelen las mandíbulas.

Paz 306-12

Χο. οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπως ἀπειπεῖν ἂν δοκῶ μοι τήμερον,
πρὶν μοχλοῖς καὶ μηχαναῖσιν εἰς τὸ φῶς ἀνελκύσαι
τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην. 308

Τρ. οὐ σιωπήσεσθ', ὅπως μὴ περιχαρεῖς τῷ πράγματι
τὸν Πόλεμον ἐκζωπυρήσετ' ἔνδοθεν κεκραγότες;

Χο. ἀλλ' ἀκούσαντες τοιοῦτου χαίρομεν κηρύγματος.
οὐ γὰρ ἦν ἔχοντας ἦκειν σιτί' ἡμερῶν τριῶν. 312

Coro Pues me parece que hoy no he de parar hasta sacar a la luz del día con palancas y máquinas a la diosa más grande de todas y más amiga de las viñas.

Trig. Callad de una vez, para no reavivar con vuestros gritos, rebosantes de alegría por la empresa, la furia de Pólemos ahí dentro.

Coro Sí, pero nos da alegría oír semejante pregón y no el de “venid con víveres para tres días” (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 308 Im. φιλαμπελωτάτην R

συντόμως ἐκ τῆς ἀμπέλου τὴν περὶ τὰς γεωργίας ἐπιμέλειαν ἐδήλωσεν εἰρήνης οὔσης· πολέμου γὰρ ὄντος τὸ ἐναντίον ἡμελοῦντο. RV

En pocas palabras, a partir de lo de la viña ha mostrado la atención de las labores agrícolas, cuando hay paz; pues al estar en guerra, por el contrario, [sc. las viñas] quedaban desatendidas.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *Pax* 312a Im. οὐ γὰρ ἦν ἔχοντα RLh
οὐ γάρ, φησί, πολεμικὸν ἦν τὸ κήρυγμα, ἀλλ' εἰρηνικόν. ἐκ τοῦ παρακολουθοῦντος δὲ
τὸν πόλεμον δηλοῖ. RVLh

Dice: “pues la declaración no era de guerra, sino de paz”. En el verso que sigue muestra la guerra.

Paz 353-6

Xo. καὶ γὰρ ἱκανὸν χρόνον ἀπ– 353
ολλύμεθα καὶ κατατε–
τρίμεθα πλανώμενοι
εἰς Λύκειον κάκ Λυκείου ζῖν δορὶ ζῖν ἀσπίδι.

Coro *pues ya bastante tiempo
nos consumimos y nos hicimos
trizas, yendo de acá para allá
al Liceo y fuera del Liceo con lanza y escudo* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 353a

εἰκότως εἰπὼν ὅσα αὐτοῖς ἀγαθὰ ἐκ τῆς εἰρήνης ὑπάρχει, πάλιν ἐπανέδραμεν εἰς τὰ τοῦ
πολέμου δυσχερῆ προτρεπόμενος αὐτοῦς εἶξαι τῷ Τρυγαίῳ. V

De manera razonable, tras decir cuantas cosas buenas les vienen de la paz, de nuevo hemos pasado a las desgracias de la guerra, empujándoles a ser como Trigeo.

Paz 439-40

Xo. μὰ Δί', ἀλλ' ἐν εἰρήνῃ διαγαγεῖν τὸν βίον, 439
ἔχονθ' ἐταίραν καὶ σκαλεύοντ' ἄνθρακας.

Coro Nunca, ¡vive Zeus!, sino que pase la vida en paz con una hetera y atizando... las brasas (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 439

χρησίμως νῦν ἀντιπαρατίθησι τοῖς τοῦ πολέμου δυσχερέσι τὰ τῆς εἰρήνης ἡδέα
προτρεπόμενος καὶ εἰς ἔρωτα αὐτοῦς φέρων αὐτῆς. VTLh

De manera útil contrapone ahora las dulzuras de la paz con las desgracias de la guerra, empujándoles y llevándoles hacia su [sc. de la paz] amor.

Paz 481-3

Tr. οὐδ' οἱ Μεγαρῆς δρῶσ' οὐδέν· ἔλκουσιν δ' ὁμως
γλισχρότατα σαρκάζοντες ὥσπερ κυνίδια–

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Ερ. ὑπὸ τοῦ γε λιμοῦ νῆ Δί' ἐξολωλότες. 483

Trig. Tampoco los megarenses hacen nada. Sin embargo, halan muy escurridizamente enseñando los dientes como perreznos

Herm. Porque están, ¡voto a Zeus!, muertos de hambre (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 483b Im. ὑπὸ τοῦ γε λιμοῦ Γ

λιώττειν αὐτοὺς λέγει, ἐπειδὴ ὅτε μὲν εἰρήνη ἦν, εἰσήρχοντο εἰς τὴν Ἀττικὴν VI καὶ ἀπετρέφοντο V διὰ τὸ πωλεῖν καὶ συναλλάσσειν· νῦν δὲ πολέμου ὄντος ἐφοβοῦντο εἰσελθεῖν εἰς τὴν Ἀττικὴν καὶ ἀγοράσαι ὧν ἔχρηζον· ἐξ αὐτῶν γὰρ ἐγένετο ἡ αἰτία τοῦ πολέμου²⁴⁰. ἐξ Ἀττικῆς δὲ ὠνοῦντο τὰς τροφὰς διὰ τὸ καὶ πλησιάζειν αὐτῇ καὶ διὰ τὸ ὀλίγην παντάπασιν ἔχειν χώραν τὴν γεωργουμένην. εἰκὸς οὖν ἦν τοὺς Ἀθηναίους ἐπεξιόντας αὐτοῖς κωλύειν τὴν παρ' αὐτοῖς γῆν γεωργεῖν. ἢ (...).

Dice que ellos pasan hambre, porque, cuando había paz, iban al Ática y se ganaban el sustento por medio de la venta y el intercambio; ahora, al haber guerra, estaban temerosos de ir al Ática y comprar lo que necesitaban. Pues la causa de la guerra se había producido por ellos. Del Ática importaban los alimentos por el hecho de estar próximos a ella y también por el hecho de tener, ciertamente, escaso terreno cultivable. Pues bien, era natural que los atenienses, tras expulsarles, les obstaculizaran cultivar sus tierras. O (...)²⁴¹.

Paz 520-6

Τρ. ὦ πότνια βοτρυόδωρε, τί προσεῖπω σ' ἔπος; 520
 πόθεν ἂν λάβοιμι ῥῆμα μυριάμορον
 ὅτω προσεῖπω σ'; οὐ γὰρ εἶχον οἴκοθεν.
 ὦ χαῖρ' Ὀπώρα, καὶ σὺ δ', ὦ Θεωρία·
 οἶον δ' ἔχεις τὸ πρόσωπον, ὦ φίλη θεός,
 οἶον δὲ πνεῖς, ὡς ἠδὺ κατὰ τῆς καρδίας,
 γλυκύτατον, ὥσπερ ἀστρατείας καὶ μύρου. 526

Trig. Venerable deidad donadora de racimos, ¿cómo debo saludarte? ¿Dónde podría tomar una expresión de diez mil ánforas para saludarte? Que en casa no la tenía. Salve, Opora, salve, Teoría. ¡Qué linda cara tienes, Teoría! ¡Qué aliento emites desde tu corazón! ¡Qué agradable y dulcemente huele, como a fin de expediciones militares y a perfume! (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 520b

ἐπεὶ ἐν εἰρήνῃ φύονται οἱ ἄμπελοι. V

²⁴⁰ Cf. *et. schol. Pax* 502b, 609, comentarios que hablan de las causas de la guerra y del decreto de Pericles, sobre lo cual, *vid. supra* p. 70, n. 171.

²⁴¹ Sigue otra posibilidad que alude de manera concreta a la toma de Nisea, una ciudad que, tras ser fortificada, servía a los atenienses de base de operaciones para hostigar la región de Mégara.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

[Llama a Paz “donadora de racimos”,] porque en tiempos de paz florecen las viñas.

Schol. *Pax* 526a lm. ὡσπερ ἀστρατείας R
ἀντὶ τοῦ “εἰρήνης”· ἐπεὶ ἐν εἰρήνῃ οὐ στρατεύονται. θέλων δὲ εἰπεῖν “εὐωδίας” ἢ ἄλλου τοιούτου τοῦτο παρ’ ὑπόνοιαν εἶπεν. RV

[Ha dicho “fin de expediciones militares”] en lugar de “paz”; porque en tiempos de paz no se hacen expediciones militares. Queriendo decir “de buen olor” o alguna otra cosa semejante ha dicho esto contra lo esperado²⁴².

Paz 528-32a

Tr. ἀπέπτυσ’ ἐχθροῦ φωτὸς ἐχθιστον πλέκος.
τοῦ μὲν γὰρ ὄζει κρομμυοξυρεγμίας, 529
ταύτης δ’ ὀπώρας, ὑποδοχῆς, Διονυσίων, 530
αὐλῶν, τραγωδῶν, Σοφοκλέους μελῶν, κυχλῶν,
ἐπυλλίων Εὐριπίδου—

Trig. “Del hombre enemigo aborrezco el muy enemigo cesto”, pues huele a regüeldo de cebolla y vinagre, y ella a fruta, a hospitalidad, a fiestas de Dioniso, a sonos de flauta, a tragedias, a cantos de Sófocles, a tordos, a versitos de Eurípides... (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 529a

καὶ διὰ τούτων σύγκρισιν ποιεῖται τῶν τῆς εἰρήνης καλῶν καὶ τῆς ἐν τῷ πολέμῳ τάλαιπωρίας. RV

Y por medio de estos [versos] se hace una comparación de los beneficios de la paz y del sufrimiento en la guerra.

Schol. *Pax* 530 lm. ὑποδοχῆς Διονυσίων R

ἀντὶ τοῦ “πλήθους καὶ πολλῶν Διονυσίων”. ἐν γὰρ εἰρήνῃ συνεχῶς ἦν ἡ θεά. RV

[Dice “hospitalidad de las Dionisias”] en lugar de “amplitud y multitud de Dionisias”. Pues en tiempos de paz el espectáculo era continuo²⁴³.

Paz 535-8a

²⁴² En la escoliografía aristofánica los límites de términos técnicos como παρὰ προσδοκίαν (“contra lo esperado”) y παρὰ τὴν ὑπόνοιαν (“contra lo que se suponía”) tienden a confundirse y de ahí que aparezca este híbrido παρ’ ὑπόνοιαν (lit. “contra suposición”) que viene a cubrir ambas ideas, *vid.* RUTHERFORD 1905: 450, con n. 53.

²⁴³ La ausencia de coma –ὑποδοχῆς Διονυσίων en lugar de ὑποδοχῆς, Διονυσίων– genera una dificultad en el texto que debe ser explicada en consonancia con el σκοπός, de modo que los escoliastas asumen que en tiempos de paz las Dionisias eran más celebradas; sobre la vinculación de la paz con Dioniso y con las Dionisias, *vid.* MIRÓN PÉREZ 2004: 21-2.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Trp. κιττοῦ, τρυγοίπου, προβατίων βληχωμένων,
 κόλπου γυναικῶν διατρεχουσῶν εἰς ἰπνόν, 536
 δούλης μεθούσης, ἀνατετραμμένου χοῶς, 537
 ἄλλων τε πολλῶν κάγαθῶν—

Trig. ... A hiedra, a colador de orujo, a balidos de ovejas, a seno de mujeres que corren al campo, a sierva beoda, a jarras vaciadas y a otras muchas cosas buenas (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 536b Im. κόλπου γυναικῶν Lh
 πολλάκις VLh γὰρ V ἐν εἰρήνῃ ὑπὸ κόλπους VLh αἱ γυναῖκες Lh φέρουσί τι. VLh

Pues a menudo en tiempos de paz las mujeres llevan alguna cosa bajo sus senos²⁴⁴.

Schol. *Pax* 536c
 καὶ VLh πάλιν εἰρήνης οὔσης αἱ γυναῖκες V ἀδεῶς εἰς τοὺς ἀγρούς ἐξέρχονται καὶ ἀνθολογοῦσιν. VLh

Y de nuevo, al haber paz, las mujeres salen sin miedo a los campos y recogen flores.

Schol. *Pax* 537a
 ὑπερβολὴ εὐωχίας ὅτι καὶ οἱ δοῦλοι μεθύουσιν, RVLh ὡς ἐν εἰρήνῃ. VLh

Es una exageración de la buena vida [decir] que también los esclavos se emborrachan, como en tiempo de paz.

Paz 543-4

Er. καὶ τῶνδε τοίνυν τῶν θεωμένων σκόπει
 τὰ πρόσωφ', ἵνα γνῶς τὰς τέχνας. 544

Herm. Y observa también las caras de los espectadores, para reconocer sus oficios (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 544 Im. ἵνα γνῶς Lh
 ἵνα VLh διαγνῶς καὶ Lh διακρίνης ἐκ τοῦ ἰλαροῦς εἶναι ἢ κατηφεῖς, ποίαν τις αὐτῶν τέχνην μεταχειρίζεται. οἱ μὲν γὰρ τὰ πολεμικὰ ἀσκοῦντες ἀχθόμενοι τοῖς παροῦσιν, καὶ ὅτι ἀργοὶ ἔσονται, στυγνοὶ εἰσι καὶ κατηφεῖς, οἱ δὲ τὰ εἰρηνικὰ ἰλαροί. VLh

Para que distingas y determines, a partir de si están alegres o tristes, qué oficio practica

²⁴⁴ La expresión κόλπου γυναικῶν διατρεχουσῶν εἰς ἰπνόν debe hacer referencia a las mujeres (probablemente siervas) que corrían al campo a cumplir alguna tarea como, por ejemplo, ir en busca de un trabajador, *vid.* SOMMERSTEIN 1985: *ad loc.* (p. 158). No obstante, el sentido del verso no es fácil de interpretar y de ahí la recurrencia a este tipo de explicaciones sencillas, pero reconducibles al σκοπός de la comedia.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

cada uno de ellos. Pues los que practican los oficios de la guerra, disgustados con las actuales circunstancias y porque se van a quedar sin trabajo, están sombríos y tristes; en cambio, los que practican los oficios de la paz están alegres.

Paz 551-9

- Ερ. ἀκούετε λεῶ· τοὺς γεωργοὺς ἀπιέναι.
τὰ γεωργικὰ σκευὴ λαβόντας εἰς ἀγρὸν
ὡς τάχιστ' ἄνευ δορατίου καὶ ξίφους κἀκοντίου· 553
ὡς ἅπαντ' ἤδη ἔστι μεστὰ τὰνθάδ' εἰρήνης σαπρᾶς.
ἀλλὰ πᾶς χώρει πρὸς ἔργον εἰς ἀγρὸν παιωνίσας.
- Χο. ὃ ποθεινὴ τοῖς δικαίοις καὶ γεωργοῖς ἡμέρα,
ἄσμενός σ' ἰδὼν προσειπεῖν βούλομαι τὰς ἀμπέλους,
τάς τε συκᾶς, ἃς ἐγὼ ἴφύτευον ὦν νεώτερος, 558
ἀσπάσασθαι θυμὸς ἡμῖν ἔστι πολλοστῶ χρόνῳ.

Herm. Oíd gentes, que los labradores se vayan al campo cuanto antes con los aperos de labranza, sin la dichosa lanza, sin la espada y el condenado dardo, pues todas las cosas de aquí están llenas de una paz ya madura. ¡Venga!, que todo el mundo entone un peán y se marche al campo.

Coro ¡Oh!, día anhelado por los justos y los labradores, al verte gozoso quiero saludar a las vides y a las higueras que planté en mi juventud. Tengo ganas de abrazarlas después de tanto tiempo (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 553b lm. ὡς τάχιστ' ΓLh ἄνευ δορατίου Γ
παρὰ ΓLh τὰ τοῦ πολέμου κακά. πρώην γὰρ οὐδεὶς δίχα σιδήρου ἐξῆει εἰς τὸν ἀγρὸν
ὑφορώμενος VGLh τοὺς Lh πολέμιους· νῦν δὲ εἰρήνης οὔσης παρακελεύεται μὴ
βαστάσαι σίδηρον. VGLh

[Dice esto] contra los males de la guerra. Pues en un pasado cercano nadie hubiera ido al campo sin una espada, desconfiando de los enemigos; pero ahora, al haber paz, se ordena no llevar espada.

Schol. *Pax* 558b lm. τὰς τε συκᾶς Lh
διὰ τούτου τὸν πολὺν τοῦ πολέμου χρόνον δηλοῖ, ὅτι νεώτερος ὢν ἐφύτευσε τὰς συκᾶς,
ἃς οὐκ εἶδε γηράσας. καὶ οὐκ ἄρκεσθεις τούτῳ ἐπήγαγε “πολλοστῶ χρόνῳ”. RVGLh

Por medio de esto muestra la gran duración de la guerra, porque siendo más joven había plantado las higueras, las que no ve siendo anciano. Y no teniendo bastante con ello ha añadido “πολλοστῶ χρόνῳ”.

Paz 587-90

- Χο. ἦσθα γὰρ μέγιστον ἡμῖν κέρδος, ὃ ποθουμένη,
πᾶσιν ὀπόσοι γεωρ—

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

γὸν βίον ἐτρίβομεν· 589
 καὶ γὰρ ὠφέλεις μόνη.
 πολλὰ γὰρ ἐπάσχομεν
 πρὶν ποτ' ἐπὶ σοῦ γλυκέα
 κἀδάπανα καὶ φίλα. 593

Coro *pues eras nuestra mayor ganancia, ¡oh! añorada.*
Para todos los que vivíamos
de la labranza del campo
eras la única que nos ayudabas.
Fueron muchas las dulzuras
que antes contigo tuvimos,
sin gasto, amistosamente (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 589 Im. πᾶσιν ὁπόσοι γεωργικὸν R
 ἐπειδὴ ἡ εἰρήνη πλέον RΓLh πάντων ΓLh τῷ γεωργῷ συμφέρει. RΓLh

[Dice esto,] porque la paz resulta más provechosa al campesino que a todos los demás.

Schol. *Pax* 593 Im. πρὶν ποτ' ἐπὶ σοῦ
 ἐκ τῶν ἀγρῶν γὰρ RΓ οὔτοι R πάντα εἶχον αὐτόματα· ἐν δὲ τῷ πολέμῳ ὠνοῦντο καὶ
 ἔδαπάνων. RΓ

Pues ellos obtenían de los campos todo esto de manera natural; y en la guerra [lo] compraban y les suponía un gasto.

Pax 999-1002

Tr. καὶ τὴν ἀγορὰν ἡμῖν ἀγαθῶν 999
 ἐμπλησθῆναι ἕκ Μεγάρων σκοροδῶν,
 σικύων πρῶων, μήλων, ροιῶν, 1001
 δούλοισι χλανισκιδίων μικρῶν·

Trig. Que nuestro mercado esté lleno
 de cosas buenas: de Mégara ajos,
 pepinos tempranos, manzanas, granadas,
 tuniquillas cortas para los siervos. (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 999 Im. καὶ τὴν ἀγορὰν ἡμῖν
 τούτέστιν ἀφθονίαν τῶν ὠνίων ἡμῖν παράσχεσ. ἀρμόδιον δὲ τοῦτο τῇ εἰρήνῃ. R

Esto es, “ nos proporcionas abundancia de mercancías”. Esto es consonante con la paz.

Schol. *Pax* 1001c Im. σικύων πρῶων R
 ἐν εἰρήνῃ ὄντες πολλὰ δι' ἐπιμελείας καὶ πρῶα εἶχον. RV

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Al estar en paz, tenían incluso productos tempranos por la atención [prestada al cultivo].

Paz 1019-20a

Oi. οὐχ ἤδεται δήπουθεν Εἰρήνη σφαγαῖς,
οὐδ' αἵματοῦται βωμός. 1020

Serv. No le gustan a Paz los degüellos, ni su altar se cubre de sangre (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 1020ααβ

α. καὶ τοῦτο πρὸς σύγκρισιν τοῦ πολέμου, ὃς αἵμασι χαίρει. RVΓ

β. πρὸς σύγκρισιν τοῦ πολέμου καλῶς ἔφησε μὴ χαίρειν τὴν Εἰρήνην σφαγαῖς· μόνοι γὰρ οἱ πολέμιοι αἵματι καὶ φόνοις χαίρουσιν. VΓ

a. Y [dice] esto por comparación con la guerra, la que se celebra con sacrificios sangrientos.

b. Por comparación con la guerra bien ha dicho que no se celebre a Paz con sacrificios cruentos; pues solo los propios de la guerra se celebran con sangre y muerte²⁴⁵.

Paz 1203-6

Δρ. ἄλλ', ὦ Τρυγαῖε, τῶν δρεπάνων τε λάμβανε 1203
καὶ τῶνδ' ὅ τι βούλει προῖκα· καὶ ταυτί δέχου· 1204
ἄφ' ὧν γὰρ ἀπεδόμεσθα κάκερδάναμεν
τὰ δῶρα ταυτί σοι φέρομεν εἰς τοὺς γάμους.

F. hoc. Pues bien, Trigeo, coge cuantas hoces y cántaros quieras gratis y acepta también esto, pues en recompensa por las ganancias que hemos tenido te lo traemos como regalo de boda (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 1203 Im. τῶν δρεπάνων VΓLh τε Γ λάμβανε V

χαλκεὺς ὦν δρέπανον αὐτῷ δῶρον δίδωσιν εἰρήνην πρέπον, καὶ ὁμολογεῖ χάριν ὡς τῆς τέχνης αὐτοῦ VΓLh ἤδη Lh χρηματιζούσης. VΓLh

Como es un herrero le da como regalo apropiado para la paz una hoz, y reconoce su gratitud, dado que ya puede practicar su oficio.

Schol. *Pax* 1204 Im. καὶ τῶνδ' Γ ὅ τι ΓLh βούλει VΓLh προῖκα V

²⁴⁵ Se trata de un comentario interesante. En Atenas el culto de la Paz se establece, institucionalmente, en 375/74 a. C. y en su seno sí se celebraban sacrificios cruentos, *vid.* SOMMERSTEIN 1985: *ad loc.* (p. 181), OLSON 1998: *ad loc.* (p. 264). Por su parte, MIRÓN PÉREZ 2004: 27, siguiendo la doctrina de schol. *Pax* 1019, explica que, en efecto, en el seno de las fiestas Sinecias los sacrificios que se ofrecían a la Paz eran incruentos, mientras que en el seno de las Targelias, donde sí se honraba a la diosa con sacrificios cruentos, las víctimas eran cocidas, y no asadas, lo que viene a reflejar también una diferencia.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

σαφῶς ἄγαν ἐπὶ τοῦ τέλους τοῦ δράματος τὸ κέντρον ἐγκατέλιπε τοῖς ἀκρωμένοις ἐκ τούτων δηλῶν καὶ κρίνων τὰ τε τοῦ πολέμου ἔργα καὶ τὰ τῆς εἰρήνης αὐτοῖς ἄγων ὑπ' ὄψιν, ἵνα εἰς ὃ βούλεται μᾶλλον αὐτοὺς ἀγάγη. τὴν δὲ καταστολὴν τοῦ δράματος ἐποίησεν ὁμοίαν τοῖς Ἀχαρνεῦσιν, ἐπεὶ κάκει τῶ μὲν πρυτανεύσαντι τὴν εἰρήνην δῶρα δίδεται παρὰ πάντων ὡς εἰπεῖν τῶν Ἑλλήνων τῶ δὲ Λαμάχῳ οὐδέν. VTLh

Muy claramente en el final del drama ha clavado el aguijón a los espectadores mostrando y distinguiendo por medio de estos versos las acciones de la guerra y las de la paz poniéndoselas a la vista, para que quien lo desee las observe²⁴⁶. Ha hecho el final del drama semejante al de *Los Acarnienses*, pues también allí al que ha propuesto la paz se le da regalos por parte de todos, por así decir, los griegos, pero a Lámaco no²⁴⁷.

Paz 1210

Ο.κ. οἴμ' ὡς προθέλυμνόν μ', ὃ Τρυγαῖ', ἀπόλεσας.

V. Arm. ¡Ay de mí! Trigeo, causaste mi ruina total (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 1210a

ὁ λοφοποιὸς ἐναντία τοῦ δρεπανουργοῦ φρονῶν ἔρχεται καταβοῶν τοῦ Τρυγαίου ὡς πεποηκότος εἰρήνην καὶ μηδὲν χρησιμεύουσης τῆς τέχνης αὐτοῦ. VTLh

El fabricante de penachos, que tiene sentimientos contrarios a los del fabricante de hoces, viene gritando a donde Trigeo, porque, al haber hecho [este] la paz, su oficio carece de utilidad.

Paz 1320-8

Τρ. κάπευξαμένους τοῖσι θεοῖσιν
διδόναι πλοῦτον τοῖς Ἑλλησιν,
κριθάς τε ποιεῖν ἡμᾶς πολλαῖς
πάντας ὁμοίως οἶνόν τε πολύν,
σῦκά τε τρώγειν,
τάς τε γυναῖκας τίκτειν ἡμῖν, 1325
καὶ τὰγαθὰ πάνθ' ὅσ' ἀπωλέσαμεν
συλλέξασθαι πάλιν ἐξ ἀρχῆς,
ληξαι τ' αἴθωνα σίδηρον.

Trig. y suplicando a los dioses

²⁴⁶ De nuevo, aquí constatamos la *χρεία* de la comedia aristofánica: el poeta pone ante los ojos del público las enseñanzas que le van a beneficiar.

²⁴⁷ *Los Acarnienses* es la otra comedia aristofánica cuyo *σκοπός* va dirigido a buscar la paz, de modo que los escoliastas suelen establecer puntos de contacto, como sucede ahora, entre ambas obras. La otra comedia que aboga por la paz es *Lisístrata*, pero el estado de su colección de escolios no permite hacer grandes comparaciones.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

que den riqueza a los griegos,
que produzcamos todos mucha cebada
y asimismo mucho vino
e higos para comer.
Que nuestras mujeres nos den hijos,
que cuantos bienes perdimos
los recuperemos desde el principio
y cese el resplandeciente hierro (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 1325

παρὰ τὰ Ἡσιόδου

αἱ δὲ γυναῖκες τίκτουσιν.

τοῦτο γὰρ εὐετηρίας σημεῖον, τὸ τίκειν γυναῖκας; τῶν γὰρ ἀνδρῶν ἐν εἰρήνῃ ὄντων αἱ γυναῖκες συλλαμβάνονται. V

[Verso] derivado de los de Hesíodo (*Op.* 235, cum 244 confusus)

Las mujeres dan a luz.

Pues esto, que las mujeres den a luz, es señal de prosperidad; pues al estar los hombres en paz, las mujeres se quedan embarazadas.

Estos escolios permiten comprobar cómo, a lo largo de toda la comedia, desde el verso 121 hasta el verso 1325, se repite una y otra vez el mismo *leit motiv*: la guerra es mala, la paz es buena. Para articular esta idea, Aristófanes describe la Guerra del Peloponeso (schol. *Pax* 211) como una guerra que perjudica sobre todo al campesinado ateniense, trayéndole hambre y carencias de todo tipo (schol. *Pax* 121, 237d, 308, 558b)²⁴⁸. En el otro extremo, la paz es la panacea del campesino terrateniente que con ella ve colmadas sus aspiraciones vitales (schol. *Pax* 308, 520b, 589, 999, 1001c). En realidad, Aristófanes contrapone estos dos extremos para que los espectadores *vean* que la paz es necesaria y beneficiosa para ellos (schol. *Pax* 353a, 439, 529a, 544, 553b, 593, 1020αβ, 1204 (σαφῶς), 1210). En la consecución de ese σκοπός concreto se puede considerar que la comedia es unitaria, ya que todas sus partes sustentan un mismo mensaje.

Por supuesto, la noción de unidad que se percibe en estos escolios queda lejos de poder afirmar que *La Paz* pueda ser comparada con un animal hermoso,

²⁴⁸ No debe escapar a nuestra atención que la explicación propuesta por schol. *Pax* 237d es, digamos, harto peregrina, pero consonante con el σκοπός que tienen los escoliastas en mente.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

de extensión abarcable, con principio, medio y fin. Sin embargo, es evidente que la repetición constante de una misma idea da un sentido unitario a la comedia, al menos desde una perspectiva temática. De esta manera, ahora debemos indagar si la asunción de un propósito concreto condiciona una *oikovoμía* concreta.

4. OIKONOMIA

4.1. INTRODUCCIÓN

La noción de σκοπός asume que una obra literaria, una comedia aristofánica, en nuestro caso, ha sido escrita con un propósito concreto y, por tanto, otorga un cierto sentido de unidad a la pieza, pero esto no implica la necesidad de que los argumentos de las comedias de Aristófanes sean, por necesidad, coherentes y consistentes, en el sentido que se percibe, por ejemplo, en la *Poética* de Aristóteles. De hecho, la comedia aristofánica destaca precisamente por su falta de linealidad, por su discontinuidad y por su *'improvisatory' aesthetic* (Hesk 2000: 249)²⁴⁹.

En realidad, la idea de σκοπός y la improvisada estética aristofánica no son dos nociones excluyentes, ya que un mensaje puede ser sostenido a lo largo de todo el desarrollo de una pieza teatral sin que esta respete escrupulosamente y en todo momento las leyes de la coherencia y de la consistencia²⁵⁰, llegando a generar incluso inconsistencias que el lector, más que el espectador²⁵¹, puede percibir de vez en cuando. Sin embargo, sin percatarse de todo esto, los escoliastas destacan la coherencia de las comedias y también la consistencia con la que hablan los personajes aristofánicos²⁵².

²⁴⁹ Vid. HESK 2000: 248: "Aristophane's texts are marked by provocative discontinuities, reversals, and changes or tensions in tone. It is a commonplace of criticism that Aristophanic characterization and post-structure often lack coherence"; vid. et. SÜSS 1954, DOVER 1972: 30-48, HALLIWELL 1997: XXI-XXX, SILK 2000: 24-41, 69, 121, 136-41, 156-7, 256-300, 403.

²⁵⁰ La comedia está sujeta a la lógica de la causalidad, aunque esta a menudo es socavada por la necesidad de hacer reír, de modo que la ruptura de la lógica es coherente con el género y esperable por parte del espectador. En realidad, el "camino de la risa" obliga al poeta a crear situaciones que terminan con un chiste para inmediatamente generar otra nueva situación cómica que a su vez culmina en otro chiste, etc. Esta concatenación de chistes solo puede aspirar a la unidad, si todos ellos avanzan en la dirección que marca "el tema cómico", esto es, un primer episodio absurdo que marca la dirección por la que avanzará toda la comedia, pero, claro, muchos de los chistes, pensados para hacer reír en un momento puntual, resultarán inconsecuentes con otras partes de la pieza, vid. KLOSS 2001: 6-7.

²⁵¹ STANFORD 1958: XXV-VI, SOMMERSTEIN 2000: 18 destacan que el ambiente de las comedias era, digamos, distendido, de modo que una buena parte de los espectadores no debía prestar más que una atención momentánea al devenir de la comedia y, así, resulta suficiente con que el argumento de la obra se limite a avanzar, porque pocos recordarían en detalle las escenas anteriores.

²⁵² Otro tópico de la moderna exégesis aristofánica descansa en la falta de consistencia de los personajes, vid. DOVER 1972: 59-65, SILK 1996, 2000: 207-56, HESK 2000: 248-9. Esta cuestión, expresada a modo de crítica, aparece ya en PLUTARCO, *Mor.* 855C-D.

Por tanto, en las páginas que siguen vamos a estudiar cuestiones relevantes, todas ellas ligadas de un modo u otro a la οἰκονομία poética, como la motivación de lo que sucede en el drama, el reconocimiento de marcos metafóricos de expresión sobre los que se sustenta el desarrollo de determinados diálogos, la lógica que rige la elección de las palabras que usa el cómico, la percepción de la congruencia de unos versos con otros o la consistencia con la que hablan y actúan los personajes de las comedias aristofánicas. Para ir abordando el tema empezaremos por fijarnos en una cuestión clásica, a saber, la diferencia entre τάξις y οἰκονομία.

4.2. ΤΑΞΙΣ Y ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ

El término técnico οἰκονομία implica en poética la planificación consciente de la escritura de una pieza literaria²⁵³. En realidad, el verbo οἰκονομεῖν en su sentido de “administrar” una obra literaria lo tenemos atestiguado ya en la *Poética* de Aristóteles²⁵⁴, donde, si bien el significado del término resulta evidente, no es fácil aseverar si el Estagirita hace ya un uso técnico de la palabra o se trata, más bien, de un primer paso hacia ese significado técnico que encontramos más tarde en los manuales de retórica²⁵⁵.

A lo que sabemos, la noción de οἰκονομία adquiere importancia por primera vez en la teoría retórica de Hermágoras de Temnos, siglo II a. C. La distinción entre εὔρεσις y διάθεσις de un discurso era tradicional y, así, la tenemos expresada ya en el *Fedro* de Platón²⁵⁶ y, por supuesto, en la *Retórica* de

²⁵³ Vid. MEIJERING 1987: 134-225, NÜNLIST 2009: 24. Por su parte, GRISOLIA 1995 estudia el impacto de la noción de οἰκονομία en la colección de escolios de *Las Aves*; vid. et. GRISOLIA 1990, 1992, 1993, para el concurso de esta misma noción en los escolios de tragedia y esto sin olvidar TRENDELENBURG 1867: 90-110.

²⁵⁴ ARISTÓTELES, *Po.* 1453a 28-30: ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ. ἀλλὰ τραγικώτατος γὰρ τῶν ποιητῶν φαίνεται (“y Eurípides, aunque no administra bien los demás recursos, se nos muestra, no obstante, como el más trágico de los poetas”, tr. de A. López Eire).

²⁵⁵ Vid. MEIJERING 1987: 135, con n. 3 (p. 267).

²⁵⁶ PLATÓN, *Phdr.* 236a: καὶ τῶν μὲν τοιούτων οὐ τὴν εὔρεσιν ἀλλὰ τὴν διάθεσιν ἐπαινετέον, τῶν δὲ μὴ ἀναγκαίων τε καὶ χαλεπῶν εὐρεῖν τῇ διαθέσει καὶ τὴν εὔρεσιν. (“Y es la disposición y no la invención lo que hay que alabar [sc. en estas palabras de Lisias]; pero en aquellos no tan obvios y que son, por eso, difíciles de inventar, no sólo hay que ensalzar la disposición, sino también la invención”, tr. E. Lledó Iñigo).

Aristóteles, donde, sin embargo, también se menciona la necesidad de administrar las partes de un discurso²⁵⁷. Pues bien, Hermágoras, a lo que sabemos por medio de una escueta mención que hace Quintiliano, debió de ir más allá al fusionar en su noción de οἰκονομία la τάξις con la λέξις²⁵⁸. El caso es que ese mismo término, οἰκονομία, tiene una presencia importante en los textos de crítica literaria de Dionisio de Halicarnaso²⁵⁹.

Dionisio de Halicarnaso fue un aticista convencido que pensaba que la clave de la belleza literaria residía en lo que él llamaba armonía²⁶⁰. Dionisio admiraba sobre todo el estilo de Demóstenes, ya que el orador ateniense, compendiando lo mejor de sus predecesores y mezclando todos los demás estilos, había sabido crear un maravilloso estilo nuevo y personal (D.H., *Dem.* 8.2; 33.3). Así, tras estudiar la impronta demosténica que percibe en la disposición de las palabras de sus discursos, Dionisio explica que Demóstenes no escribía sus obras de buenas a primeras, sino que seguía, digamos, un método que le obligaba a leer y a releer, a pulir y a mejorar una y otra vez sus textos:

Dionisio de Halicarnaso, *Dem.* 51

εἰ δέ τις ὑποτεύξεται πρὸς ταῦτα θαυμάζειν λέγων, εἰ καὶ κακοδαίμων οὕτως ἦν ὁ τηλικούτος ἀνὴρ, ὥσθ', ὅτε γράφοι τοὺς λόγους, ἄνω καὶ κάτω στρέφειν τὰ μόρια τῆς λέξεως καὶ τὰ ἐκ τούτων συντιθέμενα κῶλα, ἐμμελείας τε καὶ ῥυθμοὺς καὶ μέτρα, μουσικῆς οἰκεῖα θεωρίας πράγματα καὶ ποιητικῆς, εἰς τὴν πολιτικὴν ἐναρμόττων φράσιν, ἢ τούτων οὐδενὸς μέτεστιν, πρῶτον μὲν ἐκεῖνο ἐνθυμηθῆτω, ὅτι ὁ τοσαύτης

²⁵⁷ ARISTÓTELES, *Rh.* 1403b 6-8: ἐπειδὴ τρία ἐστὶν ἃ δεῖ πραγματευθῆναι περὶ τὸν λόγον, ἐν μὲν ἐκ τίνων αἱ πίστεις ἔσονται, δεῦτερον δὲ περὶ τὴν λέξιν, τρίτον δὲ πῶς χρῆ τάξει τὰ μέρη τοῦ λόγου, (...) (“Puesto que tres son las cosas que hay que tratar acerca del discurso: lo uno, de dónde se sacarán los medios de persuasión; lo segundo, sobre la elocución; lo tercero, cómo es preciso disponer las partes del discurso, (...)”, tr. A. Tovar). Aquí τὰ μέρη τοῦ λόγου hace referencia a las secciones tradicionales que articulan un discurso: proemio, narración, pruebas y epílogo.

²⁵⁸ QUINTILIANO, 3.3.9: Hermagoras iudicium, partitionem, ordinem quaeque sunt elocutionis subicit oeconomiae, quae Graece appellata ex cura rerum domesticarum et hic per abusionem posita nomine Latino caret (“Hermágoras subordina el juicio, la partición, la ordenación y lo que es propio de la elocución a la *economía*, que en griego recibe su denominación del esmerado gobierno de las cosas domésticas y aquí se emplea metafóricamente por carecer de terminología latina”, tr. de A. Ortega Carmona).

²⁵⁹ Sobre el desarrollo de la noción de οἰκονομία en las teorías retóricas, *vid.* MEIJERING 1897: 134-6.

²⁶⁰ Dionisio de Halicarnaso cree haber encontrado la clave de la estética literaria –la cual se percibe por medio de una sensibilidad irracional que hace que un discurso, o una obra de arte, nos guste o no nos guste de buenas a primeras– en la *harmonia*, que es el arte de elegir palabras adecuadas que conduzcan a un tipo de lirismo contenido. En su opinión, la clave del arte oratoria reside en una mezcla de musicalidad, belleza rítmica y *harmonia* léxica, que, sin que lo parezca, genera un estilo próximo al de la poesía, *vid.* DIONISIO DE HALICARNASO, *Comp.* 25.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

δόξης ἤξιωμένος ἀνὴρ ἐπὶ λόγοις, ὄσης οὐδεὶς τῶν πρότερον, αἰώνια συνταττόμενος ἔργα καὶ τῷ πάντα βασανίζοντι χρόνῳ παραδιδούς, οὐδὲν ἐκ τοῦ ἐπιτυχόντος ἔγραφεν. ἀλλ' ὥσπερ τῆς ἐν τοῖς νοήμασιν οἰκονομίας πολλὴν ἐποιεῖτο δόσιν, οὕτω καὶ τῆς ἐν τοῖς ὀνόμασιν ἁρμονίας, ὁρῶν γε δὴ τούτους τοὺς θαυματομένους ἐπὶ σοφία καὶ κρατίστων λόγων ποιητὰς νομιζομένους Ἰσοκράτην καὶ Πλάτωνα γλυπτοῖς καὶ τορευτοῖς ἐοικότας ἐκφέροντας λόγους, ἐνθυμούμενος δ', ὅτι τοῦ λέγειν εὖ διττὴ ἡ διαίρεσις ἐστίν, εἷς τε τὸν πραγματικὸν τόπον καὶ εἷς τὸν λεκτικόν, καὶ τούτων πάλιν ἀμφοτέρων εἷς τὰς ἴσας διαιρεθέντων τομάς, τοῦ πραγματικοῦ μὲν εἷς τε τὴν παρασκευήν, ἣν οἱ παλαιοὶ καλοῦσιν εὐρεσίαν, καὶ εἷς τὴν χρῆσιν τῶν παρεσκευασμένων, ἣν προσαγορεύουσιν οἰκονομίαν, τοῦ λεκτικοῦ δὲ εἷς τε τὴν ἐκλογὴν τῶν ὀνομάτων καὶ εἷς τὴν σύνθεσιν τῶν ἐκλεγέντων· ἐν ἑκατέρῳ τούτων πλείω μοῖραν ἔχει τὰ δευτέρα τῶν προτέρων, τὸ μὲν οἰκονομικὸν ἐν τῷ πραγματικῷ, τὸ δὲ συνθετικὸν ἐν τῷ λεκτικῷ· περὶ ὧν οὐ καιρὸς ἐν τῷ παρόντι μηκύνειν.

Si a lo dicho por mí alguien me replica diciendo que se admiraría mucho de que un hombre de esa categoría fuera tan desdichado que, cuando escribía discursos, tenía que dar vueltas y vueltas a los elementos de la expresión y a las frases compuestas con esos elementos hasta introducir en la prosa retórica –ajena a estos componentes– las modulaciones, los ritmos y los metros –elementos por lo demás propios de la teoría musical y de la poética–, le replicaría que considere primero que este hombre, que gozaba de tan gran prestigio por sus discursos como ninguno de los oradores anteriores y compuso obras eternas que confió al tiempo que todo lo pone a prueba, no podía dejar nada al azar cuando escribía. Y del mismo modo que dedicaba mucha atención a la disposición de los pensamientos, así también a la armonía de las palabras. Observó que Platón e Isócrates, admirados por su sabiduría y considerados autores de los más admirables discursos, publicaban discursos semejantes a las figuras grabadas o cinceladas²⁶¹; pero él se dio cuenta de que el arte de hablar tiene dos caras, una que atiende al tratamiento de los hechos y otra a la expresión, y que a su vez cada una de ellas se divide en otras dos secciones iguales: el plano de los hechos se escinde en la recopilación de ideas, que los antiguos llaman “invención”, y en la utilización de las ideas recopiladas, que denominaban “distribución”; y el plano de la expresión se escinde en la “elección” de las palabras y en la “disposición” de las palabras elegidas. En cada una de estas parejas tiene más importancia el segundo elemento que el primero: la distribución en el plano de los hechos y la disposición en el plano de la expresión. Pero ahora no es el momento oportuno de extenderse sobre estas cuestiones (tr. J. P. Oliver Segura).

Dionisio de Halicarnaso, al igual que sus predecesores, distingue bien el fondo (τὸ πραγματικὸν τόπον) y la forma (τὸ λεκτικόν), pero, presumiblemente a diferencia de aquellos, reconoce dos secciones en cada una de esas categorías: en

²⁶¹ OLIVER SEGURA 2005: *ad loc.* (p. 349, n. 290) señala que Dionisio de Halicarnaso se refiere aquí a que tanto Platón como Isócrates solo se preocupaban por pulir la parte visible o frontal de sus discursos, mientras que Demóstenes trabajaba sus discursos desde todos los ángulos y puntos de vista.

el fondo, la preparación de los materiales (*παρασκευή*) y, luego, el empleo de dichos materiales (*χρήσις* u *οικονομία*), y en la forma, la elección de las palabras (*ἐκλογή*) y, luego, la composición (reunión, disposición o conjugación) de las palabras escogidas (*σύνθεσις*). Como se ve en el texto, el de Halicarnaso da mayor importancia a la parte ejecutoria, *οικονομία* y *σύνθεσις*, que a la preparatoria, *παρασκευή* y *ἐκλογή*, de los discursos.

Por tanto, la *οικονομία* de Dionisio de Halicarnaso alude a la distribución planificada de los materiales seleccionados para la elaboración del discurso. Desde esta perspectiva, el orden se convierte en una parte esencial de la *οικονομία*, ya que si un discurso o una obra literaria aspira a tener éxito y a ser estimada por sus, digamos, lectores, deberá ser construida de manera consistente siguiendo un orden que resulte natural y adecuado²⁶².

En retórica, la *τάξις* se corresponde con lo que Aristóteles llama *τὰ μέρη τοῦ λόγου*, esto es, las cuatro partes del discurso: proemio, narración, prueba y epílogo y, así, el orador seguirá esa disposición, esa *τάξις* tradicional, para alcanzar su *σκοπός*. Sin embargo, en *Her.* 3.16, –*vid. et. Cic., de Or.* 2.307– se advierte de que hay dos tipos de *τάξεις*, la una *ab institutione artis profectum*, digamos, la ortodoxa y tradicional, esto es, la descrita anteriormente, y la otra *ad casum temporis accommodatum* o, lo que es lo mismo, aquella que sigue un orden acomodado a las circunstancias concretas en las que se va a hacer el discurso²⁶³.

Por tanto, un discurso, pero esto sirve también para una composición literaria, es susceptible de seguir un orden natural o imponer un orden diferente,

²⁶² Dionisio de Halicarnaso, por ejemplo, considera que la obra de Tucídides es oscura, esto es, difícil de entender, incomprensible, en realidad, *vid. DIONISIO DE HALICARNASO, Thuc.* 24.10, 29.4, 46.2, 48.5, 51.1, 51.4. Pues bien, en opinión del crítico de Halicarnaso, uno de los problemas que genera dicha oscuridad es el orden elegido por el historiador ateniense, ya que la sucesión de inviernos y de veranos resulta poco natural y, por tanto, difícil de seguir para el lector, *vid. DIONISIO DE HALICARNASO, Thuc.* 9.

²⁶³ AUCTOR AD HERENNIIUM, 3.16: Genera dispositionum sunt duo: unum ab institutionis artis profectum, alterum ad casum temporis accomodatum. El autor del tratado enseguida, *vid.* 3.17, explica que, si el orador percibe cansancio o hartazgo en la audiencia, deberá tener la habilidad de transtocar el orden natural para buscar una nueva estrategia que haga ágil su ponencia o le dé un nuevo interés, porque el aburrimiento del público demanda el abandono de la convención.

si es que ello ofrece alguna ventaja al escritor. Con el paso del tiempo los gramáticos identificaron cada uno de esos *ordines* con términos diferentes, a saber: *τάξις* y *οικονομία*, respectivamente (*vid.* Meijering 1987: 140, Nünlist 2009: 24, con n. 6).

Si trasladamos estas ideas a los escolios de Aristófanes, no tendremos problemas a la hora de identificar la *τάξις*, esto es, el orden natural, puesto que las comedias antiguas se construyen respetando esas partes que Aristóteles, en *Po.* 1452b 14-27, llama cuantitativas y que en comedia, según se percibe en los escolios, son prólogo, párodos, parábasis y éxodo, además, claro está, de las partes líricas y de las escenas dialogadas que conforman la pieza completa y a las que las *ὑποθέσεις* y los escolios, como vamos a ver enseguida, apenas prestan atención²⁶⁴.

De hecho, los críticos antiguos suelen hablar de “partes” de un modo natural, tal y como se observa en algunas *ὑποθέσεις*:

Hyp. Nu. 6.3-10

καθόλου μὲν οὖν σχεδὸν παρὰ πᾶν μέρος γεγενημένη <ή> διόρθωσις ... τὰ μὲν γὰρ περιήρηται, τὰ δὲ παραπέλεκται καὶ ἐν τῇ τάξει καὶ ἐν τῇ τῶν προσώπων διαλλαγῇ μετεσχημάτισται, ἃ δὲ ὀλοσχερῆ τῆς διασκευῆς τοιαῦτα ὄντα τετύχηκεν. αὐτίκα ἢ μὲν παράβασις τοῦ χοροῦ ἤμειπται, καὶ ὅπου ὁ δίκαιος λόγος πρὸς τὸν ἄδικον λαλεῖ, καὶ τελευταῖον ὅπου καίεται ἢ διατριβὴ Σωκράτους.

La corrección fue general, casi en cada una de las partes ... Unas se suprimieron, otras se insertaron y se reestructuró el orden y el intercambio de los personajes. Las principales correcciones de la refección fueron las siguientes: el cambio de la parábasis, la parte donde el Argumento Justo discute con el Injusto, y el final en que arde la escuela de Sócrates (tr. L. Gil Fernández).

Hyp. Pl. 5.19-20

καὶ ἵνα τὰ ἐν μέσῳ παρῶ, τὰς τε τοῦ Βλεψιδήμου ἀντιλογίας καὶ τῆς Πενίας αὐτῆς, ἀπήγαγόν τε αὐτὸν ὅτι (...).

Y para dejar de lado la parte intermedia y las controversias entre Blepsidemo y la propia

²⁶⁴ Los escolios de Aristófanes reconocen explícitamente estos cuatro elementos: prólogo, párodos, parábasis y éxodos, mientras que el resto no tienen una designación específica. Además, la crítica moderna, a diferencia de la antigua, reconoce en la comedia aristofánica un elemento más, a saber, el agón. Por tanto, las partes de la comedia que distingue la crítica moderna, tal y como, por ejemplo, las enumera SIFAKIS 1992: 123, son: 1) prólogo, 2) párodos, 3) proagón, 4) agón epirremático, 5) parábasis, 6) escenas yámbicas, 7) cantos corales, 8) éxodos.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Pobreza, diré que (...) (tr. L. Gil Fernández).

Desde esta perspectiva, las escenas dialogadas resultan especialmente interesantes, porque en las *ὑποθέσεις* suelen ser consideradas elemento propio del aparato cómico de la comedia y, por tanto, prescindibles desde el punto de vista argumental, dado que su única razón de ser, en principio, es hacer reír:

Hyp. Nu. 3.15-7

μετὰ δὲ ταῦτα ὁ μὲν πρεσβύτης διδασκόμενος ἐν τῷ φανερῷ τινα τῶν μαθημάτων γελωτοποιεῖ (...)

Después de esto, recibe el viejo ante el público alguna de las enseñanzas y provoca sus risas, (...) (tr. L. Gil Fernández).

Hyp. V. 1.24-7

ἐπὶ τέλει δὲ τοῦ δράματος ὁ γέρον ἐπὶ δεῖπνον καλεῖται, καὶ ἐπὶ ὕβριν τρέπεται, καὶ κρίνει αὐτὸν ὕβρεως ἀρτόπωλις· ὁ δὲ γέρον πρὸς αὐλὸν καὶ ὄρχησιν τρέπεται καὶ γελωτοποιεῖ τὸ δράμα.

Al final de la pieza, el viejo es invitado a un banquete, se hace agresivo, y una panadera pretende llevarle a juicio por agresión, pero el viejo se entrega a la flauta y a la danza y la comedia provoca la risa (tr. L. Gil Fernández)²⁶⁵.

Hyp. Pax 3.31-3

εἰσάγεται δὲ καὶ ἐπὶ τέλει τοῦ λόγου παιδία τινὰ τῶν κεκλημένων ἐπὶ τὸ δεῖπνον λέγοντα ῥήσεις γελωτοποιούσας.

Se introducen en escena al final de la obra algunos niños de los invitados al banquete que dicen cosas que provocan la risa (tr. L. Gil Fernández).

Hyp. Lys. 1.17-20

μετὰ ταῦτα αὐτῶν τινες αὐτομολοῦσαι μάλα γελοίως δι' ἀκρασίαν ὡς τοὺς ἄνδρας ἀλίσκονται, ἐγκαρτεροῦσι δὲ Λυσιστράτης ἰκετευούσης.

Después de esto, son sorprendidas algunas mujeres tratando de desertar por intemperancia para reunirse con sus maridos de una manera muy divertida, pero sacan fuerzas de flaqueza al suplicárselo Lisístrata (tr. L. Gil Fernández).

Hyp. Ra. 1.9-11, 15-9

ὁ δὲ Διόνυσος δύο ὀβολῶν περαιοῦται, προσπαιζὼν ἅμα τοῖς κατὰ τὸν πόρον ἄδουσι

²⁶⁵ Más instructiva resulta la *ὑπόθεσις* métrica de esta comedia, puesto que marca el fin del argumento cuando el anciano decide celebrar los juicios en su casa. Esto mismo se percibe también en la *ὑπόθεσις* métrica de *La Paz*, que marca el final del argumento con el desenterramiento de la estatua, y también en la de *Acarnienses*, cuya *ὑπόθεσις* métrica da por concluida la pieza en la parábasis.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

βατράχοις καὶ γελωτοποιῶν. (...) τῶν δὲ προηδικημένων ὑπὸ Ἡρακλέους προσπλεκομένων τῷ Διόνυσῳ διὰ τὴν ἐκ τῆς σκευῆς ἄγνοιαν, μέχρι μὲν τινος οὐκ ἀγελοῖως χειμάζονται, εἶτα μέντοι γε ὡς τὸν Πλούτωνα καὶ τὴν Περσέφατταν παραχθέντες ἀλεώρας τυγχάνουσιν.

Dioniso hace la travesía por dos óbolos, bromeando con las ranas que cantan durante el camino y provocando la risa. (...) Los perjudicados por Heracles anteriormente imprecan a Dioniso por ignorancia de su disfraz y se alborotan durante un rato no sin provocar la risa, pero luego conducidos junto a Plutón y Perséfone encuentran refugio (tr. L. Gil Fernández).

De esta manera, los redactores de estas ὑποθέσεις reconocen “partes” de la comedia e incluso atribuyen a las escenas dialogadas una mera funcionalidad cómica, ya que podrían ser desgajadas de las piezas sin alterar su argumento. De esta forma, la comedia aristofánica parece ser comprendida como una sucesión de partes, todas útiles a la comedia, pero algunas más pertinentes que otras desde el punto de vista argumental. No obstante, esta circunstancia solo es aplicable a las primeras comedias, ya que, al menos desde *Las Aves*, las escenas dialogadas ya no son meros interludios cómicos, sino que se imbrican también con el σκοπός de la comedia:

Hyp. Av. 2.17-30

καὶ ἡ μὲν ἀπότασις αὕτη. τὰ δὲ κατὰ θεῶν βλάσφημα ἐπιτηδείως ᾤκονόμηται. καινῶν γάρ φησι τὴν πόλιν προσδεῖσθαι θεῶν, ἀφροντιστούντων τῆς κακίας Ἀθηναίων τῶν ὄντων καὶ παντελῶς ἡλλοτριωκότων αὐτοὺς τῆς χώρας. ἀλλ' ὁ μὲν καθόλου στόχος τοιοῦτος. ἕκαστον δὲ τῶν κατὰ μέρος οὐκ εἰκῆ, ἀλλ' ἄντικρυς Ἀθηναίων καὶ τῶν παρ' αὐτοῖς ἐγχειριζομένων τὰ κοινὰ ἐλέγχει τὴν φαύλην διάθεσιν, ἐπιθυμίαν ἐγκατασπείρων τοῖς ἀκούουσιν ἀπαλλαγῆναι τῆς ἐνεστώσης μοχθηρᾶς πολιτείας. ὑποτίθεται γὰρ περὶ τὸν ἄερα πόλιν, τῆς γῆς ἀπαλλάσσω, ἅμα καὶ βουλάς καὶ συνόδους ὀρνίθων, ταῖς Ἀθηναίων δυσχεραίνων. ἀλλὰ καὶ ὅσα παίζει, ἐπίσκοπον ἢ ψηφισματογράφον ἢ τοὺς λοιποὺς εἰσάγων, οὐχ ἀπλῶς, ἀλλὰ γυμνοὶ τὰς πάντων προαιρέσεις, ὡς ἀισχροκερδείας ἔνεκεν χρηματίζονται.

La finalidad es ésta. Las afirmaciones blasfemas contra los dioses se administran de un modo conveniente²⁶⁶, pues afirma que la ciudad necesita dioses nuevos, al desentenderse los actuales de la ciudad de Atenas y mostrarse ajenos a su territorio. Tal es el fin general, pero en cada una de las partes reprueba, no al azar, sino directamente, la mala disposición de los atenienses y la de quienes entre ellos manejan la cosa pública,

²⁶⁶ Esto es, las burlas contra los dioses han sido planificadas por el poeta de una manera consciente, porque generan un choque contra la imagen tradicional que se tiene de esos mismos dioses, lo cual resulta útil a las intenciones del poeta, *vid.* GRISOLIA 1995: 177-8.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

sembrando en el auditorio el deseo de librarse de la mala constitución existente. En efecto, se imagina una ciudad en el aire lejos de toda la tierra, y también las deliberaciones y las reuniones de los pájaros, descontento con las de los atenienses. Y las partes burlescas que compone, cuando saca a escena a un inspector, a un escribidecretos y al resto, no son simples burlas, sino que desnuda la voluntad de todos, en la idea de que se ocupan de los asuntos públicos por vergonzoso afán de lucro (tr. L. Gil Fernández).

Por tanto, el redactor de esta *ὑπόθεσις* reconoce en *Las Aves* una planificación más, digamos, redonda²⁶⁷; esta comedia no es como las anteriores, cuyas escenas dialogadas podrían desgajarse del argumento sin crear merma en él; aquí, las escenas burlescas, protagonizadas por inspectores o redactores de decretos, se integran bien con el *σκοπός* general de la comedia, ya que sirven para denunciar el tipo de males que acechan a la ciudad.

En cualquier caso, si queremos conocer cómo perciben los escoliastas la *οἰκονομία* de Aristófanes, debemos estudiar la *τάξις*, prestando atención a cómo se concatena la estructura tradicional. Sucede, sin embargo, que, desde esta perspectiva, tanto el prólogo, por razones obvias²⁶⁸, como el éxodo, por razones no tan obvias²⁶⁹, resultan irrelevantes²⁷⁰. Afortunadamente, no sucede lo mismo con las *πάροδοι*, ya que estas suponen la inserción de un elemento nuevo y, por tanto, ahí sí es importante explicar la motivación que trae al coro a escena.

²⁶⁷ Sobre el sentido unitario de la comedia tardía de Aristófanes, y concretamente para el caso de *Tesmoforiantes*, *vid.* QUIJADA SAGREDO 2012.

²⁶⁸ Tal y como hemos visto antes –*vid. supra* p. 118, con n. 264–, el prólogo es una parte de la comedia que los escoliastas reconocen sin problemas, lo cual no es raro si tenemos en cuenta que se trata de un elemento fundamental del drama, colocado en una posición privilegiada, que permite su memorización y, al menos en el caso de la tragedia, incluso su difusión independiente, *vid.* QUIJADA SAGREDO 2003: 375, 377, con n. 14, un elemento cuyo ritmo y cadencia marca el del resto de la comedia, *vid.* RODRÍGUEZ ALFAGEME 1997: 59-63, y del que depende en buena medida el éxito de la misma, dado que aquí también es aplicable ese dicho que asegura que lo que mal empieza, mal acaba, *vid.* ARISTÓTELES, *Pol.* 1336b 28-31; sobre los prólogos aristofánicos *vid. et.* KLOSS 2001: 238-85. Con todo, el prólogo aparece al inicio del drama, de modo que no requiere motivación.

²⁶⁹ El éxodo cumple una función ritual que se corresponde con el final feliz y el triunfo del héroe cómico, *vid.* PAPPAS 1987. Los escoliastas no muestran ningún interés por este elemento, salvo en el caso de la colección de *Avispas*, donde, recordémoslo, Aristófanes aplaude su propia originalidad en ese punto de la comedia, versos 1156b-7, pero se trata de notas anodinas que nada aportan: *vid.* schol. *V.* 1535, 1536a, *vid. et.* schol. *V.* 582b.

²⁷⁰ Lo mismo sucede con las *παραβάσεις*: dado que su inserción en la pieza siempre es similar, con el coro despidiendo a los actores, no hay lugar para discutir su motivación.

4.3. LA ΠΑΡΟΔΟΣ EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

La párodos es definida, con mayor o menor acierto²⁷¹, en Aristóteles, *Po.* 1452b 22-3, como: ἡ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ²⁷². Es importante entender que la entrada del coro, elemento fundamental de la Comedia Antigua, supone la introducción de un elemento nuevo, un personaje, en realidad, que, sin embargo, estará presente en la obra hasta su conclusión²⁷³. Los escoliastas de Aristófanes suelen explicar el motivo por el que viene el coro a escena y la consistencia de dicha motivación (*vid.* Meijering 1985: 92). Esto se ve bien en el esolio que comenta la páροδος de *Acarnienses*.

El coro sale a escena, en el verso 204, persiguiendo a Anfiteo para tratar de evitar que este entregue las treguas a Diceópolis. Un crítico anónimo explica que, en consecuencia, el coro irrumpe en escena de manera impetuosa, tal y como corresponde a una persecución, de modo que Aristófanes, siguiendo una convención propia de la poesía dramática, utiliza el tetrámetro trocaico cataléctico para representar la carrera y conseguir así que acción y dicción resulten consonantes:

Schol. *Ach.* 204a Im. (I) τῆδε πᾶς ἔπου δίωκε
 ἐντεῦθεν ἡ páροδος γίνεται τοῦ χοροῦ, ὃν συμπληροῦσιν οἱ Ἀχαρνεῖς. παράγονται δὲ συντόνως καὶ μετὰ σπουδῆς διώκοντες τὸν Ἀμφίθεον σπονδὰς ποιησάμενον πρὸς τοὺς Λακεδαιμονίους. γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκόν, πρόσφορον τῆ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῆ. ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθεσαν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοί, ἐπειδὴν δρομαίως εἰσάγωσι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχη τῷ δράματι. (...).

Aquí se produce la entrada del coro, que conforman los acarnienses. Salen a escena impetuosamente persiguiendo a Anfiteo, porque este ha hecho treguas con los

²⁷¹ En principio, la páροδος hace referencia a un movimiento, esto es, a la entrada del coro en escena, pero Aristóteles la identifica con el primer parlamento del coro, esto es, con un acto de habla. Pues bien, dado que la libertad del drama es grande, en ocasiones el coro ocupa la escena antes de hablar por primera vez o, lo contrario, habla incluso antes de entrar en escena.

²⁷² *Vid.* PÓLUX, 4.108, ZIMMERMANN 1985a: 7-9. Sobre las páροδοι aristofánicas, *vid.* SIFAKIS 1971: 23-5, ZIMMERMANN 1984, 1985a: 6-149, GIL FERNÁNDEZ 1996: 24-5, Por otra parte, ARISTÓTELES, *EN* 1123a 23-4, muestra que páροδος designaba tanto la entrada del coro, como el pasillo por el que este entraba en la *orquestra*, *vid.* DEARDEN 1976: 32-7, ZIMMERMANN 1985a: 7. En época de Aristófanes la páροδος se conocía también por el nombre de εἴσοδος: *vid.* *Nu.* 326, *Av.* 295-6, ARISTÓFANES, fr. 403 Kassel – Austin.

²⁷³ Sobre el impacto visual y la espectacularidad de las páροδοι, *vid.* GREEN 1991: 24-5, THIERCY 1986: 70, quien también destaca esto mismo para la éxodos.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

lacedemonios. [sc. Aristófanes] ha usado el metro trocaico, porque casa bien con la prisa de los ancianos perseguidores. Los poetas cómicos y trágicos tenían la costumbre de hacer esto cuando introducían [en sus dramas] coros a la carrera, para que el discurso fuera consonante con la acción representada en el drama²⁷⁴ (...).

El coro de *Los Caballeros* sale a escena, en el verso 247, respondiendo a la llamada de Demóstenes y con la intención de ayudar al protagonista²⁷⁵. Un crítico anónimo, usando una terminología análoga a la de la nota anterior, explica la motivación de la entrada y aplaude la habilidad del poeta, ya que Aristófanes ha sabido plasmar el ánimo de los coreutas por medio de la elección adecuada de las palabras:

Schol. *Eq.* 247d lm. παῖε παῖε τὸν πανοῦργον
ἐντεῦθεν ἢ πάροδος γίνεται τοῦ χοροῦ ἀπὸ τῶν ἱππέων συμπληρουμένου· οἵτινες ἐπικαλουμένου ἀκούσαντες τοῦ θεράποντος, εὐθέως ἀφικνοῦνται βοηθήσοντες αὐτῷ. ταραξιππόστρατον δὲ καλοῦσι τὸν Κλέωνα, τουτέστι τὸν ταραύσσοντα τὸ πλῆθος τὸ ἱππικόν, τοῦτο δὲ εἶπεν, ἵνα δόξωσιν εἰκότως αὐτῷ χαλεπαίνειν καὶ αὐτοὶ καὶ πολεμεῖν ἢ ἵνα τὸν Κλέωνα δείξῃ διὰ πάντων λυμαινόμενον τὴν πόλιν, διαφθείροντα μὲν τὸ ἱππικόν, σφετεριζόμενον δὲ τοὺς φόρους. VEGΘMVatLh

Aquí se produce la entrada del coro conformado por los caballeros; estos, al escuchar la llamada del sirviente, al punto vienen a ayudarle. [sc. Los coreutas] llaman a Cleón ταραξιππόστρατον, esto es, “agitador del cuerpo de caballería”, y [sc. Aristófanes] ha dicho esto para que pareciera algo natural que fueran agresivos con él y [resultara plausible] que se le enfrentaran; o lo [ha dicho] para mostrar a Cleón como malhechor hacia la ciudad por todos los medios posibles, [ya que] no solo ha destruido la caballería, sino que también se ha apropiado de los impuestos [sc. ταραξιππόστρατον y πανοῦργον].

En *Las Nubes*, el coro sale a escena, en el verso 275, atendiendo a la plegaria de Sócrates, versos 263-74²⁷⁶:

²⁷⁴ Vid. ARISTÓTELES, *Po.* 1449a 21-4, *Rh.* 1408b 36-1409a 2; WEST 1982: 39-42, 78, 91-2, GUZMÁN GUERRA 1997: 85. No obstante, PERUSINO 1968: 41, apunta que esta definición del escolio “sembra una delle tante definizioni generiche che caratterizzano il metro trocaico e non si adatta in particolare a questa commedia”, ya que los ancianos no tardan en quejarse de la falta de agilidad que les ha sobrevenido con la edad. De hecho, PERUSINO 1968: 42-5, asume que Aristófanes usa este metro cuando pretende que el coro resulte simpático a los espectadores.

²⁷⁵ La llamada del actor es característica de aquellas πάροδοι en las que el coro viene en socorro del protagonista, vid. ZIMMERMANN 1984: 15, 1985a: 12, con n. 15. La comedia comparte esta técnica con el drama satírico, vid. MELERO BELLIDO 1994: 344-5.

²⁷⁶ El canto de esta πάροδος es atípico, ya que su expresión resulta demasiado solemne, vid. DOVER 1970: XXVIII, et n. *ad loc.* (p. 96), FISHER 1984: 89-92. De hecho, SEGAL 1996: 165, afirma: “this chorus (275-90, 299-313) is one of the most beautiful lyrical passages of attic literature”; tan extraña resulta la

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *Nu.* 275a Im. ἀένναιοι Νεφέλαι Barb

μετὰ τὴν τοῦ Σωκράτους εὐχὴν αἱ Νεφέλαι παρακελεύονται δῆθεν ἑαυταῖς πεισθῆναι τῆ ἐπικλήσει καὶ συναθροισθῆναι, καὶ οὕτως ἐπιφανῆναι τῷ Σωκράτει. ἐκ τούτων δὲ ὁ χορὸς συνέστηκεν αὐτῶ· RVBarb διόπερ καὶ τὴν ἐπιγραφὴν ταύτην ἔχει τὸ δρᾶμα²⁷⁷. RBarb

Tras la plegaria de Sócrates, las Nubes, a lo que se ve, se exhortan entre sí a dejarse convencer por la invocación, a reunirse y, así, a hacerse visibles ante Sócrates. El coro fue formado por él [sc. por Aristófanes] a partir de estas; por esto precisamente el drama tiene ese título.

La párodos de esta comedia es, además, compleja, ya que compromete varios momentos²⁷⁸, tal y como trata de explicar una nota al verso 344:

Schol. *Nu.* 344b Im. αὐται δὲ γε ῥίνας EM ἔχουσιν E

εἰσεληλύθασιν οἱ χορευταὶ προσωπεῖα περικείμενοι μεγάλας ἔχοντα ῥίνας VEM καὶ ἄλλως V γελοῖα καὶ ἀσχίμονα. διόπερ φησὶν εἰκὸς αὐτὰς μὴ ἑωρακέναι, διὰ τὸ μὴ νεφελῶν, ἀλλὰ γυναικῶν ὄψεις ἔχειν· ὁ τὴν ἀγνωσίαν αὐτῶ παρεῖχεν. VEM δῆλον οὖν, ὅτι ὅποσα ἐν τοῖς ἄνω λέλεκται χορικὰ οὐκ ἐπὶ τῆς σκηνῆς ὄντος εἴρηται τοῦ χοροῦ, ἀλλ' ἔξω ἐστῶτος καὶ κρυπτομένου ἢ φωνὴ μόνη τοῖς ἔνδον ἐξηκούετο. οὐ γὰρ ἠδύναντο ἐντὸς εἶναι τῆς σκηνῆς αἱ μὴ καταπτᾶσαι μηδέπω. VE προειρήκαμεν δὲ τὸν χορὸν ἐκ Νεφελῶν εἶναι. E

Los coreutas han hecho su entrada en escena llevando máscaras con grandes narices y, además, ridículas y feas²⁷⁹. Por esto precisamente dice que es natural que no se les reconozca, por el hecho de que no son nubes, sino que tienen apariencia de mujeres²⁸⁰; esto le producía [sc. a Estrepsiades] la confusión. Pues bien, es evidente que los cantos

expresión del canto que SILK 2000: 168-79 (*vid.* esp. p. 170, con n. 17), la considera un experimento, *vid. et.* 1980: 106-11. Lo más probable es que se trate de un fino, y muy sofisticado, ejercicio de parodia del tono del Nuevo Dítirambo, *vid.* FERNÁNDEZ DELGADO – PORDOMINGO PARDO 2007.

²⁷⁷ Cabe destacar que, de las once comedias aristofánicas conservadas, ocho de ellas, aceptando *Las Ranas* –un caso especial, puesto que el coro de ranas se corresponde en realidad con un *parachoregema*–, toman su título a partir de la identidad del coro, esto es, todas salvo *La Paz*, *Lisístrata* y *Pluto*; los escolios a veces anotan esta circunstancia, *vid.* schol. *Eq.* 225, schol. *Th.* ante 1; *Hyp. V.* 2.5-8.

²⁷⁸ Que el coro no estaba en la escena se evidencia en los versos 314-5, 319-22, donde Estrepsiades afirma que solo escucha su voz, mientras expresa el deseo de ver a las nubes, lo que solo sucede en el verso 325, *vid.* FISHER 1984: 90. De esta manera, es evidente que el coro iniciaba el canto fuera de la escena, *vid.* DOVER 1970: 99, SOMMERSTEIN 1982: *ad vv.* 275-90 (p. 176), FISHER 1984: 91.

²⁷⁹ El verso 344 dice: αὐται δὲ γε ῥίνας ἔχουσιν; pues bien, DOVER 1970: *ad loc.* (p. 105), señala: “the joke is mysterious; The Scholiast suggests that the Chorus wore masks with grotesque noses – but why?”. Responder esta pregunta no es posible, pero cabe destacar que el crítico, que describe las máscaras de los coreutas como γελοῖα καὶ ἀσχίμονα, esto es, como caricaturescas, parece considerar la fealdad cómica mencionada en ARISTÓTELES, *Po.* 1449a 32-7.

²⁸⁰ La anotación está basada en inferencias: la apariencia femenina de los coreutas se infiere de *Nu.* 341: εἴπερ νεφέλαι γ' εἰσὶν ἀληθῶς θνηταῖς εἴξασι γυναιξίν (“[¿Qué les pasa] si de verdad son nubes, para parecerse a mujeres mortales?”, tr. L. Gil Fernández); Sócrates resuelve el problema diciendo que las Nubes tienen la capacidad de mudar de forma a voluntad, *vid.* versos 348, 350, con lo que la consistencia de la apariencia del coro queda salvaguardada.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

corales de arriba no se han dicho con el coro presente en la escena, sino que permaneciendo fuera [de ella] y oculto [a la vista de los otros personajes y de los espectadores], la voz sola era audible a los de dentro. Pues no les era posible estar dentro de la escena, ya que todavía no habían bajado volando. Antes hemos dicho que el coro estaba formado por nubes.

En *Las Avispas*, el coro de jueces aparece en escena en el verso 230. La técnica que utiliza Aristófanes en esta comedia recuerda, en cierta medida, a la de *Las Nubes*²⁸¹, ya que la entrada del coro también es anunciada por Bdelicleón en los versos 214-6a. Así, un escolio al verso 215 señala el acierto del poeta al insertar estos versos de manera oportuna para advertir a su público que la πάροδος está próxima y al mismo tiempo hacer consistente la entrada de los coreutas: τοῦτο δὲ φησιν εὐκαίρως βουλόμενος τὴν εἴσοδον τοῦ χοροῦ ποιῆσαι· ἐκ γὰρ φιλοδίκων ἄνδρων συνέστηκεν. VLhAld (“dice esto muy oportunamente con la pretensión de hacer la entrada del coro; pues estaba integrado por hombres aficionados a juzgar”). Cuando, por fin, entra el coro, lo hace en actitud neutra, ya que los coreutas no saben que Filocleón ha sido encerrado por su hijo. Por tanto, los miembros del coro simplemente avanzan animándose los unos a los otros, *vid.* schol. V. 230b: οἱ τοῦ χοροῦ ἀλλήλοις ἐγκελεύόμενοι τὴν πάροδον ποιοῦνται (“los del coro animándose unos a otros hacen la entrada”). En realidad, el principal problema que rodea a este coro estriba en su apariencia: los ancianos heliastas, tal y como advierte Bdelicleón, versos 224b-6a: ἔσθ' ὅμοιον σφηκιᾶ. / ἔχουσι γὰρ καὶ κέντρον ἐκ τῆς ὀσφύος / ὀξύτατον, portan unos agujijones anudados a su cintura, los cuales simbolizan su carácter fuerte y abigarrado²⁸².

Teniendo en cuenta las dificultades que rodean al coro de *La Paz*, formado primero por individuos de toda Grecia, luego, por campesinos y comerciantes de

²⁸¹ Cf. Nu. 288-90: ἀλλ' ἀποσεισάμενοι νέφος ὄμβριον / ἀθάνατας ἰδέας ἐπιδώμεθα / τηλεσκόπῳ ὄμματι γαῖαν (“Sacudámonos la bruma pluviosa / de nuestra forma inmortal y miremos la tierra / con ojos que observan a lo lejos” tr. L. Gil Fernández); un crítico anónimo, que entiende estos versos como παρεπιγραφή, dice: ἐπεὶ γυναικοειδεῖς εἰσιέναι μέλλουσι, τοῦτο λέγουσι παρασκευαζόμενοι τὴν εἴσοδον (...) “puesto que van a salir en forma de mujeres, dicen esto preparando la salida”. Se trata, por tanto, de ejemplos claros de προκατασκευή, *vid.* NUNLIST 2009: 30.

²⁸² Sobre la apariencia del coro, *vid.* schol. V. 224abcd, 404, 1072bc. Conviene recordar que el coro representa a un grupo de hombres que llevan “aguijones” y que, a veces, se comportan como las avispas, *vid.* MACDOWELL 1971: 11.

toda Grecia, y, al final, solo por campesinos atenienses²⁸³, llama la atención el poco interés que genera en los comentarios. El coro entra en escena en el verso 301 acudiendo a la llamada de Trigeo, versos 289-300, para ayudarle en la labor de desenterramiento de la estatua. De esta manera, schol. *Pax* 296b dice que Aristófanes hace concurrir de manera acertada a todos los colectivos que prosperan en tiempos de paz: campesinos, comerciantes, albañiles, artesanos, metecos, extranjeros e isleños, tal y como se infiere de los versos 296-8:

Pax 296-8

Tr. ἄλλ', ὧ γεωργοὶ κάμποροι καὶ τέκτονες 296
καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι
καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἴτ', ὧ πάντες λεῶ, (...)

Trig. Adelante, pues, campesinos, mercaderes, carpinteros, artesanos, metecos, extranjeros, isleños, venid aquí todos los pueblos (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 296b lm. ἄλλ' ὧ γεωργοὶ R

πάντες γὰρ οὗτοι τῶν ἔργων ἐκωλύοντο πολέμου ὄντος καὶ ἡδικοῦντο, οἱ μὲν γεωργοὶ κωλυόμενοι γεωργεῖν, οἱ δὲ ἔμποροι ὑφ' ὧν ἂν περιέτυχον τριηρῶν, οἱ δὲ τέκτονες ἀναγκαζόμενοι ναυπηγεῖν τριήρεις, οἱ δὲ δημιουργοὶ στρατεύεσθαι καὶ φρουρεῖν ἀναγκαζόμενοι, οἱ δὲ μέτοικοι εἰσπραττόμενοι μετοίκιον, καὶ οἱ ξένοι ἀπελαυνόμενοι, καὶ οἱ νησιῶται τοὺς φόρους εἰσπραττόμενοι καὶ ναῦς παρέχοντες. ἢ οὖν τούτων χάριν ἐμνημόνευσεν αὐτῶν ἢ βουλόμενος δεῖξαι ὅτι ἐπιβλαβῆς καθόλου ὁ πόλεμος. RV

Pues todos estos habían visto sus actividades interrumpidas y se habían visto agraviados por la guerra, los campesinos no podían cultivar sus tierras, los comerciantes disponían de trirremes solo si las encontraban por casualidad, los constructores se veían obligados a construir trirremes, los artesanos se veían obligados a servir en el ejército y a salir de expedición, los metecos debían satisfacer el pago del impuesto de extranjería, los extranjeros eran expulsados, y los isleños debían satisfacer el pago de los impuestos y proporcionar naves. Pues bien, o ha mencionado a estos por estas razones, o [lo ha hecho] con la pretensión de mostrar que la guerra es dañosa en general.

A partir de aquí, los escolios son más parcos a la hora de referirse a la

²⁸³ PLATNAUER 1964: XIV, 95 (n. *ad v.* 296ss.), supone que, a pesar de que el texto revela la identidad panhelénica de los coreutas, en escena el espectador debía visualizar un único coro caracterizado como un grupo de campesinos atenienses. Por su parte, THIERRY 1986: 211-3, sugiere que la comedia contaba con un único coro, que iría ocupando la escena en grupos separados, remedando de alguna forma las diferentes comunidades griegas mencionadas en el texto, para, luego, unificarse tras la liberación de la diosa en el verso 582. Las dificultades que rodean al coro de esta comedia están bien explicadas en SOMMERSTEIN 1985: XVIII-IX.

motivación de las *πάροδοι* de las restantes comedias, sobre todo, porque en ellas concurren otras cuestiones que superan en dificultad a la propia motivación de la entrada del coro. Así sucede en *Las Aves*, la comedia que contiene la más espectacular de las *πάροδοι* aristofánicas, con una *preparódos*, versos 268-92²⁸⁴, y un coro formado por coloridas aves que van a ir apareciendo, respondiendo a la llamada de la abubilla –*vid. infra* p. 138: schol. *Av.* 228b–, una a una en escena a partir del verso 309; los escoliastas, sin embargo, centran su atención sobre todo en el número de aves que menciona el texto para tratar de fundamentar su, digamos, doctrina sobre el género y el número de coreutas en comedia²⁸⁵.

La comedia *Lisístrata* presenta en la mayor parte de su desarrollo un coro dividido y enfrentado que al final se unifica para simbolizar la concordia social. De esta manera, Aristófanes conforma una *πάροδος*, versos 254-386, que se articula en torno a la entrada respectiva de cada uno de esos dos coros. En efecto, primero entran los hombres que vienen dispuestos a expulsar a las mujeres de la Acrópolis y luego llegan otras mujeres, verso 321, para defender a sus congéneres que se han atrincherado allí:

Schol. *Lys.* 321 Im. πέτου πέτου ΓBar

νῦν ἐστὶν ἡμιχόριον τὸ λέγον ἐκ γυναικῶν εἰσερχομένων ἄνωθεν, ἵνα καὶ τὸ ὕδωρ αὐτῶν καταχέωσιν ἄνωθεν. τὸ δὲ ἄλλο ἡμιχόριον ἐξ ἀνδρῶν κάτωθεν ἐπερχομένων ταῖς ἐν τῇ ἀκροπόλει εἰς πολιορκίαν. RΓBar.

Ahora el que habla es el semicoro de mujeres, que entra viniendo desde arriba, para, desde arriba, arrojar el agua sobre ellos. Y el otro semicoro de hombres viene desde abajo para asediar a las que están en la Acrópolis.

La *párodos* de *Tesmoforiantes* es atípica por su naturaleza paródico-imitativa. En este caso, el coro viene a escena, en el verso 295, para celebrar la Asamblea de las mujeres que, supuestamente, se llevaba a cabo el segundo día del festival de las *Tesmoforias*²⁸⁶. Pues bien, como en cualquier otra asamblea el

²⁸⁴ *Vid.* DOVER 1972: 145, ZIMMERMANN 1985a: 20, THIERCY 1986: 26, 70, SOMMERSTEIN 1987: *ad vv.* 268-92 (p. 214), DUNBAR 1995: *ad vv.* 268-93 (pp. 229-31).

²⁸⁵ A partir de ESQUILO, *A.* 1344-71, *vid.* TAPLIN 1977: 323, n. 23, los críticos helenísticos y bizantinos asumían un número de quince coreutas para la tragedia y, de la misma manera, a partir de este pasaje de *Las Aves*, veinte y cuatro coreutas en comedia, *vid.* DEARDEN 1976: 105-9.

²⁸⁶ Sobre la naturaleza del festival, *vid.* AUSTIN – OLSON 2004: XLV-LI.

heraldo proclama el comienzo de la sesión siguiendo la fórmula habitual en prosa, versos 295-311²⁸⁷. No obstante, dado el carácter defectivo de las notas de esta colección, no resulta extraño que los escoliastas se limiten a reconocer el fenómeno:

Schol. *Th.* 295a (295-311)
γυνή μιμουμένη κήρυκα.

Una mujer imita al heraldo.

Schol. *Th.* 295b (295-311)
πεζῆ χρωῶνται οἱ κωμικοί, ἐπειδὴν εὐχὴν ἢ ψήφισμα εἰσάγωσιν.

Los cómicos usan la prosa, cuando introducen [en sus comedias] una invocación o un decreto.

El asunto de los dos coros de *Las Ranas* es, quizás, el aspecto más debatido por la crítica moderna en lo que se refiere a los coros de las comedias de Aristófanes²⁸⁸. En realidad, el problema nace de schol. *Ra.* 209b, un comentario que afirma que el coro de ranas es un coro auxiliar o παραχορήγημα²⁸⁹, ya que las ranas no son visibles a la audiencia del teatro, de modo que el verdadero coro de la comedia es el segundo, esto es, el de los bienaventurados²⁹⁰. Con todo, cabe recordar que la propia colección de escolios de *Las Ranas* contiene notas en las que se deja entender que el coro de ranas sí era visible a los espectadores²⁹¹. En

²⁸⁷ Vid. PERUSINO 1968: 43, SOMMERSTEIN 1994: *ad vv.* 295-372 et *ad vv.* 295-311 (p. 176); por su parte, AUSTIN – OLSON 2004: LI, 150 (*ad vv.* 295-382) sugieren que todo esto puede tratarse de una invención de Aristófanes.

²⁸⁸ Vid. THIERY 1986: 71-3, donde se repasa el origen del problema y las diferentes soluciones adoptadas por diversos especialistas.

²⁸⁹ LSJ ofrece dos acepciones posibles para esta palabra: 1) coro secundario, *vid.* schol. *Pax* 114d y 2) recitado de un cuarto actor, *vid.* PÓLUX, 4.110. En referencia a schol. *Pax* 114d, THIERY 1986: 74 advierte que resulta abusivo identificar a las dos hijas de Trigeo con un coro secundario. Cabe señalar que los παραχορήγηματα atestiguados en tragedia como, por ejemplo, ESQUILO, *Supp.* 1034-51, *Eu.* 1032-47, EURÍPIDES, *Hypp.* 58-71, siempre hacen referencia a coros visibles en escena, de modo que asimilar el παραχορήγημα con un coro invisible no es, en principio, la mejor opción.

²⁹⁰ Schol. *Ra.* 209b: ταῦτα καλεῖται παραχορήγηματα, ἐπειδὴ οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι, οὐδὲ ὁ χορός, ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους. α. ὁ δὲ χορὸς ἐκ τῶν εὐσεβῶν. / β. ὁ δὲ ἀληθῶς χορὸς ἐκ τῶν εὐσεβῶν νεκρῶν συνέστηκεν. (“Estos se llaman coros auxiliares, puesto que las ranas no son vistas en el teatro, ni es el coro, sino que las ranas son representadas desde dentro [sc. desde fuera de la escena]. a. El coro está formado por los bienaventurados. / b. El coro de verdad estaba formado por los muertos bienaventurados”).

²⁹¹ Schol. *Ra.* 273 (Im. σκότος): μεταβέβληται ἡ σκηνὴ καὶ γέγονεν ὑπόγειος. μεταβέβληται δὲ καὶ ὁ χορὸς. τῶν βατράχων εἰς τοὺς μύστας (“Se ha producido un cambio de escena y [, ahora, esta] se ubica en

cuanto a la *πάροδος* del coro de iniciados, los escoliastas tienen poco que decir. El coro, cuya venida es anunciada por el sonido de una zampoña²⁹², sale a escena, en el verso 316, representando una procesión en honor a Yaco. Los escoliastas solo señalan que este coro es el principal, o verdadero, de la comedia: *vid. schol. Ra. 316 –vid. et. schol. Ra. 326–*.

En *Las Asambleístas* el coro aparece en escena muy pronto, en el verso 54. La llegada de las mujeres, que acuden a la convocatoria de Praxágora, se hace de manera escalonada, ya que van llegando en pequeños grupos, versos 41-53, una técnica que, probablemente, Aristófanes ya había practicado en *La Paz* y que recuerda mucho al prólogo de *Lisístrata* (*vid. Zimmermann 1985a: 26-7*). La novedad reside en que una vez que el coro se ha reunido sale de la escena para acudir a la Asamblea. De esta manera, más adelante, en el verso 478, el coro vuelve a entrar en escena, produciéndose una *ἐπιπάροδος* o reentrada del coro, único testimonio del uso de esta técnica en la comedia aristofánica²⁹³. Los escoliastas se limitan a reconocer el fenómeno: *vid. schol. Eccl. 478: ἔρχεται ὁ χορὸς ἀπὸ τῆς ἐκκλησίας*.

En la comedia *Pluto* el elemento coral está muy debilitado. De hecho, los únicos parlamentos corales que transmiten los manuscritos se corresponden con los de la *πάροδος* y con los de la *ἔξοδος*, lo que viene a mostrar que la percepción de la *τάξις* de la comedia seguía siendo importante. El coro, identificado por *schol. Pl. 257* como un grupo de ancianos campesinos, sale a escena, en el verso 252, atendiendo a la convocatoria de Carión, quien desea transmitirles la noticia de la recuperación del dios Pluto. Sin embargo, de manera inmediata Carión y los

el inframundo. También se ha producido un cambio de coro. Del de las ranas al de los iniciados”). Esto mismo se percibe también en *schol. Ra. 316* y, quizás también, en *Hyp. Ra. 2.56, cf. et. schol. Ra. 209aβ*, si bien en ambos casos los críticos se refieren a lo que el coro “dice”, de modo que no se puede descartar su invisibilidad.

²⁹² Cf. la *parepigraphe* que sigue al verso 311: *αὐλεῖ τις ἔνδοθεν*, fácil de inferir del verso 313. Estos sonidos externos tienen por objeto anticipar la entrada de un personaje y amplificar el espacio dramático en el que se desarrolla la comedia, *vid. MAMOLAR SÁNCHEZ 2002: 110-2*.

²⁹³ De hecho, a lo que sé, es el único ejemplo de *ἐπιπάροδος* en comedia; el recurso es más habitual en tragedia, sin que podamos tampoco considerarlo habitual, *vid. ENCINAS REGUERO 2013: 295*. En relación con la *ἐπιπάροδος* de *Eccl.*, *vid. PINTACUDA 1982: 102, ZIMMERMANN 1985a: 24-8, VETTA 1989: ad vv. 478-503 (pp. 192-3), SOMMERSTEIN 1998: ad loc. (p. 181)*.

coreutas comienzan a interpretar un canto de tipo paródico-imitativo, cuyo contenido es ajeno por completo a la trama de la comedia.

Llegados a este punto, podemos concluir que el tratamiento de las *πάροδοι* en la escoliografía aristofánica es desigual. No obstante, si nos fijamos sobre todo en los escolios de *Acarnienses*, *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas* y *Paz*, además de comprobar el interés que sienten los escoliastas por explicar la motivación que trae al coro a escena, lo que observamos es ese sentido de la oportunidad que los escoliastas atribuyen en ocasiones a Aristófanes para conseguir que sus comedias fluyan por los cauces de la *τάξις*. Ese sentido de la oportunidad en griego se llama *καιρός*, un término interesante, porque representa una de esas cualidades que debe ser innata en el poeta.

4.4. ΚΑΙΡΟΣ EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

El *καιρός*, sustantivo de etimología dudosa²⁹⁴, alude en la poesía épica al momento clave o crucial en el que algo sucede y también a la justa medida que conviene a cada cosa²⁹⁵. Luego, en el período clásico, la palabra, muy bien atestiguada, expresa ideas cercanas a “momento oportuno”, “circunstancia adecuada” o “estrategia adecuada a la situación”. Con todo, ya en Píndaro encontramos ese sentido con el que, más tarde, reaparece el término en los manuales de retórica, a saber, “ley que debe gobernar la extensión de la composición poética y sus partes”²⁹⁶. A partir de aquí, el término va a ir

²⁹⁴ Las diversas propuestas etimológicas están recogidas sumariamente en CALVANI 2000: 292, n. 1.

²⁹⁵ En HOMERO solo aparece el adjetivo *καίριος*, *vid. Il.* 4.185, 8.84, 326, 11.439, siempre con el significado de “momento clave, vital o crucial”. En HESÍODO, *vid. Op.* 694, el sustantivo *καιρός* alude a la “medida o proporción justa” de bienes que debe arriesgar en una aventura marítima el comerciante juicioso. Sobre estos pasajes, *vid. CALVANI 2000: 292, cf. et. NÜNLIST 2009: 323*. El trabajo clásico para conocer los valores que adquiere la palabra desde Homero hasta Aristóteles es TRÉDÉ 1992.

²⁹⁶ En Píndaro, el significado de *καιρός* viene a ser “momento oportuno”, “estrategia adecuada”, esto es, el mismo que constatamos en otros autores, *vid. PÍNDARO, O.* 2.54, *P.* 4.286, *P.* 8.7; sin embargo, en *O.* 13.47-8, el poeta, refiriéndose al contenido de su narración, dice: *ἔπειτα δ' ἐν ἑκάστῳ μέτρον / νοῆσαι δὲ καιρὸς ἄριστος* (“Pero en toda cosa conviene / medida y es lo mejor conocer el momento oportuno”, tr. de A. Ortega); *cf. et. P.* 8.29-31, *vid. CALVANI 2000: 293, n. 9*. Píndaro es consciente de que el epinicio requiere de una extensión adecuada que deberá ser acorde a las circunstancias y a la naturaleza de lo que se narra. Este significado se reconoce, más tarde, en Platón, Alcídamente y, sobre todo, en Isócrates, *vid. CALVANI 2000: 293*. Sobre el sentido de *καιρός* en textos retóricos y, sobre todo, en los tratados de Isócrates y de Dionisio de Halicarnaso, *vid. et. HEATH 1989: 30-4, 71-3, 82-3*.

desarrollando el sentido de duración hasta terminar designando, como sinónimo de χρόνος, el “tiempo”, tal y como sucede en el griego moderno²⁹⁷.

En escoliografía dramática, sin embargo, (εὖ)καιρός implica que el poeta, por medio de la οἰκονομία, permite a sus personajes, o a los actores, –esto es, les ofrece la oportunidad de– representar en el escenario lo que él ha planificado, cuando componía la obra²⁹⁸. Pues bien, en los escolios de Aristófanes, καιρός hace referencia siempre al momento adecuado, esto es, a la oportunidad con la que se dice o sucede algo y, así, en el uso de (εὖ)καιρός, un término que siempre valida la calidad poético-dramática, se reconocen dos planos diferentes: por una parte, uno léxico que afecta a la oportunidad de la elección de las palabras y, por otra parte, otro, digamos, pragmático que afecta a la motivación oportuna de lo que sucede en escena²⁹⁹. Empezaremos estudiando la elección de palabras.

En la comedia *Caballeros*, el Paflagonio sale a escena en el verso 235 acusando a Demóstenes y a Agorácrito de traición:

Caballeros 237-8

Πα. τουτί τί δρᾷ τὸ Χαλκιδικὸν ποτήριον; 237
 οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ Χαλκιδέας ἀφίστατον.

Pafl. Esa copa calcídica, ¿qué hace aquí? No cabe duda de que preparáis la defeción de los calcidenses (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 237a lm. τὸ Χαλκιδικὸν ποτήριον

²⁹⁷ En realidad, en los discursos de ESQUINES, *vid.* 3.54, 60, 94, ya se reconoce para καιρός el significado de “momento actual”, “tiempo presente”, “ahora”, *vid.* CALVANI 2000: 294, n. 13. Sobre el concepto de καιρός, *vid. et.* CASSIN 2008: 284-9, aunque se trata de una visión filosófica que sobrepasa en mucho el límite que marcan los escolios de Aristófanes.

²⁹⁸ *Vid.* MEIJERING 1987: 277, n. 108: “(...) the normal meaning of εὐκαιρός in the scholia is that the poet by means of his οἰκονομία has provided his characters with a καιρός to do what he wants them to do”.

²⁹⁹ CALVANI 2000, tras estudiar los veinte y cuatro escolios de la *Iliada* que mencionan el término (recogidos en pp. 303-6) y cuyo significado siempre aparece ligado a las tradicionales “oportunidad”, “circunstancia adecuada”, etc, reconoce tres ámbitos de uso de la palabra: 1) un ámbito de uso interno relativo a la explicación parafrástica del texto, 2) un ámbito técnico relativo a la valoración de la poesía homérica (καιρός como motivación de la narrativa homérica: dejar conversaciones para más adelante, descripciones parciales de los hechos, etc.) y 3) un ámbito técnico relativo a la crítica textual, ya que la falta de καιρός suele animar la supresión de versos. Cuando comparamos esos escolios homéricos con los aristofánicos, pasando por alto que el término aparece más a menudo en los escolios de Homero, dos hechos llaman la atención: en primer lugar, que en los escolios de Aristófanes καιρός valida siempre la oportunidad de lo que sucede o se dice en el drama y, en segundo lugar, que en los escolios homéricos nunca aparece el adverbio εὐκαιρός, mientras que en los escolios de Aristófanes la presencia del adverbio es lo habitual.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ἔγνωκεν ὅτι ὁ θεράπων ἔπινε καὶ εἶχεν ἐπὶ χεῖλος τὸ ποτήριον. ἰδὼν οὖν [[ὁ Κλέων]] προφάσει καὶ τούτῳ κέχρηται τῆς συκοφαντίας, καὶ τὸ ποτήριον εὐθύνει ὡς Χαλκιδικόν. κωμωδεῖ δὲ αὐτὸν ὡς καὶ ἐπὶ τοῖς τυχοῦσι μεγάλα μεμφόμενον. οἱ δὲ Χαλκιδεῖς εἰσὶ μὲν ἐπὶ τῆς Εὐβοίας ἄποικοι Ἀθηναίων, εἰσὶ δὲ καὶ ἐπὶ Θράκης [[οἱ Χαλκιδεῖς]], ἄποικοι ὄντες ἀπὸ τῆς Εὐβοίας. πολλὰ δὲ ἦν τότε χωρία τῆς Θράκης ὑπακούοντα τοῖς Ἀθηναίοις, περὶ ὧν νῦν λέγει. καὶ γὰρ ἐπὶ Θράκης Χαλκιδεῖς ἦσαν ὑπηκόοι τῶν Ἀθηναίων. φησὶν οὖν ὅτι τὸ ποτήριον τοῦτο Χαλκιδικόν ἐστι, καὶ πόθεν ὑμεῖς αὐτὸ ἔχετε, εἰ μὴ δῶρον ὑμῖν ἐδόθη ἵνα ἀποστῶσιν; ἔλαβε δὲ τὴν πρόφασιν εὐκαιρον τοῦ ὀνόματος τῶν Χαλκιδέων, διὰ τὸ κατ' ἐκεῖνον τὸν καιρὸν ἀποστῆναι αὐτοὺς τῶν Ἀθηναίων. ἀπέστησαν δὲ ἀπὸ Ἀθηναίων Χαλκιδεῖς ἐπὶ Εὐκλέους ἄρχοντος. VEGOM

Ha visto que el criado bebía y tenía en los labios la copa. Pues bien, percatándose de ello [[Cleón]] no solo ha usado esto so pretexto de acusación, sino que también censura la copa como calcídica. Se burla [sc. Aristófanes] de este [sc. de Cleón] como alguien dispuesto a hacer grandes reproches a aquellos con quienes se tropieza por casualidad. Los calcidenses son colonos de los atenienses en Eubea, pero también hay calcidenses en Tracia, los cuales son [a su vez] colonos de Eubea. En aquella época había muchas regiones de Tracia sometidas a los atenienses, a estas se refiere [sc. Aristófanes/Cleón] ahora. Pues también había calcidenses en Tracia sumisos a los atenienses. Pues bien, dice [sc. Cleón-Paflagonio]: “esta copa es calcídica, ¿de dónde la ibais a sacar, si no se os hubiera entregado como soborno para hacer defección?”. Y ha escogido el motivo del nombre de los calcidenses muy oportunamente, puesto que en aquellas fechas estos hicieron defección de los atenienses. Los calcidenses hicieron defección de los atenienses durante el arcontado de Eucleo.

Aristófanes quiere mostrar el ánimo paranoico del Paflagonio y, así, escoge una situación adecuada a ese propósito. De esta forma, la mención de Calcis es oportuna, porque evoca la sublevación de los calcidenses en tiempos de Pericles –*vid.* Th. 1.144– en un momento histórico en el que Atenas temía que sucediera algo semejante como consecuencia de la reciente presencia laconia en una isla de notable importancia estratégica para los atenienses –*vid.* Th. 3.92-3, Sommerstein 1981: *ad* v. 238 (p. 155)–; de este modo, “calcídica” sugiere todas esas posibilidades y de ahí que se estime un adjetivo oportuno.

En los versos 253-4 de esta misma comedia, el coro ataca a Éucrates dando a entender que este había abandonado la política tras haberse lucrado con ella. En realidad, el coro dice: Εὐκράτης ἔφευγεν εὐθὺ τῶν κυρηβίων, expresión oportuna, porque Éucrates era dueño de varios molinos:

Caballeros 253-4

Xo. εὐλαβοῦ δὲ μὴ ἰκφύγη σε· καὶ γὰρ οἶδε τὰς ὁδοὺς, 253
ἄσπερ Εὐκράτης ἔφευγεν εὐθὺ τῶν κυρηβίων.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Coro Pero ¡cuidado!, no se te escape, pues conoce los caminos por los que Éucrates huyó derecho a los molinos (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 253 lm. καὶ γὰρ οἶδε τὰς ὁδοὺς ἐπίσταται, φησί, τὰς καταδύσεις Εὐκράτους τὰς ἐπὶ τὰ κυρήβια. κυρήβια δὲ εἰσι τὰ πίτυρα καὶ ἄχυρα τῶν πυρῶν ἢ κριθῶν· μύλωνας δὲ ἔχων ὁ Εὐκράτης εἰκότως εἶχε καὶ κυρήβια³⁰⁰. ἐκωμώδησεν οὖν εὐκαίρως αὐτὸν ὡς μυλωνάρχη καὶ ὡς πρὸ αὐτοῦ πολιτευσάμενον καὶ πεφευγότα. τινὲς δὲ ὅτι ἦν μυλωνάρχης. VEG³ΘM

Dice: “es entendido en los escondites de Éucrates, los que [hay] entre el salvado”. Y κυρήβια son las cáscaras y pajas del salvado y de la cebada; como Éucrates era dueño de molinos, de manera natural también poseía cáscaras de salvado y de cebada. Pues bien, muy oportunamente se ha burlado de él como dueño de molinos y como si hubiera usado su cargo político en su propio favor y hubiera tenido que huir. Y algunos dicen que era dueño de molinos.

Por supuesto, hay más ejemplos:

Caballeros 794b-6

Αλ. Ἀρχεπτολέμου δὲ φέροντος
τὴν εἰρήνην ἐξεσκεδάσας, τὰς πρεσβείας τ' ἀπελαύνεις
ἐκ τῆς πόλεως ῥαθαπυγίζων, αἱ τὰς σπονδὰς προκαλοῦνται. 796

Morc. La paz que traía Arqueptólemo, la desmoronaste; las embajadas que ofrecen treguas, las echas de la ciudad a patadas en el culo (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 796b lm. προκαλοῦνται παρέχουσιν, εὐτρεπίζουσιν. εὐκαίρως δὲ τῷ “προκαλοῦνται” ἐχρήσατο, ἵνα μᾶλλον τοὺς Λακεδαιμονίους ἐπιδικαζομένους τῆς εἰρήνης δείξει καὶ ἐπιθυμοῦντας. VEGΘ

[Esto es,] “procuran”, “preparan”. De manera oportuna ha usado “ofrecen”, para mostrar que, sobre todo, son los lacedemonios quienes hacen un esfuerzo por conseguir la paz y los que están deseosos [de ella].

Caballeros 1187-9

Αλ. ἔχε καὶ πιεῖν κεκραμένον τρία καὶ δύο.
Δημ. ὡς ἡδύς, ὦ Ζεῦ, καὶ τὰ τρία φέρων καλῶς.
Αλ. ἢ Τριτογενῆς γὰρ αὐτὸν ἐνετριτώνισεν. 1189

³⁰⁰ Cf. schol. *Eq.* 254a: (...) σκώπτει δὲ καὶ τὸν Εὐκράτην ὡς τοιαύτην τέχνην ἔχοντα. ἐν ἄλλοις γοῦν φανερώτερον φησι, “καὶ σὺ κυρηβιοπῶλα Εὐκράτες στύππαξ” “(...) se burla de Éucrates como si este fuera su oficio. Al menos en otros versos más claramente dice (fr. 716 Kassel–Austin): y tú vendedor de cáscaras, Éucrates, traficante de estopa”).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Morc. Toma también para beber esta mezcla de tres partes de agua y dos de vino.

Demo ¡Qué rico y qué bien lleva las tres partes de agua!

Morc. Como que fue la Tritógenes la que lo terció (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 1189a lm. ἡ Τριτογενῆς γὰρ αὐτὸν ἐνετριτώνισεν
εὐκαίρως τῷ ἐπιθέτῳ ἐχρήσατο, ἵνα παίξῃ παρὰ τὰ τρία καὶ δύο. βούλεται δὲ δηλοῦν ὅτι
καὶ ἡ Ἀθηνᾶ τοιοῦτον αὐτὸν ἐποίησεν, ὡς δύνασθαι τρία μέρη φέρειν ὕδατος. ἢ ὡς ἀπὸ
τῶν τριῶν κραμάτων. ἢ ὡς ἀπὸ Τρίτωνος, ποταμοῦ Λιβύης, παρ' ᾧ ἐτέχθη ἡ Ἀθηνᾶ. VE
ΓΘMLh

Muy oportunamente ha usado el epíteto para bromear en torno a las tres [partes de agua] y [las] dos [de vino]. [Aristófanes] quiere mostrar que también Atenea hizo eso mismo, ya que fue capaz de soportar tres partes de agua. O [lo dice] por lo de las tres partes mezcladas. O por lo de Tritono, río de Libia³⁰¹, junto al que fue parida Atenea³⁰².

Nubes 264-6

Σω. ὦ δέσποτ' ἄναξ, ἀμέτρητ' Ἄήρ, ὃς ἔχεις τὴν γῆν μετέωρον,
λαμπρός τ' Αἰθήρ, σεμναί τε θεαὶ Νεφέλαι βροντησικέραυνοι, 265
ἄρθητε, φάνητ', ὦ δέσποιναί, τῷ φροντιστῇ μετέωροι.

Soc. ¡Oh! Señor soberano, Aire inconmensurable, que mantienes la tierra suspendida, fúlgido Éter y Nubes, diosas venerables, cargadas de truenos y rayos, levantaos y mostraos, señoras, en lo alto al pensador (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 265a lm. λαμπρός τ' Αἰθήρ R
ιδίως τὸ τοῦ ἡλίου φῶς αἰθήρ καλεῖται ἀπὸ τοῦ αἶθειν, ὃ ἐστὶν πυροῦν· RVMatr θερμὸς
γὰρ ὁ ἥλιος καὶ διάπυρος. RV δίοπερ ὁ ποιητὴς εὐκαίρως τῷ ἐπιθέτῳ ἐχρήσατο RVMatr
αἰθέρα λαμπρὸν εἰπών. RMatr

De manera específica³⁰³ la luz del sol se llama “éter” a partir de αἶθειν, verbo que

³⁰¹ Se trata, en realidad, de un lago.

³⁰² La oportunidad es de tipo cómico-humorística: Aristófanes menciona a la Atenea Τριτογενῆς, epíteto que alude a su nacimiento en el lago Tritó o al hecho de que naciera de la cabeza de Zeus, *vid.* schol. *an. rec. Nu.* 991, jugando con la mezcla de las tres, τρία, partes de agua y las dos de vino.

³⁰³ ARISTÓTELES habla de la elocución –λέξις– en *Po.* 1456a 33-1461b25. Allí, el Estagirita dice, entre otras cosas, que todo nombre o es vocablo usual o vocablo, digamos, inusual –*vid.* 1457b 1-4–. Pues bien, dado que la elocución debe ser clara, pero sin llegar a ser vulgar, el poeta debe reunir κύρια ὀνόματα con ξενικὰ ὀνόματα para conseguir esa elocución clara y elegante –*vid.* *Po.* 1458a 18-23–. Pues bien, los escolios recurren a los adverbios κυρίως, ιδίως y, en menor medida, ἀπλῶς para describir el carácter habitual o natural de las palabra, esto es, esos adverbios aluden a la κυριολογία, una disciplina retórica, afin, en cierto sentido, a la etimología, cuyo objetivo es recuperar el sentido natural o primitivo de las palabras –*vid.* GREGORIO DE CORINTO, 3.125 Spengel, COCONDRIO, 3.230 Spengel; *vid. et.* RUTHERFORD 1905: 190, n. 10: “By juggling tricks played with the Greek language the beginnings of speech might, it was thought, be laid bare, and the primitive sense be recovered which properly (κυρίως), or specifically (ιδίως), attached to words”–. En el seno de ese sistema, κυρίως alude al sentido natural –κατὰ φύσιν– de

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

significa “arder”. Pues el sol es caliente y candente. Por eso precisamente, el poeta ha usado muy oportunamente el epíteto, al decir que el éter es fúlgido.

Avispas 48c-51

Ξα. ὅπως;
ἄνθρωπος ὃν εἶτ' ἐγένετ' ἐξαίφνης κόραξ·
οὐκουν ἐναργῆς τοῦτο συμβαλεῖν, ὅτι
ἀρθεῖς ἀφ' ἡμῶν ἐς κόρακας οἰχῆσεται; 51

Jant. ¿Cómo?, Si siendo hombre de repente se transforma en cuervo, ¿no es de cajón conjeturar que nos abandonará volando para irse a los cuervos? (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V*. 51a

ἐπίτηδες τοῦτο εἶπεν, ὅπως ἂν τὸ βλάσφημον εὐκαίρως κατ' αὐτοῦ δόξη λέγειν.
VLhAld

Esto lo ha dicho adrede para dar la impresión de que dirige contra ese [sc. contra Teoro]³⁰⁴ muy oportunamente la maldición.

Paz 1005-9a

Τρ. καὶ Κοπάδων ἐλθεῖν σπυρίδας,
καὶ περὶ ταύτας ἡμᾶς ἀθρόους
ὄψωνοῦντας τυρβάζεσθαι 1007
Μορύχω, Τελέα, Γλαυκέτη, ἄλλοις
τένθαις πολλοῖς·

Trig. y que de la Copaide lleguen canastos
con anguilas y que a su alrededor
para comprarlas nos arremolinemos todos
con Mórico, Téleas, Gláucetes
y muchos otros glotonos (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 1007aα Im. ὄψωνοῦντας

εὐκαίρως RV τὸ “ὄψωνοῦντας” R προσέθηκε πρὸς ἀντιδιαστολὴν τοῦ πολέμου, ἐν ᾧ
δυσχερῶς ὄψωνοῦν ἀπησχολημένοι ἐν τοῖς θορύβοις αὐτοῦ καὶ τοῖς κακοῖς. RV

una palabra, ἰδίως lo hace al sentido natural adquirido y ἀπλῶς, menos habitual, lo hace al significado etimológico primitivo del vocablo. Por otra parte, en los escolios griegos, ἰδίως es un adverbio susceptible de indicar desviaciones puntuales respecto a la tradición, asumiendo que un poeta opta por crear una versión específica y personal de, por ejemplo, un mito, *vid.* PAPADOPOULOU 1998: 227-32 y, así, incluso puede ser un sinónimo de expresiones como ἀσύνηθως o παρ' ἱστορίαν, *vid.* RUTHERFORD 1905: 210, n. 23.

³⁰⁴ Demagogo de la calaña de Cleón, mencionado en *Ach.* 134-73, *Eq.* 608, *Nu.* 400, *V.* 42-51, 418, 599-600, 1220, 1236.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Muy oportunamente ha añadido el “nos arremolinamos” por oposición a la guerra, en la que trabajosamente se arremolinaban los que se ocupaban obsesivamente en los tumultos y en los males que le son propios.

Pluto 8b-14

Κα. (...) τῷ δὲ Λοξία,
ὃς θεσπιωδεῖ τρίποδος ἐκ χρυσηλάτου,
μέμψιν δικαίαν μέμφομαι ταύτην, ὅτι
ιατρὸς ὢν καὶ μάντις, ὡς φασιν, σοφὸς 11
μελαγχολῶντ' ἀπέπεμψέ μου τὸν δεσπότην,
ὅστις ἀκολουθεῖ κατόπιν ἀνθρώπου τυφλοῦ,
τοῦναντίον δρῶν ἢ προσῆκ' αὐτῷ ποιεῖν.

Car. (...) pero a Loxias, “que canta sus oráculos desde el trípode de oro tachonado”, le hago este justo reproche, que, siendo médico y sabio adivino, según dicen, me haya despachado al amo con tal acceso de melancolía que va en pos de un individuo ciego, haciendo lo contrario de lo que le convendría hacer (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pl.* 11a lm. ὅτι V⁵⁷Ald ιατρὸς ὢν καὶ μάντις RV⁵⁷Ald
τῶν δυοῖν ἀρετῶν τοῦ θεοῦ μέμνηται κατὰ τὸ παρόν, θεσπίσεώς τε καὶ τῆς κατὰ τὴν
ιατρικὴν ἐπιστήμης RVV⁵⁷Ald(U) καὶ <οὐ> τῆς κατὰ μουσικὴν· R εὐκαίρως δὲ τούτων
τὴν μνήμην ἐποίησατο, ιατρικῆς μὲν ὅτι ἀνίατον ἀπέπεμψε τὸν δεσπότην καὶ τὴν μὴ
προσοῦσαν <αὐτῷ> περιῆψε μελαγχολίαν, θεσπίσεως δὲ διὰ τὸ προσεχὲς τῆς ἐκεῖθεν
ἐξόδου. RV⁵⁷Ald(U) παρήκε δὲ τὴν μουσικὴν, ὡς ἐπὶ τοῦ παρόντος μὴ χρεῖαν αὐτῆς
ἔχων. RV⁵⁷Ald(U)

Menciona los dos motivos de honra del dios adecuados a la presente situación, su poder oracular y su conocimiento de la medicina y <no> el de la música; muy oportunamente ha hecho la mención de estos [motivos de honra], la medicina porque envió al amo sin cura y la falta de compañía <le> encendió su melancolía, y el poder oracular por la cercanía de la salida desde allí [sc. del oráculo de Apolo]. Y pasó por alto la música, porque en el momento presente no hay necesidad de ella.

Similar a estos comentarios es schol. *Ach.* 275, que introduce como novedad la variante πρόσκαιρον:

Acarnienses 271-5

Δι. πολλῷ γάρ ἔσθ' ἥδιον, ὃ Φάλης Φάλης,
κλέπτουσαν εὐρονθ' ὠρικὴν ὕληφόρον,
τὴν Στρυμοδώρου Θραῖπταν ἐκ τοῦ φελλέως,
μέσσην λαβόντ', ἄρανα, καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι. 275

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Dic. *Mucho más agradable es, ¡oh! Fales, Fales encontrar llevando leña robada del peñascal a esa buena moza, la tracia de Estrimodoro, agarrarla de por medio y levantarla, tumbarla al suelo y ‘despepitarla’* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 275a Im. καταγιγαρτίσαι

ἀντὶ τοῦ κατὰ τῶν γεωργικῶν γιγάρτων βαλεῖν καὶ διαμηρίσαι. γεωργικῶς δὲ παίζει. ἢ ὅτι τὸ ῥῆμα πρόσκαιρον, ἵνα ἀπὸ τῶν γιγάρτων τὸ μόριον ἦ πεπλασμένον. (...) REG³

[Dice esto] en lugar de “arrojar y distribuir las semillas de los frutos del campo”. Y bromea a la manera de un campesino. O bien porque el verbo es oportuno, para imaginarse las partes pudendas a partir de las pipas. (...).

El otro significado de καιρός que se reconoce en los escolios responde a la oportunidad con la que suceden las cosas en el drama, tal y como hemos visto antes en schol. *V.* 215a y también en schol. *Av.* 228. En los versos 214-6 de la comedia *Avispas*, Bdelicleón anuncia la salida de los coreutas, lo que no es sino una estrategia del cómico para motivar la πάροδος:

Avispas 214-6a

Bδ. ἄλλ', ὦ πόνηρ', ἤξουσιν ὀλίγον ὕστερον
οἱ ξυνδικασταὶ παρακαλοῦντες τουτονὶ 215
τὸν πατέρα.

Bdel. Majadero, dentro de un momento llegarán sus compañeros de jurado para llamar a mi padre (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V.* 215a Im. παρακαλοῦντες τουτονὶ

τὸ “παρακαλοῦντες” φησὶν Lh ἀντὶ τοῦ ἵκαλοῦντες R (...) RVLhAld, οὐχ, ὡς ἐν τῇ ἵκοινη Lh συνηθεία, ἵεπι VAld [... Lh] τοῦ ἵαξιοῦν VAld [... Lh]. τοῦτο δὲ φησὶν εὐκαιρῶς βουλόμενος τὴν εἴσοδον τοῦ χοροῦ ποιῆσαι· ἐκ γὰρ φιλοδίκων ἀνδρῶν συνέστηκεν. VLhAld

Dice [sc. Aristófanes/Bdelicleón] “para llamar junto a sí” en lugar de “para llamar” no como en el sentido habitual de “juzgar dignos”. Dice esto muy oportunamente porque quiere hacer la entrada del coro; pues [este] estaba formado por hombres aficionados a juzgar.

Lo mismo sucede en el verso 228 de la comedia *Aves*, donde la Abubilla llama al resto de las aves de manera oportuna también para motivar la πάροδος:

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Aves 228

Επ. ἰὼ ἰὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ

Ab. pio pio venid venid venid (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 228b Im. ἰὼ ἰὼ VΓ ἰτὼ RV ἰτὼ R

προσκαλεῖται τοὺς ὄρνιθας, ἵνα συμβουλευσῆ τὴν πόλιν κτίσαι. τὸ δὲ ὄλον εὐκαίρως ὁ ποιητὴς βούλεται τὸν χρόνον εἰσάξει τῶν ὀρνέων. RVM,ΓM

[La Abubilla] convoca a las aves para aconsejar la construcción de la ciudad. Con todo esto el poeta pretende introducir muy oportunamente el coro de aves (*vid.* Grisolia 1995: 179).

En la éxodos de la comedia, versos 1760-1, Pisetero agarra la mano de Basileia para empezar el baile nupcial en un momento oportuno, ya que el recurso motiva de manera natural el inicio de la danza (*vid.* Grisolia 1995: 181):

Aves 1760-1

Πε. ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, σὴν χεῖρα καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦσα συγχόρευσον· αἴρων δὲ κουφίῳ σ' ἐγώ.

Pis. *Tiende tu mano, esposa dichosa,
coge mis alas y baila conmigo,
yo te levantaré y te haré ligera* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 1759 Im. ὄρεξον RE ὦ μάκαιρα E

πρὸς τὴν Βασιλείαν φησιν RVEΓ³ ὁ Πεισθέταιρος³⁰⁵. R εὐκαίρως δὲ τὴν κομικὴν ὄρχησιν ποιεῖται. VEG³

Pisetero se dirige a Basileia. Muy oportunamente se compone la danza cómica³⁰⁶.

Por tanto, los escoliastas reconocen la oportunidad con la que Aristófanes

³⁰⁵ Los manuscritos, y también los escolios, transmiten que el nombre del protagonista de *Las Aves* es Πεισθέταιρος –Πεισθαίτειρος ΑΓ–, esto es, Pistetero, nombre que se menciona por primera vez en el verso 644 de la comedia. Sin embargo, dado que ningún hipocorístico griego se forma sobre la raíz pasiva de un verbo, VAN LEEUWEN (1902) –frente a otros editores como HALL – GELDART (1900) SCHROEDER (1927), COULON (1928), que aceptan la lectura de los manuscritos– propuso adoptar la forma activa Πεισέταιρος, esto es, Pisetero, entendiendo que el nombre del personaje no significa “el compañero que se deja persuadir”, sino “el compañero que persuade”, *vid.* KANAVOU 2011: 105, n. 465. Así las cosas, todos los editores posteriores –SOMMERSTEIN (1987), ZANETTO (1987), DUNBAR (1995), WILSON (2007)– aceptan que Pisetero, y no Pistetero, es el nombre del protagonista de la comedia.

³⁰⁶ Por otra parte, en algún escolio, el sentido de καιρός no es técnico, como sucede, por ejemplo, en schol. *Eq.* 147a, o en schol. *Av.* 1688b, donde el término aparece por paráfrasis del texto aristofánico que es donde aparece en realidad.

elige determinadas palabras y también reconocen cómo el cómico genera las oportunidades para que sus comedias avancen por los cauces de la τάξις tradicional. Ahora bien, todas estas notas certifican una lógica, esto es, las ocurrencias son oportunas, porque tienen una explicación. Por esto, ahora debemos prestar atención a la planificación de las piezas y para ello vamos a empezar por fijarnos en la noción de οικονομία.

4.5. OIKONOMIA EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Como decíamos antes, la οικονομία alude a la planificación deliberada de un discurso o de una obra literaria³⁰⁷. En realidad, la οικονομία literaria alude al orden especial –*ordo ad casum accomodatum*– que el poeta escoge para el desarrollo de sus piezas. Esto es interesante, porque un par de escolios de la comedia *Caballeros* se sirven de este término como si fuera un sinónimo de ὑπόθεσις³⁰⁸:

Caballeros 37-9

Ni. οὐ χεῖρον· ἐν δ' αὐτοῦς παραιτησώμεθα
ἐπίδηλον ἡμῖν τοῖς προσώποισιν ποιεῖν,
ἦν τοῖς ἔπεσι χαίρωσι καὶ τοῖς πράγμασιν. 39

Nic. No estaría mal [sc. contar el tema de la comedia a los espectadores]. Pidámosles sólo que con sus caras nos dejen ver si les gusta lo que decimos y representamos (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 39e lm. πράγμασιν]

τοῖς σκώμμασιν ἢ τῇ τοῦ δράματος οἰκονομία. VatLh

[Esto es,] las burlas o la *oikonomia* del drama.

Caballeros 400-2

Xo. εἶ σε μὴ μισῶ, γενοίμην ἐν Κρατίνου κώδιον 400
καὶ διδασκοίμην προσάδειν Μορσίμου τραγωδία.

³⁰⁷ Vid. ERNESTI 1983: s.v. οικονομία (p. 229): “verum omnisque causae ad certum ordinem comparata tractatio”(…)“Eius tres partes nominat in *Iud. Thucyd.* c. 9 p. 826 διαίρειν, distributionem, τάξιν, ordinem, ἐξεργασίας, pertractationem”. (...)”. A este significado, que es el habitual, se debe añadir también el de “argumento”, tal y como vamos a ver ahora.

³⁰⁸ No obstante, estos dos términos, obviamente, no son sinónimos absolutos, vid. NÜNLIST 2009: 24, n. 5.

Coro *Si no te odio, que me convierta
en piel de cordero en casa de Cratino,
o me hagan ensayar los cantos
de una tragedia de Mórσιμο* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 400a lm. (I) Κρατίνου κώδιον

κώδιόν ἐστι τὸ ἅμα τοῖς ἐρίοις δέρμα σκευαζόμενον. ὡς ἐνουρητὴν δὲ καὶ μέθυσον διαβάλλει τὸν Κρατῖνον. ὁ δὲ Κρατῖνος καὶ αὐτὸς ἀρχαίας κωμωδίας ποιητής, πρεσβύτερος Ἀριστοφάνους, τῶν εὐδοκίμων ἄγαν. γενοίμην οὖν, φησὶν, εἰς τὴν οἰκίαν Κρατίνου κώδιον, ὥστε μου κατουρεῖν ἐκεῖνον, εἰ μὴ σε μισῶ. ὅπερ μοι δοκεῖ παροξυνθεὶς ἐκεῖνος, καίτοι τοῦ ἀγωνίζεσθαι ἀποστὰς καὶ συγγράφειν, πάλιν γράφει δρᾶμα, τὴν Πυτίνην, εἰς αὐτόν τε καὶ τὴν μέθην, οἰκονομία τε κεχρημένον τοιαύτη. τὴν Κωμωδίαν ὁ Κρατῖνος ἐπλάσατο αὐτοῦ εἶναι γυναῖκα καὶ ἀφίστασθαι τοῦ συνοικεσίου τοῦ σὺν αὐτῷ θέλειν, καὶ κακώσεως αὐτῷ δίκην λαγχάνειν, φίλους δὲ παρατυχόντας τοῦ Κρατίνου δεῖσθαι μηδὲν προπετὲς ποιῆσαι καὶ τῆς ἔχθρας ἀνερωτᾶν τὴν αἰτίαν, τὴν δὲ μέμφεσθαι αὐτῷ ὅτι μὴ κωμωδοίη μηκέτι, σχολάζοι δὲ τῇ μέθῃ. (...) VΕΓ³ΘΜ

κώδιον (“piel de cordero”) es la piel fabricada con lanas. [sc. Aristófanes] ataca a Cratino como alguien que se mea en la cama y que es un borracho. Y este Cratino, más viejo que Aristófanes, era también un poeta de la Comedia Antigua de la mejor reputación. Pues bien, dice [sc. el coro] “me convertiría en piel de cordero en casa de Cratino, de modo que aquél se meara sobre mí, si es que no te odio”. Por esto precisamente, dado que aquel [sc. Cratino] se irritó [por estas burlas], ya que, en realidad, estaba retirado de la competición dramática y de la actividad literaria³⁰⁹, me parece que volvió a escribir una comedia, titulada *La Garrafa*³¹⁰, sobre sí mismo y la embriaguez, con la siguiente *oikonomia* [o sea, disposición argumental]: Cratino ideó la ficción de que Comedia era su mujer y que [ella] quería dejar la convivencia con él y que quería iniciar contra él un pleito por malos tratos³¹¹ y que unos amigos cercanos de Cratino [le aconsejaban] que era preciso no perder el control e indagar la causa del conflicto y que ella le recriminaba que él apenas se dedicaba a la comedia, sino que pasaba su tiempo con la embriaguez. (...).

A partir de aquí, οἰκονομία en los escolios de Aristófanes siempre alude a la estructura ordenada de una obra literaria, esto es, la disposición organizada de episodios o la elección de versos, palabras, etc. Este significado se aprecia bien en schol. *Pax* 619 –*vid. supra* pp. 73-4–, donde, recordémoslo, los escoliastas, tras señalar que, al principio de la obra, Aristófanes por activa y por pasiva ha

³⁰⁹ Resulta particularmente difícil asumir que Cratino se hubiera retirado de la escena y que, picado en su orgullo por las palabras de Aristófanes, decidiera volver a escribir una última comedia, *vid.* BAKOLA 2010: 60, n. 139.

³¹⁰ Sobre esta comedia, *vid.* BAKOLA 2010: 59-63, 275-85, *vid. et.* LUPPE 2000, SIDWELL 2009: 60-4.

³¹¹ Sobre la base legal de dicho pleito, *vid.* BAKOLA 2010: 276-7.

echado la culpa de la Guerra del Peloponeso a los enemigos de Atenas, por fin, en el verso 619, el poeta puede hablar claro y señalar a los atenienses sus propios defectos, de modo que los escoliastas dicen: ὄρα τοῦ ποιητοῦ τὴν οἰκονομίαν, καὶ ἐκπλαγήση αὐτὸν (...). Este mismo significado también se observa en otro comentario:

Ranas 440-4

Χο. χωρεῖτε νῦν
 ἱερὸν ἀνὰ κύκλον θεᾶς, ἀνθοφόρον ἀν' ἄλσος
 παίζοντες, οἷς μετουσία θεοφιλοῦς ἑορτῆς.

Coro Avanzad ahora en el recinto de la diosa, divirtiéndooos en el florido bosque, cuantos participáis en la fiesta amiga de los dioses (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ra.* 440a lm. χωρεῖτε νῦν VE

δύνανται πάντες οἱ κατὰ τὸν χορὸν ἀλλήλοις παρακελεύεσθαι, καὶ μὴ εἰς ἀμοιβαῖα διαιρεῖσθαι. ἀλλὰ τοῦτο εἰς οὐδὲν φαίνοιτο ἂν οἰκονομούμενος. VEΘBarb(Ald)

Es posible que todos los que se dan órdenes mutuamente conformen el coro, sin que este se divida para dialogar³¹². De hecho, cualquiera pensaría que el poeta no ha organizado nada en ese sentido.

La noción de οἰκονομία, con su carácter organizativo, engarza con la trabazón lógica del argumento de las comedias, una cuestión crucial desde la perspectiva de la escoliografía aristofánica de la que nos vamos a ocupar enseguida, ya que, si bien es verdad que el término técnico οἰκονομία solo aparece en estos pocos comentarios, la idea de que las comedias de Aristófanes respetan unas pautas lógico-discursivas es constante. Por tanto, ahora se impone la necesidad de estudiar esta cuestión desde diversos puntos de vista que van desde la creación de marcos metafóricos de significado hasta el respeto por la coherencia interna de la pieza, pasando por todo tipo de asociaciones lógicas de palabras y de ideas.

³¹² Al parecer, Aristarco asumía en su comentario la división de este coro en dos semicoros. La cuestión es compleja, pero, afortunadamente, está muy bien explicada en DOVER 1993: 63-9.

4.5.1. COHERENCIA: MARCOS METAFÓRICOS DE SIGNIFICADO

El simple acto de escribir demanda coherencia, ya que un escritor, que no deja de ser una persona, por necesidad pensará de manera lógica y, así, aunque ni tan siquiera lo pretenda, su escritura estará sometida a las leyes de causa y efecto. De la misma manera, el receptor deberá reconocer los patrones lógicos, porque, de lo contrario, no entenderá nada y, sintiéndose estafado, abandonará la lectura.

Por tanto, la búsqueda de coherencia en una obra literaria es algo casi natural³¹³, de modo que no debe extrañar que los escoliastas sientan un interés muy vivo por esta cuestión. En este sentido, debemos recordar que los escoliastas están comentando, como hemos visto arriba, la obra de un poeta clásico por quien, en general, sienten admiración. Esto es importante, porque en los escolios hay una tendencia muy marcada a descubrir la coherencia que sustenta casi cada uno de los versos, ya que, de no ser así, estos deberían ser enmendados o atetizados.

Dicho todo esto, conviene recordar que la Comedia Antigua es un género literario proclive a la falta de congruencia, de modo que no es descabellado afirmar que “comedians should not be expected to provide unity, consistency or coherence” (Wright 2012: 7). En efecto, la Comedia Antigua, así sucede al menos en la aristofánica, no ha desarrollado todavía la noción de argumento que se percibe, por ejemplo, en la Comedia Nueva, de modo que las normas del “camino de la risa” –*vid. supra* p. 113, n. 250– siempre están vigentes y, así, se trata de un género que tiene cierta tendencia a transgredir las leyes de causa y efecto como fermento de la comicidad. Por tanto, la comedia avanza siguiendo la línea marcada por el σκοπός, pero lo hace de un modo discontinuo. En efecto, tras leer una comedia aristofánica, nadie tendrá problemas en intuir por qué o para qué se ha escrito una determinada obra, pero, si se analiza su argumento, tampoco costará gran esfuerzo detectar sus contradicciones y sus inconsistencias³¹⁴.

³¹³ *Vid.* HEATH 1989: 150, SHARROCK 2000: 2, 13, 19, 32-5, 38.

³¹⁴ Sobre la incongruencia, la inconsistencia y la discontinuidad de la comedia aristofánica, *vid. supra* p. 113, con n. 249. Nótese, por ejemplo, que CAREY 1993: 250-1 apunta que la primera parte de *Los*

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Ahora bien, los escoliastas de Aristófanes, que, como ya se ha dicho, están comentando las piezas de un poeta clásico, simplemente soslayan estos problemas, mientras se entregan a describir la lógica que sustenta todas y cada una de las palabras y, por tanto, de las ideas y de las conexiones noéticas que aparecen en el texto³¹⁵. Por supuesto, el tipo de coherencia descrita en los escolios de Aristófanes siempre es circunstancial, ya que, debido a las peculiaridades del género literario y también debido a la naturaleza atomizante de la escoliografía, la estructura del texto es materia ajena a los escolios. Con todo, en las páginas que siguen vamos a poder comprobar cómo los escoliastas son lectores atentos de las comedias y, así, suelen reconocer las pautas lógicas que a diferentes niveles sustentan la escritura de los dramas. De esta manera, para enfocar el tipo de coherencia que consideran los escoliastas, lo mejor es poner algún ejemplo concreto:

Caballeros 436b-41

Δη.	ἄθρει καὶ τοῦ ποδός παρίει· ὡς οὗτος ἤδη καικίας καὶ συκοφαντίας πνεῖ.	437
Αλ.	σὲ δ' ἐκ Ποτειδαίας ἔχοντ' εὖ οἶδα δέκα τάλαντα.	438
Πα.	τί δῆτα; βούλει τῶν τάλαντων ἐν λαβῶν σιωπᾶν;	
Δη.	ἀνὴρ ἂν ἠδέως λάβοι. τοὺς τερθρίους παρίει·	440
	τὸ πνεῦμ' ἔλαττον γίγνεται.	441

Dem. ¡Ojo! afloja la bolina, que éste trae ya soplos de cierzo y delación.

Morc. Sé con certeza que tiene diez talentos sacados de Potidea.

Pafl. ¿Y qué? Si recibes uno de ellos, ¿te avienes a callarte?

Dem. El gachó los cogería con gusto. Suelta los cables de la verga. El viento está amainando (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 437a lm. κακίας (sic) καὶ συκοφαντίας

(II) ἄλλως

ὄνομα ἀνέμου ὁ καικίας· τὸν δὲ αὐτὸν καὶ νότον καλοῦσί τινες. οὗτος δὲ ὅτ' ἐμπνεῖ τὰ νέφη εἰς ἑαυτὸν ἔλκει. ἀκολούθως δὲ εἶπε διὰ τὸ προειρηκέναι “τοῦ ποδός”, ἅμα δὲ

Acarnienses no es congruente, *stricto sensu*, con la segunda parte de esa misma pieza, ya que al principio Diceópolis establece una paz personal con los enemigos, mientras que en la segunda parte de la obra esa paz se nos muestra como una conquista colectiva.

³¹⁵ Los escoliastas saben que la comedia es un género complejo, donde la lógica lineal no siempre es la que cabe esperar, ya que en ocasiones domina la lógica propia de la comedia. Pero incluso en esos casos tratan de encontrar y de explicar la lógica soterrada que da coherencia al texto.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

πρὸς τὴν συκοφαντίαν καὶ κακίαν αὐτοῦ τὰ ὀνόματα πλάττει. VEG³Θ

Procedente de otra fuente:

Kaikias es nombre de viento. Algunos también lo llaman *Notos*. Este, cuando sopla, arremolina las nubes sobre sí mismo. Ha dicho esto manteniendo la coherencia, ya que antes ha mencionado “la bolina” y, al mismo tiempo, [sc. Aristófanes] inventa estos sustantivos por su [sc. de Cleón] tendencia delatoria y su maldad.³¹⁶

Schol. *Eq.* 437b

φησὶν οὖν ταῦτα καθ’ ἑαυτὸν ὁ ἀλλαντοπώλης. πρὸς τὸ καικίας ἔπαιξεν ὄνομα ὄν ἀνέμου. οὗτος ὅτε πνεῖ τὰ νέφη εἰς ἑαυτὸν ἔλκει, ὅθεν καὶ “ἔλκων εἰς ἑαυτὸν ὥστε καικίας νέφος”. ἐπεὶ ψευδῆ κατηγορεῖν ὁ Κλέων ἐτόλμησεν, αὐτὸν φήσας σφετερίσασθαι τῆς πόλεως τάλαντα πολλά, καὶ οὐκ ἂν ποτε συγχωρήσειν προῖκα [πνέων ὡς ἐπὶ ἄνεμον] αὐτό· διὰ τοῦτο πνεῖν αὐτὸν φησι καὶ συκοφαντίας· ὁ χρηὶ στοχάσασθαι. τὸν ἀλλαντοπώλην λέγει· ἐξῆς καὶ τῆ ἀπὸ τῶν ἀνέμων συκοφαντία κέχρηται. Μ

Pues bien, el Morcillero se dice estas cosas a sí mismo³¹⁷. Por lo que se refiere a καικίας ha hecho [sc. Aristófanes/el Morcillero] una broma con el nombre de un viento. Este [viento] cuando sopla arremolina las nubes sobre sí mismo, de lo que también [se origina el proverbio] “girando sobre sí mismo como una nube del *Kaikias*”. Puesto que Cleón se atrevió a acusar en falso, ya que le había dicho que se apropiaba de una importante cantidad de talentos que eran de la ciudad, y que jamás se lo habría de consentir sin más [[soplado como contra el viento]]. Por esto dice que él [sc. Cleón] sopla incluso de “tendencia delatoria”: esto es preciso conjeturarlo. Y se lo dice [sc. Demóstenes] al Morcillero. En lo que sigue también hace uso [sc. Aristófanes] de lo de “la tendencia delatoria” a partir de los vientos.

Schol. *Eq.* 438a lm. Ποτιδαίας:

ἔπαιξε τῷ ὀνόματι, ἵνα ἀκολούθως ἀπὸ τῆς θαλάσσης καὶ τῶν ἀνέμων ἀποκρίνεσθαι καὶ αὐτὸς δοκῆ. ἡ δὲ Ποτιδαία πόλις ἐστὶ πρὸς τῷ Ἴσθμῳ τῆς Παλλήνης καταρκισμένη, Κορινθίων μὲν ἄποικος, Ἀθηναίων δὲ σύμμαχος, καὶ φόρους ἐτέλει. ἦν ἀποστᾶσαν πολιορκήσαντες οἱ Ἀθηναῖοι πολιορκία μακρᾶ, ὡς καὶ σφῶν αὐτῶν γεύεσθαι καταναγκάσαι, παρέλαβον καὶ ἐξηνδραπόδισαν τὴν πόλιν. ἀπὸ ταύτης φησὶ τῆς πόλεως κεκλοφέναι δέκα τάλαντα τὸν Κλέωνα, καὶ τούτῳ φιλονεικῶν αὐτὸν ἀμείβεσθαι τοῖς ἴσοις, ἐπεὶ πρότερος ἐκεῖνος ἔφησεν αὐτὸν σφετερίσασθαι τῆς πόλεως τάλαντα πολλά. VEGΘΜ

³¹⁶ Aristófanes inventa el nombre de uno de los vientos, a saber, “συκοφαντία”, ya que, como dice el escolio, καικίας no es invención del cómico. El plural sugiere que el texto del crítico decía κακίας, la lectura de los escolios, en lugar de καικίας, la lectura del Ms. Γ, *vid.* WILSON 2007: *ap. cr. ad loc.*; nótese que PLUTARCO, *Comp.* 853B cita este verso como ejemplo del estilo chusco y simplón de Aristófanes. Sobre la invención en la comedia y en los escolios de Aristófanes, *vid. infra* pp. 222ss.

³¹⁷ Como suele ser habitual, dado que los métodos para señalar el cambio de parlamento entre los diversos personajes eran imprecisos –*vid. supra* p. 13, n. 40– aquí hay un problema con la atribución de réplicas entre los personajes. Un poco más adelante, este mismo escolio atribuye los versos a Demóstenes.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Ha bromeado [sc. Aristófanes] con el nombre, para que este [sc. el Morcillero] diera la impresión de responder de acuerdo con el mar y con los vientos. Potidea es una ciudad asentada junto al istmo de Palene, colonia de los corintios, aliada de los atenienses, y pagaba tributos. Cuando se rebeló, los atenienses, establecido un asedio, tomaron y domeñaron la ciudad por medio de un gran asedio, tan grande que se vieron [sc. los de Potidea] obligados a comerse entre ellos. A partir de esto dice [sc. Aristófanes/el Morcillero] que Cleón ha robado diez talentos que eran de la ciudad, y con esto, puesto que le gusta la pendencia, le responde [sc. a Cleón-Paflagonio] en los mismos [términos], puesto que aquél antes había dicho que él [sc. el Morcillero] se había apropiado de muchos talentos que eran de la ciudad.

Schol. *Eq.* 438b δέκα τάλαντα:

χρησίμως μετὰ τὸν τόπον καὶ τὸν ἀριθμὸν εἶπεν, ἵνα ὁ λόγος αὐτῷ πίστεως ἔχεσθαι δοκῇ, καὶ μὴ [[μάτην]] ἄλλως [[περὶ]] τῆς τοῦ Κλέωνος διαβολῆς λελέχθαι χάριν. πίστεως γὰρ παράδειγμα <τὸ> κατηγοροῦντα μὴ ψιλοῖς χρῆσθαι ῥήμασιν, ἀλλὰ καὶ ἀριθμὸν προσβάλλεσθαι καὶ τόπον. VEG³Θ

Con gran rendimiento práctico, tras el lugar [sc. Potidea], también ha mencionado la cantidad [sc. diez talentos], para que el argumento contra aquél [sc. contra Cleón] pareciera de mayor crédito, y no [[vano]] simplemente [[sobre]] por mencionar la acusación de Cleón. Pues de mayor crédito [le resulta] un paradigma a quien acusa si no utiliza palabras imprecisas, sino que añade la cantidad y también el lugar³¹⁸.

Schol. *Eq.* 440a Im. τερθρίους:

οἱ ἔσχατοι κάλοι, οὓς ἐκφόρους καλοῦσιν οἱ ναῦται, οὓς ὅταν ἐνδιδῶ τὸ πνεῦμα πρώτους ἐκ πῶρας χαλῶσι. καὶ οὗτος οὖν ἀκολούθως τοῦτο εἶπε, διὰ τὸ πρόαγον “τοῦ ποδὸς παρίει”. φησὶν οὖν, ὁ Κλέων πάντων ἂν ὑπερίδοι ἔνεκεν λήμματος. VEG³Θ

[Esto es,] “los cables del extremo”, a los que los marineros llaman rizos, estos, cuando se levanta el viento, son los primeros de proa que retiran. Pues bien, también este [sc. Demóstenes] ha dicho esto manteniendo la coherencia, dado que antes ha puesto “afloja la bolina”. Pues bien, dice [sc. Aristófanes/Demóstenes], “Cleón desdeñaría a todos a causa de un provecho”.

Schol. *Eq.* 441a Im. τὸ πνεῦμ’ ἔλαττον γίγνεται:

ἐπέμεινε τῇ τροπῇ τῶν ὀνομάτων. ὁ δὲ λέγει, τοιοῦτόν ἐστιν· ὅτι ἐπιεικέστερος ἔσται καὶ πραότερος· λοιπὸν γὰρ ἐπειδὴ φθάσας εἶπεν ἦτοι κακίας καὶ συκοφαντίας αὐτὸν πνεῖν, διὰ τοῦτο πάλιν οἰκείως ἔλαττον ἔφη αὐτοῦ γίγνεσθαι τὸ πνεῦμα. VEG³ΘΜ

Insiste [sc. Aristófanes] en la alteración de los sustantivos. Y lo que dice, es: “va a ser más razonable y manso”. Pues bien, puesto que, cuando llegó [sc. Cleón-Paflagonio], dijo [sc. Demóstenes] que aquel soplabla, ciertamente, de maldad y delación, por esto de

³¹⁸ Esto es, el cómico presenta una acusación concreta, robar diez talentos de Potidea, contra el demagogo y no una simple alusión general a su corrupción. La nota transpira teoría o, al menos, ambiente retórico-didáctico, lo cual se percibe en el uso del concepto de παράδειγμα.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

modo razonable de nuevo [en este punto] ha dicho que “su viento ha disminuido de intensidad”.

Estos escolios son interesantes, porque permiten entender no solo el tipo de coherencia que persiguen los escoliastas, sino también cómo es el arte mismo de Aristófanes de escribir comedias. En realidad, todos estos escolios nos advierten de que el cómico construye estos versos, que mencionan el sitio de Potidea y acusan a Cleón de robar dinero público, creando un marco metafórico de significado basado en el léxico mariner³¹⁹, de tal manera que a lo largo de todo el pasaje, en el juego de réplicas y contrarréplicas que se sucede, se mantiene ese criterio. Algo similar, pero aplicado al léxico de los carpinteros y de los herreros, se observa en el siguiente pasaje:

Caballeros 461-71

- | | | |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Πα. | ταυτὶ μὰ τὴν Δήμητρά μ' οὐκ ἐλάνθανεν
τεκταινόμενα τὰ πράγματ', ἀλλ' ἠπιστάμη
γομφούμεν' αὐτὰ πάντα καὶ κολλώμενα. | |
| Αλ. | οὐκουν μ' ἐν Ἄργει γ' οἷα πράττεις λανθάνει.
πρόφασιν μὲν Ἀργείους φίλους ἡμῖν ποιεῖ,
ἰδίᾳ δ' ἐκεῖ Λακεδαιμονίοις ζυγγίγνεται. | 464 |
| Δη. | οἴμοι, σὺ δ' οὐδὲν ἐξ ἀμαξουργοῦ λέγεις; | |
| Αλ. | καὶ ταῦτ' ἐφ' οἷσιν ἐστι συμφυσώμενα
ἐγῴδ'· ἐπὶ γὰρ τοῖς δεδεμένοις χαλκεύεται. | 468 |
| Δη. | εὖ γ' εὖ γε, χάλκευ' ἀντὶ τῶν κολλωμένων. | 470 |
| Αλ. | καὶ ζυγκροτοῦσιν ἄνδρες αὐτ' ἐκεῖθεν αὔ. | 471 |
- Paf1. ¡Por Deméter! no se me escapó que se estaba armando este tinglado. Sabía que todo él estaba clavado y encolado.
- Morc. Tampoco se me escapan a mí los manejos que te traes en Argos. Como excusa pone que trata de conseguirnos la amistad de los argivos, pero allí se reúne en privado con los lacedemonios.
- Dem. ¡Ay de mí! ¿No dices nada en jerga de carretero?
- Morc. Y adónde se aplica el fuelle de esto, lo sé: se está fraguando en beneficio de los encadenados.
- Dem. Muy requetebién. Contra la encoladura aplica la fragua.

³¹⁹ El uso del léxico mariner^o no es casual, ya que, debido a la estrategia adoptada por Atenas en la guerra del Peloponeso, lo relativo a la marinería era de interés para la ciudadanía, lo cual se observa bien en esta comedia *Caballeros*. Sobre el léxico mariner^o en Aristófanes existe un estudio específico, una tesis doctoral, en realidad, que no he podido consultar todavía, a saber: Jesús Camacho Maxía, *Léxico mariner^o en Aristófanes*, Valencia 1997.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Morc. Y también dan martillazos contigo, algunos de allí (tr. L. Gil Fernández)³²⁰.

Schol. *Eq.* 464ab lm. (I) ἐξ ἀμαξουργοῦ λέγεις:

τοῦ Κλέωνος τεκτονικῶς φθεγξαμένου, παροξύνεται ὁ ἀλλαντοπώλης μιμήσασθαι αὐτόν. M

(II) <ἄλλως>:

ἀμαξουργοὺς Ἀττικοὶ τοὺς ἀγριοπηγούς. εἶδος δὲ ἀγριοπηγοὶ τεκτόνων, οἱ τὰς ἀμάξας τεκταίνουσι καὶ πάντων τῶν ἀγρίων ξύλων εἰσὶν ἐργάται. ἐπειδὴ δὲ ὁ Κλέων τεκτονικοῖς ὀνόμασι πᾶσιν ἐχρήσατο, “τεκταινόμενα” εἰπὼν καὶ “γομφούμενα”, ὁ δὲ ἀλλαντοπώλης οὐδὲν ἀπὸ τεκτονικῆς ἀπαντᾷ, ὁ χορὸς ὥσπερ δέδιε μὴ ἦτον ἀπενέγκηται τοῦ Κλέωνος καὶ ἀσχάλλει καὶ δυσφορεῖ, ὅτι οὐδὲν ἀντέθηκε τοιοῦτον ῥῆμα. VEG³M

(I) Dado que Cleón ha usado la jerga propia de un carpintero, el Morcillero es animado a hacer lo mismo.

(II) <Procedente de otra fuente>

los atenienses llamaban ἀμαξουργοὶ a los constructores de carretas. Estos constructores de carretas son un tipo de carpinteros, aquellos que construyen carretas y trabajan todo tipo de maderas bastas³²¹. Puesto que Cleón ha usado todo tipo de términos propios de la carpintería, diciendo [cosas como] “montado” y “clavado”, pero [resulta que] el morcillero responde sin usar la jerga de los carpinteros, el coro³²², como si temiera que fuera a ser derrotado por Cleón, se muestra angustiado e impaciente, porque [el Morcillero] no ha usado expresiones de ese tipo.

Schol. *Eq.* 468a lm. καὶ ταῦτ' ἐφ' οἷσιν ἐστι συμφυσώμενα:

ἐπὶ τίνι συμπνέουσι καὶ ὁμοφρονοῦσιν ὃ τε Κλέων καὶ οἱ Λακεδαιμόνιοι, φησὶν αὐτὸς οὐκ ἀγνοεῖν. ἐπεὶ δὲ ὁ Κλέων τεκτονικοῖς τισιν ὀνόμασιν ἐχρήσατο, πάλιν οὗτος χρῆται χαλκευτικοῖς. φυσώμενα δὲ εἶπε διὰ τὰς φύσας τὰς χαλκευτικὰς. τὸ δὲ “χαλκεύεται” ὡς πρὸς τὰς φύσας ἐπήνεγκεν. ἔστι δὲ ὅμοιον τῷ τεκταίνεται. πάντα δέ, φησί, πράττεται τῷ Κλέωνι, ὅπως οἱ ἄνδρες τῶν δεσμῶν ἐκφύγοιεν. VEG³MLh

Este [sc. el Morcillero] dice que no desconoce que Cleón y los lacedemonios conspiran y se ponen de acuerdo sobre algún asunto. Y, puesto que Cleón ha usado algunos sustantivos propios de la carpintería, este, a su vez, usa vocablos propios de la forja. Y ha dicho φυσώμενα (“sopladas”) por los fuelles que hay en las forjas. Y el “se fragua” lo ha traído por los fuelles. Y es similar a “se construye”. Dice: “Cleón hace todo lo posible para que los encadenados escapen”.

Schol. *Eq.* 470ab lm. εὖ γ' εὖ γε χάλκευε:

³²⁰ La traducción es la del profesor L. Gil Fernández, pero el orden adoptado de los versos se corresponde con el que aparece en la edición de Wilson.

³²¹ Ambos términos, ἀμαξουργός y ἀγριοπηγός, son sinónimos, *vid.* LSJ, cuyas definiciones se retrotraen a este escolio. Ambas palabras vienen a significar algo así como “carpintero de trabajos bastos” en oposición a otro tipo de carpintero cuyo trabajo es más fino o artístico.

³²² Los manuscritos atribuyen a lo largo de todo el pasaje las líneas de Demóstenes al Corifeo.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ὑπερεπαινεῖ πάλιν ἐνταῦθα ὁ χορὸς τὸν ἀλλαντοπώλην, ὅτι ἀντὶ τῶν τεκτονικῶν ῥημάτων αὐτὸς χαλκευτικὰ φθέγγεται. VEGΘM

De nuevo el coro aquí alaba al Morcillero, porque este ha mencionado términos de la fragua en lugar de los de la carpintería.

Schol. *Eq.* 471a lm. (I) καὶ ξυγκροτοῦσι:

(II) ἄλλως:

ἐπέμεινε τῇ μεταφορᾷ τῇ ἀπὸ τῶν χαλκέων· ἀντὶ τοῦ συμπράττουσιν. VEGΘM

Procedente de otra fuente:

Insiste con la metáfora de la fragua; [dice ξυγκροτοῦσι] en lugar de “colaboran”.

Estos ejemplos son suficientes para entender el tipo de coherencia que observan los escoliastas³²³. La terminología que en ellos aparece es interesante para entender la esencia de la escoliografía aristofánica; así, además de observar otra vez la presencia de la oportunidad (ἄμα: schol. *Eq.* 437a) y el rendimiento poético (χρησίμως: schol. *Eq.* 438b), vemos cómo el cómico mantiene el criterio que sustenta el marco (*vid.* ἐπέμεινε τῇ τροπῇ: schol. *Eq.* 441a, ἐπέμεινε τῇ μεταφορᾷ: schol. *Eq.* 471a), acude a lo que resulta natural o razonable (οἰκείως: schol. *Eq.* 441a) y, sobre todo, mantiene la coherencia (ἀκολουθία: schol. *Eq.* 437a, 438a, 440a). Esta cuestión, la coherencia, es central en el seno de la escoliografía aristofánica desde varios puntos de vista, tal y como vamos a poder comprobar en el próximo apartado.

4.5.2. ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ

Ἀκολουθία es un término propio del vocabulario de la Gramática y de la Lógica que designa, digamos, la congruencia y, así, en teoría gramatical ἀκολουθία alude, sobre todo, al orden natural de las palabras³²⁴, mientras que en

³²³ Nótese que en estos casos la mención del viento y el léxico marinero o el de los artesanos condiciona la introducción de vocablos y expresiones que van conformando unos marcos de significado que debemos entender si aspiramos a comprender la lógica que sustenta la escritura de estos pasajes. De esta forma, el juego de sustituciones conforma unos marcos de significado que el cómico debe sostener a lo largo de varios versos hasta alcanzar, incluso, la extensión de una escena completa. Este es el caso de, por ejemplo, las vinosas treguas de *Ach.* 186-200, *vid.* GARCÍA SOLER 2003, o del *myttotos* de *Pax* 236-88, *vid.* GARCÍA SOLER 2007.

³²⁴ *Vid.* LSJ s.v. ἀκολουθία; *vid.* ERNESTI 1795: s.v. ἀκολουθία (p. 11): “τὸ κατ’ ἀκολουθίαν, usitata et naturalis verborum compositio. LONGINO XXII. A qua quicquid recedit, ἀνακόλουθον dicitur. Mox etiam

Lógica se aplica a la consecuencia. En los escolios de Aristófanes se percibe esta misma idea, ya que, como hemos visto arriba y vamos a poder seguir comprobando ahora, el término suele aparecer en aquellas notas que observan la ligazón entre palabras e ideas inmediatas o que se siguen las unas de las otras³²⁵.

Por ejemplo, en el verso 830 de la comedia *Caballeros*, los escoliastas observan que la presencia del verbo θαλαττοκοπέω (“golpear el mar”) condiciona la inminente aparición del verbo πλατυγίζω (“palmotear con el remo”), dado que el sentido de ambos verbos es complementario y, por tanto, ambos resultan adecuados a la metáfora que crea el poeta:

Caballeros 830-2a

Αλ. τί θαλαττοκοπεῖς καὶ πλατυγίζεις, 830
μιαρώτατος ὄν περι τὸν δῆμον
τὸν Ἀθηναίων;

Morc. ¿Por qué das golpes en la mar
y la palmoteas con el remo, cuando
eres un bribonazo con el pueblo ateniense? (tr. L. Gil Fernández)

Schol. Eq. 830b lm. <θαλαττοκοπεῖς καὶ> πλατυγίζεις
ἄμφω μεγαλορρημοσύνης δείγματα. τί, φησί, μεγαλορρημονεῖς καὶ πλατύνῃ καὶ ἀλαζονεύῃ; ἀπὸ δὲ τοῦ πλατυτέρου μέρους τῆς κώπης, ὃ τῇ θαλάττῃ μᾶλλον προσερείδεται καὶ τύπτον τὸ ὕδωρ τῇ εἰρεσίᾳ ἀπεργάζεται κτύπον, ἢ μεταφορᾷ. ἀκολούθως δὲ τῷ “θαλαττοκοπεῖς” ἐπήγαγε τὸ “πλατυγίζεις”. VEGΘM

Ambos verbos son muestra de [su (sc. de Cleón)] grandilocuencia. [sc. el Morcillero] dice: “¿por qué te expresas con grandilocuencia, te hinchas y fanfarroneas?”. A partir de la sección más ancha del remo, la que sobre todo se apoya en el mar y, la que, cuando golpea el líquido con el movimiento de los remos, produce un sonido de choque, [a partir de eso] la metáfora [ha sido creada por Aristófanes]. Siendo consecuente con “θαλαττοκοπεῖς” (“das golpes en el mar”) ha añadido “πλατυγίζεις” (“palmoteas con el remo”).

τὸν κατὰ Φύσιν εἰρμόν, et τὸ κατὰ τάξιν appellat”; cf. et. BÉCARES BOTAS 1985: s.v. ἀκολουθία, ἀκολουθός (pp. 11-2), HEATH 1989: 99, 112, DICKEY 2007: 220, NÜNLIST 2009: 368. Caber recordar que la falta de ἀκολουθία está detrás de dos de los procedimientos de humor pragmático que reconoce el TRACTATUS COISLINIANUS, a saber, el cuarto: ἐκ τοῦ δυνατοῦ καὶ ἀνακολούθου (“el que surge de lo verosímil y [resulta] incoherente”) y el noveno: ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος ἢ καὶ μηδεμίαν ἀκολουθίαν ἔχων (“cuando el discurso es incoherente y carece de toda congruencia”).

³²⁵ De hecho, el significado del término no plantea problemas, ya que está bien atestiguado en la *Poética* de ARISTÓTELES, vid. 1448a 3, 1449b 10, 1452a 28, 1453a 34, 1454b 16, 1462b 7.

Lo mismo se constata en uno de los escolios que explican el verso 12 de la comedia *Nubes*:

Nubes 12-4a

Στ. ἄλλ' οὐ δύναμαι δειλαιος εὔδειν δακνόμενος 12
 ὑπὸ τῆς δαπάνης καὶ τῆς φάτνης καὶ τῶν χρεῶν
 διὰ τουτονὶ τὸν υἱόν.

Estr. Pero no puedo dormir, pobre de mí, me pican... el gasto, el pesebre y las deudas contraídas por culpa de este hijo (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 12d

τὸ “χρεῶν” νῦν περισπαστέον· δηλοῖ γὰρ “τῶν ὀφλημάτων”. VEΘΝ εἴρηται δὲ παρὰ τὸ “τῶν †κόρεων†”, τουτέστι τὰ δεσμὰ τοῦ χόρτου, ἵνα ἐξῆς καὶ ἀκολούθως τῇ φάτνη λέγειν δοκῆ. VEΘNBarb

Ahora hay que marcar acento circunflejo en “χρεῶν”. Pues hace referencia a “las deudas”. Y se dice en derivación de “τῶν +κόρεων+”³²⁶, esto es, los gastos del forraje, [palabra escogida] para dar la impresión de que habla siguiendo un orden y de modo consecuente con el pesebre³²⁷.

En estos dos comentarios, ambos similares a los que hemos visto arriba, ἀκολουθία alude a la consecuencia como regidora de la elección de unas palabras que generan un mensaje coherente, un criterio que, de hecho, se confirma como relevante desde el punto de vista de la *constitutio textus*, ya que la lógica de dicha consecuencia asegura la pertinencia de esas palabras al contexto en el que aparecen. Hay, sin embargo, otro tipo de ἀκολουθία menos inmediata que se aplica a las réplicas de los diferentes personajes en el diálogo.

Por ejemplo, en los versos 1463-5 de la comedia *Ranas*, Esquilo, tratando de aportar una solución a los males que asolan la ciudad, anima a los atenienses a empatizar con el enemigo y a abandonar las ínfulas imperialistas que tanto pesar están trayendo a Atenas. Al punto, Dioniso, en el verso 1466, añade un

³²⁶ Probablemente la nota trata de explicar que δακνόμενος ὑπὸ τῶν χρεῶν (“picado por las deudas”) es un ἀπροσδόκητον de la expresión esperada: δακνόμενος ὑπὸ τῶν κόρεων (“picado por las chinches”), así lo entiende, al menos, GIL FERNÁNDEZ 2011: n. *ad loc.* (p. 29, n. 2).

³²⁷ *Vid.* DOVER 1970: *ad v.* 13 (p. 70): “δαπάνης tells us that he is worried by debt; φάτνης tells us what kind of debt; and 14 shows that his son’s passion for horses is the trouble”. Esta es la secuencia lógica que se descubre en estos versos.

chascarrillo relativo a la soldada de los jueces, dando a entender que el tributo que cobra Atenas a los miembros de la Liga de Delos solo es necesario para financiar la política demagógica de ciertos individuos que ansían ocupar el poder a toda costa. De esta manera, ese chascarrillo, que *a priori* parece irrelevante, no lo es tanto, ya que no solo resulta coherente con las ideas expresadas por Esquilo, sino que, además, sirve de remate a su exposición:

Ranas 1463-6

- Αι. τὴν γῆν ὅταν νομίσωσι τὴν τῶν πολεμίων
εἶναι σφετέραν, τὴν δὲ σφετέραν τῶν πολεμίων,
πόρον δὲ τὰς ναῦς, ἀπορίαν δὲ τὸν πόρον.
Δι. εὔ, πλὴν γ' ὁ δικαστῆς αὐτὰ καταπίνει μόνος. 1466

Esq. Se salvarán cuando consideren que la tierra de los enemigos es la suya, la suya de los enemigos, que las naves son un recurso, y que el tributo significa falta de recursos.

Dion. Bien, salvo que los jueces se los zampen ellos solos (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ra.* 1466a (*ad* 1465ba *adhibitum*)

συμβουλευεῖ πᾶσαν τὴν ἐν τούτοις γινομένην δαπάνην ταῖς ναῦσιν ἀφορίσαι. πρὸς ταύτην δὲ τὴν ἔννοιαν καὶ τὸ ἐπιφερόμενον ἀκόλουθον· φησὶ γὰρ ὁ Διόνυσος, “πλὴν γ' ὁ δικαστῆς αὐτὰ καταπίνει μόνος”, ὡς πολλῶν ὄντων τῶν δαπανωμένων εἰς τὸν δικαστικὸν μισθόν. VMEΘ (Ald)

Aconseja³²⁸ que todo el gasto que se hace en ellos [sc. en los jueces] sea asignado para las naves. En relación con esta idea también añade lo que sigue en consecuencia; pues Dioniso dice: “bien, salvo que los jueces se los zampen ellos solos”, dando a entender qué grandes son los gastos relativos al sueldo de los jueces.

Estas notas que aluden a la línea que siguen los parlamentos de los diversos personajes suelen prestar atención sobre todo a la ligazón lógica que reúne versos en apariencia inconsecuentes. Esto se ve muy bien en un escolio de la comedia *Paz*.

En los versos 441-57 de esa comedia, se produce un pseudo-diálogo entre el coro y Trigeo, ya que mientras el héroe cómico está invocando a los dioses, el coro, adoptando la función de los acólitos que repiten y completan la letanía del

³²⁸ ¿Quién? El propio Aristófanes –lo más probable, dado el carácter didáctico de la comedia aristofánica y la presencia en el comentario de un verbo tan significativo como συμβουλευεῖ–, Esquilo, Dioniso...

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

sacerdote, pero asumiendo al mismo tiempo la personalidad del βωμολόχος, lo que hace es crear comicidad completando de manera *sui generis* las invocaciones de Trigeo. Entender lo que sucede es necesario para comprender el pasaje y no tenerlo por sospechoso de corrupción:

Pax 441-3

Tr. ὅστις δὲ πόλεμον μᾶλλον εἶναι βούλεται— 441
Χο. μηδέποτε παύσασθ' αὐτόν, ὦ Διόνυσ' ἄναξ,
ἐκ τῶν ὀλεκράνων ἀκίδας ἐξαιρούμενον.

Trig. Y el que prefiera que haya guerra...
Coro Que nunca cese, ¡oh! soberano Dioniso,
de arrancarse puntas de flecha de los codos (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 441 Im. ὅστις δὲ VGLh πόλεμον VI
δύο πρόσωπα ταῦτά φησιν, ὧν ὁ μὲν εὐχεται, ὁ δὲ ἕτερος ἀκόλουθα τῇ εὐχῇ RVGLh
καταρώμενος VGLh λέγει. RVGLh

Dos personajes dicen estas cosas, uno de ellos hace la invocación, y el otro, siguiendo la invocación, responde lanzando maldiciones.

Con todo, lo habitual es encontrar un término como ἀκολουθία cuando los escoliastas nos advierten de una derivación lógica que se sigue a partir de lo que se dice o se hace. Por ejemplo, en el verso 83 de la comedia *Nubes*, Fidípides, como amante de la hípica, hace un juramento invocando a Posidón, pero esto es algo que exaspera a Estrepsíades, porque de ese dios le viene la desgracia que le consume. Así las cosas, el juramento del verso 83 condiciona la respuesta del anciano en los versos 84-5:

Nubes 83-5

Φε. νῆ τὸν Ποσειδῶ τουτονὶ τὸν ἵππιον. 83
Στ. μὴ μοιγε τοῦτον μηδαμῶς τὸν ἵππιον
οὗτος γὰρ ὁ θεὸς αἰτιὸς μοι τῶν κακῶν.

Fid. Sí, lo juro por esa imagen de Posidón, patrón de los caballos.
Estr. Al patrón ése no me lo mientes siquiera. Ese dios es el culpable de mis desgracias. (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 83a

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

κυρίως νῦν ὁ νεανίσκος ὀμνυσι τὸν Ποσειδῶ θεὸν ἵππικὸν ὄντα ἅτε καὶ αὐτὸς περὶ ἵππους ἐσπουδακῶς. “τουτονὶ” δὲ οὐ τῷ κοινῷ τῶν ἀνθρώπων ἔθει χρώμενον αὐτὸν δεῖ νομίζειν λέγειν –εἰώθασι γὰρ οἱ ὀμνύντες λέγειν· μὰ τοῦτον τὸν θεόν, μὰ τοῦτον τὸν Ἀσκληπιόν–, ἀλλ’ ἔνδον ἀφίδρυμα ἔχοντα Ποσειδῶνος. διὰ τοῦτο καὶ ὁ πρεσβύτης τῷ ὄρκῳ ἀκολούθως ἄχθεται. V

Principalmente el joven ahora jura por el dios Posidón, porque precisamente [ese dios] es ἵππικόν [o sea, Hípico como epíteto de Posidón] y porque él mismo [sc. Fidípides] ha mostrado gran interés por los caballos. Pero es preciso considerar que no dice “este de aquí” según la costumbre común de los hombres –pues quienes juran acostumbran a decir: “por este Dios”, “por este Asclepio”–, sino porque dentro [de la casa] había una imagen de Posidón³²⁹. Por esto también el anciano se lamenta [en los versos 84-5] por el juramento de una manera coherente.

Y así, y esto es interesante, cuando Fidípides jura obediencia, en el verso 91, a su padre, lo hace invocando a Dioniso, y no a Posidón, ya que, según dicen los escoliastas, Estrepsíades le ha prohibido, en esos versos 84-5, mencionar en su presencia el nombre de ese dios³³⁰:

Nubes 90-1a

Φε.	λέγε δὴ, τί κελεύεις;		
Στ.		καὶ τι πείσει;	
Φε.			πείσομαι,
	νῆ τὸν Διόνυσον.		91

Fid. Habla entonces. ¿Qué me mandas?
 Estr. ¿Me obedecerás?
 Fid. Sí, lo juro por Dioniso (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 91aβ lm. νῆ τὸν Διόνυσον R

³²⁹ Vid. GIL FERNÁNDEZ 2011: n. *ad loc.* (p. 33, n. 17): “[estatua] que habría llevado a casa Fidípides como aficionado a la hípica”. Ahora bien, STARKIE 1966: *ad v.* 83 (p. 30), señala que no hay ninguna razón para suponer que hubiera ninguna estatua en la casa; por su parte, DOVER 1970: *ad v.* 83 (p. 77) dice: “(...) This scholion is the product of a theory about statues in the theatre, but the theory may not be well grounded. Later (1478ff.) we shall see that a herm stands besides Strepsíades’ door, and there are strong grounds for believing that a ‘dinos’ stood beside Socrates’ door (...); why should there not be a statue of Poseidon also beside Strepsíades’ door?”.

³³⁰ De esta forma, este pasaje es importante para el devenir de la comedia, porque deja ver que Fidípides, aun aquejado de *hipomania*, respeta a su padre. Pues bien, al final de la obra, una vez que el joven ha sido instruido por los filósofos, Fidípides ya no respetará a Estrepsíades y le pegará. Por supuesto, se trata de “una revisión cómica de la justicia” en la que, digamos, el bastón cambia de dueño, porque la retórica todo lo puede, de modo que la acción de golpear, calificada como de estrategia burda de humor, *vid. Nu.* 541-2, “se rehabilita a la altura de una sátira intelectual y política”, *vid.* SOUSA SILVA 2008: 239-40. Ahora bien, golpear al padre era no solo odioso, sino tabú, de modo que Aristófanes escoge un ejemplo muy contundente; sobre el tópico de la obediencia paterno-filial, *vid.* ENCINAS REGUERO 2005.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ἐπεὶ ἐκόλυσεν αὐτὸν κατὰ τοῦ Ποσειδῶνος ὁμόσαι, εἰκότως μετέβαλεν εἰς τὸν Διόνυσον τὸν ὄρκον. RV

Puesto que le impidió jurar por Posidón [versos 84-5], de manera razonable ha cambiado el juramento hacia Dioniso.

Esta misma idea aparece en otros comentarios:

Nubes 275-84

Xo. ἀέναιοι Νεφέλαι,
ἀρθῶμεν φανεραὶ δροσερὰν φύσιν εὐάγητον
πατρὸς ἀπ' Ὀκεανοῦ βαρυαχέος
ὑψηλῶν ὀρέων κορυφᾶς ἐπι δενδροκόμους, ἵνα 278
τηλεφανεῖς σκοπιᾶς ἀφορώμεθα
καρπούς τ' ἀρδομέναν ἱερὰν χθόνα
καὶ ποταμῶν ζαθέων κελαδήματα
καὶ πόντον κελάδοντα βαρύβρομον·

Coro *Eternales Nubes,*
elevémonos, dejando ver nuestra naturaleza,
húmeda y fácil de mover, desde el Océano de grave bramido,
nuestro padre, a lo alto de las cumbres
de arbórea cabellera de los elevados montes,
para otear atalayas visibles a lo lejos,
los frutos y los riegos de la sagrada tierra,
los clamores de los ríos divinos
y el rumoroso ponto con su grave sonido (tr. L. Gil Fernández).

Schol. Nu. 278a

ἀκολούθως τοῖς ὑπὸ τοῦ Σωκράτους εἰρημένοις

εἶτ' Ὀκεανοῦ πατρὸς ἐν κήποις.

ἀλλ' ὁ μὲν διὰ τὸ ἄδηλον ἐκ διαφόρων αὐτὰς τόπων καὶ πηγῶν καλεῖ, ἵν' οὕτω γοῦν τῆς ἀληθείας τυχεῖν <δυνηθῆ>· αἱ δὲ ἄτε

α. <τῆς ἑαυτῶν γενέσεως γινώσκουσαι τὸ ἀκριβές> Ald

β. τὴν ἑαυτῶν γένεσιν γινώσκουσαι V

εὐθὺς διωρίσαντο, πόθεν αὐτὰς ἀρθῆναι δεήσει. V

[Este verso se escribe] en consonancia con lo dicho por Sócrates [verso 271]:

luego en los jardines del padre Océano.

Pero él [sc. Sócrates] debido a la falta de evidencia las convoca de lugares y fuentes diferentes, para, así, por lo menos, ser capaz de alcanzar la verdad. Pero ellas [sc. las Nubes] como

a. <conocen con exactitud su procedencia>

b. conocen su procedencia

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

al punto señalaron de dónde habrían de ser traídas³³¹.

Nubes 1157-62

Στ. οὐδὲν γὰρ ἄν με φλαῦρον ἐργάσαισθ' ἔτι,
οἷος ἐμοὶ τρέφεται
τοῖσδ' ἐνὶ δώμασι παῖς,
ἀμφήκει γλώττη λάμπων, 1160
πρόβολος ἐμός, σωτήρ δόμοις, ἐχθοῖς βλάβη,
λυσανίας πατρώων μεγάλων κακῶν·

Estr. *No me volveréis
a jugar ninguna mala pasada:
tal es el hijo que se me cría
en estas mansiones, que brilla
con lengua de doble filo,
mi protector, el salvador de la morada,
la ruina de los enemigos, el quitapesares
de las grandes desgracias paternas* (tr. L. Gil Fernández.)

Schol. *Nu.* 1160a

α. ἀκόλουθον τῷ REMNρ

β. παρὰ τὰ εἰρημένα ὑπ' αὐτοῦ V

εὔ μοι στομῶσαις RVEMNρ αὐτόν· RVE ἐπὶ μὲν θάτερα οἶαν δικιδίους. EM

[Estrepsíades dice esto]

a. manteniendo la coherencia con [versos 1108-9]:

b. por las cosas dichas por él [versos 1108-9]:

*acuérdate de afilármelo bien, esta [sc. mandíbula] para los procesos sin importancia
[la otra para los asuntos de mayor importancia]*³³².

Pluto 685-90

Χα. νῆ τοὺς θεοὺς ἔγωγε, μὴ φθάσειέ με
ἐπὶ τὴν χύτραν ἐλθὼν ἔχων τὰ στέμματα·

³³¹ Alguien podría pensar que los versos 271 y 275-84 son incongruentes, dado que la información no coincide totalmente, pero esto es solo la impresión de quien no ha entendido bien el texto. La explicación de los escoliastas llama la atención sobre la perspectiva desde la que habla cada uno de los personajes: Sócrates no forma parte del coro y, por tanto, no sabe con exactitud de dónde van a ser traídas las Nubes, mientras que las Nubes evidentemente sí lo saben. Por tanto, cada personaje habla desde su propia realidad. Sobre la focalización como estrategia de comentario en la escoliografía griega, *vid.* NUNLIST 2003, 2009: 116-34, 2009b: 79-81. Sobre la focalización como elemento narratológico en la literatura griega, *vid.* DE JONG 2014: 47-72. En el seno de la tragedia tenemos un ejemplo magnífico en las diferentes versiones de la historia de Creusa que se suceden en el *Ión* de Eurípides, *vid.* QUIJADA SAGREDO 2011b; también en el *Áyax* de Sófocles, *vid.* QUIJADA SAGREDO 2011b: 69, n. 65

³³² La cita completa deja ver mejor por qué los escoliastas asumen que “lengua de doble filo” (verso 1160) debe entenderse como referencia interna a lo expresado antes en los versos 1108-9.

ὁ γὰρ ἱερεὺς αὐτοῦ με προὔδιδάξατο.
 τὸ γράδιον δ', ὡς ἦσθετο δὴ μου τὸν ψόφον,
 τὴν χεῖρ' ὑφείρει· κᾶτα συρίζας ἐγὼ 689
 ὁδὰξ ἐλαβόμην ὡς παρείας ὦν ὄφιν.

Car. Sí, ¡por los dioses!, que se me adelantara en llegar al puchero con su turbante, pues su sacerdote ya me había puesto sobre aviso. La viejuca, cuando sintió el ruido, levantó la mano. Entonces, silbando como si fuera una serpiente mofletuda se la cogí con los dientes (tr. L. Gil Fernández).

Schol. Pl. 689e Im. κᾶτα συρίζας M
 ἀκόλουθον δὲ τῷ “ἐφερπύσαι” τὸ “συρίζαι”. ἕκαστον γὰρ τῶν ζῴων ἰδίαν φωνὴν ἔχει, ὡς αἴξ τὸ “μηκάζειν”, RVMEΘNBarbRsAld βοῦς τὸ “μυκᾶσθαι”, κορώνη τὸ “κρώζειν”, καὶ τὰ ἄλλα ὁμοίως, RVEΘNBarbRsAld οὔτω καὶ ὄφιν τὸ “συρίζειν”.
 RVMEΘNBarbAld

Manteniendo la coherencia con “arrastrarse” [verso 675] [escribe] “silbar”; pues cada uno de los animales tiene su propia voz; por ejemplo, la cabra “balar”, la vaca “mugir”, el cuervo “graznar”, y los demás [también] de manera semejante; y así la serpiente [tiene esa voz:] “silbar”³³³.

Aunque, como es habitual, el término técnico, ἀκολουθία en este caso, solo aparece de vez en vez, ha servido para reconocer el tipo de coherencia que interesa a los escoliastas, a saber: la elección de palabras, la trabazón lógica de esas palabras, como la que subyace en ciertos casos de metáforas, y la relación interna de unos versos con otros. Hay, sin embargo, en los escolios otros procedimientos que nos advierten de estas mismas circunstancias, entre los cuales destaca el uso de los adverbios οἰκείως y εἰκότως, adverbios que indican lo que es razonable, natural o adecuado.

4.5.3. COHERENCIA: ΟΙΚΕΙΩΣ Y ΕΙΚΟΤΩΣ

Los escoliastas suelen prestar atención a la reunión lógica de palabras y de ideas, algo que es importante en la comedia, ya que esta admite a menudo asociaciones lógicas, digamos, poco ortodoxas, como la que sigue:

³³³ Carión se compara a sí mismo con una serpiente, tal y como vemos en el verso 690, y, así, resulta natural que “silbe” y “se arrastre” (verso 675). Así las cosas, Aristófanos, explican los escoliastas, ha preparado esa conexión entre Carión y la serpiente desde el principio, de modo que todo el pasaje resulte coherente.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Nubes 563-5

Xo. ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν 563
Ζῆνα τύραννον εἰς χορὸν
πρῶτα μέγαν κικλήσκω·

Coro *A Zeus primero, señor de lo alto,
gran rey de los dioses
le invoco a nuestro coro: (...) (tr. L. Gil Fernández).*

Schol. *Nu.* 563d Im. ὑψιμέδοντα

τὸν Δία ἐπικαλοῦνται, ὃν οἱ φιλόσοφοι εἶναι οὐκ ἔφασκεν, ἀλλὰ ταύτας εἶναι τὸ πᾶν διεβεβαιοῦντο. εἰκότως οὖν καὶ διὰ τούτων σκώπτει τοὺς φιλοσόφους. ὃν γὰρ αὐτοὶ οὐκ ἔφασκον, αἱ νομιζόμεναι ὑπ' αὐτῶν θεαὶ τοῦτον ἐπεκαλοῦντο. E

[sc. Las Nubes] invocan a Zeus, a quien los filósofos negaban la existencia, a pesar de que [ellos] afirmaban que ellas [sc. las Nubes] eran el todo. Pues bien, con razón también por medio de estos versos se burla de los filósofos. Pues, aunque ellos no creían en él [sc. en Zeus], las que son consideradas diosas por ellos [sc. las Nubes] le [sc. a Zeus] invocan.

Este comentario se refiere a la paradoja que supone que los filósofos que niegan la existencia de Zeus, al mismo tiempo consideren divinas a unas Nubes, que sí reconocen la potestad de Zeus. Estamos, por tanto, ante un ejemplo claro de lógica propia de la comedia.

Con todo, los escoliastas, tal y como estamos viendo, a menudo reconocen otro tipo de lógica más convencional. Por ejemplo, en los versos 571-4 de esta misma comedia, las Nubes nombran “al auriga de superbrillantes rayos”, lo cual resulta adecuado al contexto de la oda, ya que, al igual que sucede con Zeus y con Posidón, a quienes se ha nombrado en los versos anteriores –versos 563-70–, Helios también juega un papel relevante en el proceso de formación de las nubes:

Nubes 571-4

Xo. τὸν θ' ἵππονόμαν, ὃς ὑπερ- 571
λάμπροις ἀκτῖσιν κατέχει
γῆς πέδον, μέγας ἐν θεοῖς
ἐν θνητοῖσι τε δαίμων.

Coro *Y al auriga, que*

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

*con sus superbrillantes rayos
ocupa la llanura de la tierra,
deidad grande entre los dioses
y entre los mortales* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 571cβ sin lm.

εικότως τῶν θεῶν τούτων ἐμνημόνευσεν, ἐπειδὴ αἱ νεφέλαι ἐξ αὐτῶν συνεστάναι δοκοῦσιν· ἀπὸ μὲν Διός, ὅτι γενάρχης· ἀπὸ δὲ Ποσειδῶνος. ὅτι τῆς ὑγρᾶς οὐσίας δεσπότης· ἀπὸ δὲ Ἡλίου, ὅτι δοκεῖ διάπυρος ὢν ἔλκειν εἰς ἑαυτὸν τὴν τῆς θαλάσσης ὑγρότητα, ἐξ ὧν αἱ νεφέλαι. RV

Con razón ha nombrado a estos dioses, porque las nubes parecen haber sido formadas a partir de ellos: de Zeus, porque es el regente de todo lo que existe; de Posidón, porque es señor de la esencia líquida; de Helios, porque, al ser flameante, parece arrastrar hacia él la humedad del mar, [y, así] a partir de ellos [están formadas] las nubes.

Por tanto, esta oda sigue, digamos, un patrón lógico-tradicional, ya que las Nubes invocan a las divinidades pertinentes desde el punto de vista de su propia naturaleza, ya que son las que les dan forma. Pues bien, este tipo de notas, que se refieren a lo que resulta natural, adecuado o razonable en términos de οἰκεῖως y de εικότως son legión en los escolios de Aristófanes; he aquí una selección:

Acarnienses 195b-8

Δι. ὦ Διονύσια,
αὔται μὲν ὄζουσσ' ἀμβροσίας καὶ νέκταρος
καὶ μὴ 'πιτηρεῖν "σιτί' ἡμερῶν τριῶν",
κάν τῷ στόματι λέγουσι "βαῖν' ὅπη 'θέλεις". 198

Dic. ¡Fiestas de Dioniso!, éstas si huelen a néctar y ambrosía y no a guardar la orden de “víveres para tres días”, y le dicen al paladar “ve a donde quieras” (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 198a (II) ἄλλως

λέγουσι, φησὶν³³⁴, αἱ σπονδαὶ “ἄπιθι ὅπου θέλεις”, εικότως. ἐν γὰρ πολέμῳ διὰ τὰς ἐπιδρομὰς τῶν πολεμίων καὶ τὰς πολιορκίας οὐκ ἔστιν ἀπελθεῖν ὅπου τις βούλεται. EF

Con razón dice: “las treguas dicen *ve a donde quieras*”. Pues en tiempos de guerra, a causa de las incursiones de los enemigos y de los asedios de las ciudades, no es posible ir donde uno quiera.

Caballeros 353-5

³³⁴ Es difícil decidir si el sujeto de φησὶ es el poeta, el texto o una fuente exegética precedente.

Πα. ἐμοὶ γὰρ ἀντέθηκας ἀνθρώπων τιν', ὅστις εὐθὺς
θύννεια θερμὰ καταφαγών, κᾶτ' ἐπιπιὼν ἀκράτου
οἴνου χοᾶ κασαλβάσω τοὺς ἐν Πύλῳ στρατηγούς. 355

PafI. ¿A mí me vas a comparar con alguien? ¿A mí que voy y me trago una ración calentita de atún, me pimplo después una jarra de vino puro, y me paso por la piedra a los generales de Pilos? (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 355a (I) Im. κασαλβάσω

κασαλβάδες ἐταῖραί εἰσιν, αἱ αἰεὶ ἐπὶ τῶν οἰκημάτων ἐστῶσαι γυναῖκες, ἐπὶ μισθῷ παρέχουσαι τοῖς βουλομένοις ἑαυτάς. κασαλβάδες δὲ εἰρηνται ἀφ' οὗ ποιοῦσι. καλοῦσι μὲν γὰρ οὐκ ἔχουσαι τοὺς ἐραστάς, σοβοῦσι δὲ τοὺς ὄντας, ἵνα ἄλλους λάβωσιν. ἐπεὶ οὖν ἰταμῶς καὶ ἀναιδῶς ὁ Κλέων ἀλλοτρία ἐπεπήδησε νίκη καὶ τῆς ἐπὶ τοῖς κατορθώμασι δόξης αὐτοῦς ἀφείλετο, καὶ αἱ ἐταῖραι δὲ ἀναίσχυντοι καὶ ἀναιδεῖς, ἐπεὶ ἐπιπηδῶσι τοῖς ἐρασταῖς, εἰκότως ὁ ποιητὴς τῇ λέξει ταύτη κέχρηται. VEG²ΘM

[Las] κασαλβάδες son prostitutas, las mujeres que solían estar cerca de las viviendas y que mantenían relaciones sexuales con los que las deseaban a cambio de dinero. Se llaman κασαλβάδες por lo que hacen. Pues dicen que, cuando no tienen amantes, para tomar otros se avalanzan sobre los presentes. Pues bien, dado que Cleón, de manera osada y desvergonzada, saltó sobre una victoria ajena y les privó en su propio beneficio de la gloria por los éxitos [alcanzados]³³⁵, y las prostitutas, desvergonzadas e impúdicas, saltan sobre los amantes, el poeta usa esta palabra de manera adecuada³³⁶.

Caballeros 1333-4

Χο. χαῖρ', ὃ βασιλεῦ τῶν Ἑλλήνων· καὶ σοὶ ξυγχαίρομεν ἡμεῖς.
τῆς γὰρ πόλεως ἄξια πράττεις καὶ τοῦ ἴν Μαραθῶνι τροπαίου. 1334

Coro Salve, rey de los griegos. Nos congratulamos contigo. Tu suerte es la que se merece la ciudad y el trofeo de Maratón (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 1334a (I) Im. τὸν Μαραθῶνι τροπαίου

εἰκότως τούτου ἐμνημόνευσεν, ἐπειδὴ Ἀθηναῖοι μόνοι ἐν Μαραθῶνι τοὺς βαρβάρους ἐνίκησαν. ἡ γὰρ ἐν Σαλαμῖνι νίκη καὶ ἡ ἐν Πλαταιαῖς ἐδόκει κοινὸν ἔργον εἶναι πάντων τῶν Ἑλλήνων. VEGΘMLh

Con razón ha recordado esto, porque los atenienses solos vencieron a los bárbaros en Maratón. Pues la victoria en Salamina y la de Platea parecían ser una empresa común de todos los griegos.

³³⁵ Cabe decir que el significado de κατόρθωμα implica un éxito que no es casual o debido a la fortuna, sino aquél que se obtiene gracias a una planificación minuciosa.

³³⁶ En este caso, el problema afecta al uso de una palabra que no parece encajar bien en el contexto, pero, si se comprende bien su significado, resulta que sí lo hace.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Nubes 102-4

Φε. αἰβοῖ, πονηροί γ'. οἶδα· τοὺς ἀλαζόνας, 102
τοὺς ὠχριῶντας. τοὺς ἀνυποδήτους λέγεις.
ὧν ὁ κακοδαίμων Σωκράτους καὶ Χαιρεφῶν.

Fid. ¡Qué va! Unos mangantes, lo sé. Te estás refiriendo a esos embaucadores, paliduchos y descalzos, entre los que se cuentan el desgraciado de Sócrates y Querefonte (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 102c lm. τοὺς R ἀλαζόνας
ιδίως τοὺς ψεύστας ἐκάλουν. εἰκότως δὲ τοὺς φιλοσόφους ἀλαζόνας καλεῖ, RVBarb ἐπεὶ
λέγειν ἐπαγγέλλονται περὶ ὧν οὐκ ἴσασιν. RBarb

De manera específica llamaban [*alazones*] a los farsantes. Con razón llama *alazones* a los filósofos, pues [estos] se muestran dispuestos a hablar sobre lo que no conocen³³⁷.

Nubes 121-3

Στ. οὐκ ἄρα μὰ τὴν Δήμητρα τῶν γ' ἐμῶν ἔδει, 121
οὔτ' αὐτὸς οὔθ' ὁ ζύγιος οὔθ' ὁ σαμφόρας·
ἀλλ' ἐξελῶ σ' ἐς κόρακας ἐκ τῆς οἰκίας.

Estr. Entonces, ¡por Deméter!, no comerás de lo mío, ni tú, ni el caballo de tiro, ni el marcado con la san. Te echaré a los cuervos fuera de casa (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 121a lm. μὰ τὴν Δήμητρα
εἰκότως, ἐπεὶ περὶ τροφῶν ὁ λόγος ἐστίν, αὐτὸς τὴν Δήμητρα ὄμνυσι· τούτων γὰρ ἡ
θεὸς εὐρέτις. EBarb

Con razón, dado que el parlamento se refiere a alimentos, él jura por Deméter; pues la diosa es la descubridora [de los cereales]³³⁸.

Nubes 410-1

Στ. ἢ δ' ἄρ' ἐφυσᾶτ', εἴτ' ἐξαίφνης διαλακήσασα πρὸς αὐτῶ
τῶφθαλμῷ μου προσετίλησεν καὶ κατέκαυσεν τὸ πρόσωπον. 411

Socr. Por un descuido no la rajé, y se hinchó hasta estallarme repentinamente sobre

³³⁷ Un *ἀλαζών* es, digamos, alguien que vive del cuento, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 1981, MACDOWELL 1990. Por tanto, dado que los filósofos teorizan sobre asuntos inmateriales, indemostrables e intangibles, resulta adecuado, al menos en el seno de una comedia, considerarlos *ἀλαζόνες*.

³³⁸ La nota asume que es adecuado nombrar a Deméter, puesto que se trata de la diosa que dona a los hombres el cultivo de los productos de cosecha y, sobre todo, de los cereales.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

los ojos. Me soltó la plasta encima y me quemó la cara (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 411 Im. προσετίλησεν]

προσερράντισεν RVMatr

α. <οικείως δὲ νῦν τῷ προσετίλησε χρήται ὡς ἐπὶ κοιλίας>. Ald

β. ὡς ἐπὶ κοιλίας ἐχρήσατο τῇ λέξει. R

[Esto es,] “salpicó”.

a. <de manera apropiada ha usado ahora “me soltó la plasma encima”, porque [hace referencia] al vientre>.

b. Ha usado la palabra, porque [hace referencia] al vientre.

Paz 15-6a

Oι.^α αἰβοῖ, φέρ' ἄλλην χἀτέραν μοι χἀτέραν,
καὶ τριβ' <ἔθ'> ἑτέρας.

Serv.¹ ¡Vamos ya! Tráeme otra y otra y otra y sigue preparando otras (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 15b Im. (α) αἰβοῖ]

εἰκότως ἐσχετλίασε διὰ τὴν ὀσμὴν. V

Con razón se ha lamentado por el hedor³³⁹.

Paz 144-5

Τρ. ἐπίτηδες εἶχον πηδάλιον, ᾧ χρήσομαι·
τὸ δὲ πλοῖον ἔσται Ναξιουργῆς κἀνθαρος.

Πα. λιμὴν δὲ τίς σε δέξεται φορούμενον;

Τρ. ἐν Πειραιεῖ δήπου ἴστί Κανθάρου λιμὴν. 145

Trig. Para ese caso tengo un timón, del que haré uso. Y mi embarcación será un escarabajo fabricado en Naxos.

Niña ¿Y qué puerto te recibirá en tu travesía?

Trig. En el Pireo, creo yo, hay un puerto del Escarabajo (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 145bβ Im. (α) Κανθάρου λιμὴν

β. μήποτε ὅπου ἢ τῶν τοιούτων πλοίων στάσις ἦν, οὕτως ἐκράτησε καλεῖσθαι, τῷ ὄντι γάρ ἐστιν ἐν τῇ Ἀττικῇ κώμη λεγομένη οὕτως, Κανθάρου λιμὴν, οὐχὶ Κἀνθαρος, ὡς Φιλόχορος ἱστορεῖ, ἀπὸ ἥρωος ἐπιχωρίου τινός. οἰκείως δὲ τοῦτου ἐμνημόνευσε –καίτοι πλέονας λιμένας ἔχοντος τοῦ Πειραιῶς– διὰ τὸ ζῶν ᾧ ἐπωχεῖτο. V

³³⁹ Tal y como asume el escolio, “ἵπυαφ!” parece aquí una traducción más acertada para αἰβοῖ, *vid.* LABIANO ILUNDAIN 2000: 81, con n. 147.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

b. Quizás porque una vez estuvo allí el amarre de tales barcos, tomó fuerza llamarlo así, pues en el Ática hay también una aldea llamada: “refugio de *Kantháros*”, no “*Kántharos*”, según cuenta Filócoro (FGH 328.203)³⁴⁰, [así llamado] a partir de [nombre de] algún héroe local. Con razón [sc. Aristófanes] ha mencionado ese [sc. puerto] –al tener, ciertamente, el Pireo más puertos³⁴¹– por el animal en el que iba a viajar.

Pax 455-7

Tr. ἰὴ ἰὴ τοίνυν, ἰὴ μόνον λέγω.
 Ἑρμῆ, Χάρισιν, Ὠραῖσιν, Ἀφροδίτῃ, Πόθῳ– 456
 Xo. Ἄρει δὲ μή.
 Tr. μή.
 Xo. μηδ' Ἐνυαλίῳ γε.
 Tr. μή.

Trig. Pues entonces yê yê, sólo digo yê
 a Hermes, a las Gracias, a las Estaciones, a Afrodita, al Deseo...
 Coro A Ares no.
 Trig. No.
 Coro Ni tampoco a Enialio.
 Trig. No (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 456a lm. Ἑρμῆ, Χάρισιν ΓΛη Ὠραῖς Γ
 δικαίως προέταξε τὸν Ἑρμῆν ὡς αἴτιον τῆς ἀναγωγῆς τῆς Εἰρήνης. καὶ τῶν ἐξῆς δὲ
 εἰκότως ἐμνήσθη ὡς ἀρμοδίων αὐτῇ· ἐν γὰρ τῇ εἰρήνῃ τούτων ἀπολαύουσι πάντες.
 ΡΓΛη

Con justicia ha colocado primero a Hermes como causante de la devolución de la Paz. Y los que siguen han sido mencionados con razón como entidades consonantes con aquella [sc. con la paz]; pues en tiempos de paz todos disfrutaban de ellas [esto es, de las Gracias, de las Estaciones, etc.]³⁴².

Aves 1587b-91

Πο. πρεσβεύοντες ἡμεῖς ἤκομεν
 παρὰ τῶν θεῶν περὶ πολέμου καταλλαγῆς.
 Πε. ἔλαινον οὐκ ἔνεστιν ἐν τῇ ληκύθῳ.

³⁴⁰ Schol. *Pax* 145a (=FGH 370.1), nota cuya doctrina es similar a esta, atribuye la noticia al *περὶ Ἀθηνῶν* de Calícrates-Meneclés.

³⁴¹ Los puertos del Pireo eran tres, a saber, el de Zea, el de Muniquia y el de Cantaro, que era el principal, *vid.* SOMMERSTEIN 1985: *ad loc.* (p. 141), OLSON 1998: *ad loc.* (p. 96).

³⁴² La elección de las divinidades, con Hermes a la cabeza, que van a ser invitadas al sacrificio de Trigeo son las consonantes con el σκοπός de la comedia. Esto se ve bien en los versos que siguen donde a Ares y a Enialio se les niega la participación en el sacrificio. Sobre la vinculación de la Paz con las Gracias, las Estaciones, Afrodita, etc., *vid.* MIRÓN PÉREZ 2004: 12, 19-23.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

- Ηρ. καὶ μὴν τά γ' ὀρνίθεια λιπάρ' εἶναι πρέπει. 1590
Πο. ἡμεῖς τε γὰρ πολεμοῦντες οὐ κερδαίνομεν, (...)
- Pos. Como embajadores nosotros venimos de parte de los dioses para tratar de poner fin a la guerra.
Pis. No hay aceite en el frasco.
Her. Pues la carne de ave conviene que esté bien aceitada.
Pos. Nosotros, por cierto, no ganamos nada haciendo la guerra, (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 1590a

τοῦτο ὁ Ἡρακλῆς λέγει ἔξωθεν τοῦ λόγου οἰκείως τῇ γαστριμαργίᾳ. VEG³M

Heracles dice esto, al margen de la conversación, de manera coherente con su glotonería.

Lisístrata 61-3a

- Λυ. οὐδ' ἄς προσεδόκων κάλογιζόμεν ἐγὼ
πρῶτας παρέσεσθαι δεῦρο, τὰς Ἀχαρνέων 62
γυναῖκας, οὐχ ἤκουσιν.
- Lis. Y las que yo esperaba y calculaba que serían las primeras en presentarse aquí, las mujeres de los acarnienses, tampoco han llegado (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Lys.* 62a lm. τὰς Ἀχαρνέων

εἰκότως, ἐπεὶ πολεμικοὶ οἱ Ἀχαρνέων. RBar

Con razón [nombra a las mujeres de los acarnienses], porque los acarnienses eran belicosos.

Todas estas notas tienen en común la explicación de por qué resulta adecuado, razonable o natural, desde diversos puntos de vista, la aparición en la comedia de determinadas palabras como, por mencionar algún caso, ciertas interjecciones, chascarrillos de βωμολόχος, etc. Para terminar esta sección, vamos a prestar atención a cómo la construcción de la comedia requiere no solo una lógica asentada en la elección de palabras, imágenes, metáforas, etc., sino una verdadera coherencia narrativa que hace del texto una estructura lógica y consistente en su conjunto. Por ejemplo, en *Acarnienses* el coro viene a escena persiguiendo a Anfíteo para impedir que este entregue las treguas a Diceópolis.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

La διάθεσις de los coreutas es belicosa y hostil, algo que se percibe claramente en la antistrofa de la párodos, versos 223-33, y muy especialmente en los versos que siguen:

Acarnienses 230-2

Χο. κούκ ἀνήσω πρὶν ἂν σχοῖνος αὐτοῖσιν ἀντεμπαγῶ
 <καὶ σκόλοψ> ὄξυς, ὀδυνηρός, ἐπίκωπος, ἵνα
 μῆποτε πατῶσιν ἔτι τὰς ἐμὰς ἀμπέλους. 232

Coro *Y no cejaré hasta
 clavarme en ellos hasta
 la empuñadura... cual
 caña aguda y dolorosa,
 para que no vuelvan ya
 a pisotear mis viñas (tr. L. Gil Fernández).*

Schol. *Ach.* 232 lm. ἵνα μῆποτε πατῶσιν
 εἰώθασι σκόλοπας τινὰς ἐγκρύπτειν ἐν ταῖς ἀμπέλαις, ἵνα μηδεὶς ἐξ ἐπιδρομῆς καὶ
 εὐχερῶς κακουργῇ. ἐπειδὴ οὖν προσεῖπε σκόλοψ καὶ “σχοῖνος αὐτοῖς ἅτ’ ἐμπαγῶ”,
 εἰκότως ἐπήνεγκε τοῦτο, “ἵνα μηκέτι πατῶσι τὰς ἐμὰς ἀμπέλους”. ΕΓ²

Acostumbraban a ocultar en las viñas algunas cañas, para que nadie pudiera causar daño fácilmente en una incursión. Pues bien, puesto que antes ha dicho “cual caña” y “como junco cuando me clave en ellos”, con razón ha añadido: “para que no vuelvan a pisar mis viñas”.

Los acarnienses se asimilan a sí mismos con las cañas afiladas que, según dice el escolio, era costumbre colocar en los campos para entorpecer la invasión de los enemigos. Solo si tenemos en cuenta ese detalle, entenderemos la lógica que cimenta el pasaje.

Veamos otro ejemplo; en el prólogo de *Las Nubes*, Estrepsíades narra su delicada situación. Parte de sus problemas le vienen del hecho de haberse casado con una mujer noble y, por tanto, ajena al tipo de vida que él practica y que es la propia del campesino terrateniente. De todo esto nos da cuenta el protagonista en los versos siguientes:

Nubes 49-55

Στ. ταύτην ὅτ’ ἐγάμουν, συγκατεκλινόμην ἐγὼ

ὄζων τρυγός, πρασιᾶς, ἐρίων, περιουσίας,
 ἢ δ' αὖ μύρου, κρόκου, καταγλωττισμάτων
 δαπάνης, λαφυγμοῦ, Κωλιάδος, Γενετυλλίδος.
 οὐ μὴν ἐρῶ γ' ὡς ἀργὸς ἦν, ἀλλ' ἐσπάθα. 53
 ἐγὼ δ' ἂν αὐτῇ θοιμάτιον δεικνὺς τοδὶ
 πρόφασιν ἔφασκον “ὦ γύναι, λίαν σπαθαῖς”.

Estr. Cuando me casé con ella, olía yo en el banquete a mosto, a higos secos, a lana, a abundancia; ella, a perfume, a azafrán, a besos con lengüeteo, a gastos, a voracidad, a ritos de Colíade y Genetílide. No diré que no diera golpe, porque le daba a la lanzadera, tanto que yo me alzaba este manto y se lo mostraba como pretexto para decirle: mujer, aprietas demasiado la trama (tr. L. Gil Fernández).

Schol. Nu. 53b Im. ἀλλ' ἐσπάθα R

κατανήλισκε καὶ κατήσθειεν. RVMMatr διὰ τοῦτο οὐκ ἀργὸς ἦν. VMatr σπαθαῖν δὲ τὸ ἀφειδῶς ἀναλίσκειν καὶ παρὰ τοῖς ῥήτορσιν εἴρηται πολλάκις· οἰκείως δὲ νῦν τῇ λέξει χρῆται ἐπὶ γυναικός. καὶ γὰρ ἐπὶ τῶν ὑφαινομένων σπαθαῖν λέγομεν τὸ ἄγαν κρούειν τὴν κρόκην, RVMatr ὥστε προσκαθίζειν καὶ πολλὴν μὲν ἀναλίσκειν κρόκην, ἰσχυροτέραν δὲ ἀπεργάζεσθαι τὴν ὑφήν. δύναται μὲν οὖν τὸ σπαθαῖν ἐπὶ ἀμφοτέρων νοεῖσθαι. ὅτι δὲ νῦν ἐπὶ τῷ πολλὰ δαπανᾶν παρείληπται, δῆλον ἐκ τοῦ ἐπιφερομένου

ἐγὼ δ' ἂν αὐτῇ θοιμάτιον δεικνὺς τοδὶ
 πρόφασιν ἔφασκον· ὦ γύναι, λίαν σπαθαῖς. V

[Esto es,] “consumía” y “devoraba”. Por esto no estaba ociosa. [El verbo] σπαθαῖν (“golpear la trama con una pala –sc. σπάθη–”) significa “gastar sin contemplaciones” y se dice muy a menudo entre los oradores. Ahora usa la palabra de manera adecuada en referencia a una mujer. Pues, cuando hablamos de las cosas tejidas, también decimos σπαθαῖν a “apretar bien la trama”, de modo que asiente bien y, si bien se gasta mucha tela, cierto es que la trama resulta más resistente. Pues bien, es posible entender [aquí el verbo] σπαθαῖν en ambos sentidos. [Nótese] que ahora se lamenta del gran dispendio, [esto] es evidente en lo que se dice a continuación [versos 54-5]:

*Yo, enseñándole este manto de aquí
 como pretexto decía: ¡Oh! mujer, aprietas demasiado.*

Por tanto, la idea avanzada en el verso 53 se completa en los versos 54-5. La conjunción de estos tres versos conforma el sentido completo del pasaje. Lo mismo observamos en un escolio al verso 246 de la comedia *Paz*, un punto en el que la acción dramática y el lenguaje metafórico actúan en conjunción para dotar de sentido a todo ese pasaje:

Paz 246-7

Πο. ὦ Μέγαρα Μέγαρ', ὡς ἐπιτετρίψεσθ' αὐτίκα 246

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ἀπαξάπαντα καταμεμυττωτευμένα.

Pol. ¡Ay! Mégara, Mégara, cómo enterita te van a majar y a convertir en sancocho (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 246aa lm. ὦ Μέγαρα R

ἄμα ταῦτα λέγων ὁ Πόλεμος RVLh καὶ Lh σκόροδα βάλλει εἰς τὴν θυεῖαν, ὅθεν καὶ τὸ ἐξῆς οἰκειῶς ἐπάγεται RVLh, τὸ Lh

ἀπαξάπαντα RVLh καταμεμυττωτευμένα. VLh

Al tiempo que dice esto, Pólemos también echa ajos en el mortero, de lo que añade de manera apropiada el verso siguiente:

*toda entera hecha sancocho*³⁴³.

Estos escolios, que, en realidad, son similares a los ejemplos de ἀκολουθία que hemos leído antes, muestran cómo perciben los escoliastas la lógica discursiva de la comedia aristofánica. Este tipo de coherencia, a menudo asimilable a la coherencia interna, es lo que vamos a estudiar en el siguiente apartado.

4.5.4. COHERENCIA INTERNA

La construcción de una comedia requiere no solo una lógica asentada en la elección de palabras, en el uso de imágenes consistentes, en la ligazón inmediata de ideas, etc., sino que demanda una verdadera coherencia narrativa que haga del texto una estructura consistente en su conjunto. Hay, en este sentido, dos escolios en las colecciones de *Las Nubes* y de *La Paz* referidos a las odas de sus respectivas παραβάσεις que son especialmente ilustrativos. En ambos casos, aunque la estructura de los cantos varía³⁴⁴, un crítico anónimo explica cómo estrofa y antistrofa, oda y antoda, interrumpidas por la inserción de los epírremas,

³⁴³ La lógica de la comedia presenta a Pólemos preparando un *myttotos*, lo cual simboliza la destrucción de las ciudades griegas, de manera que cada uno de los ingredientes simboliza cada una de las ciudades que van a ser destruidas, *vid.* GARCÍA SOLER 2007.

³⁴⁴ Como vamos a ver, en *Las Nubes* estamos ante la clásica *syzygia* epirremática de una oda parabática, de modo que no hay mucho que decir; en *La Paz* la estructura de la parábasis no es la ortodoxa, de modo que allí κλητικὸς ὕμνος y contenido epirremático se funden en una misma oda que diferencia cada espacio por medio de una estructura rítmica diferente que, claro, se repite en la antoda. De hecho, en ambos casos la responsión estrófica es muy marcada, para el caso de *Las Nubes*, *vid.* DOVER 1970: 125, DOMINGO 1975: 117-9, FISHER 1984: 167, PARKER 1997: 196.

conforman una verdadera unidad de sentido.

En los versos 563-626 de *Las Nubes* encontramos la *syzygia* epirremática de la parábasis: la oda, versos 563-74, se nos presenta como una invocación a los dioses, reflejo de un κλητικὸς ὕμνος tradicional³⁴⁵, que comienza por Zeus y termina por Helios; sigue el epírrema, versos 575-94, donde las Nubes, manteniendo su rol de personajes de la comedia, usan tetrámetros trocaicos catalécticos para lanzar reproches a los espectadores; a continuación, la antoda, versos 596-606, recupera la invocación a los dioses convocando a Apolo; la *syzygia* concluye con el antepírrema, versos 607-26, donde las Nubes vuelven a lanzar reproches a los espectadores³⁴⁶.

Pues bien, un crítico anónimo explica pormenorizadamente la ligazón de sentido que reúne a la oda con la antoda, ya que ambas partes, desconexas la una de la otra por la inserción del epírrema, están, en realidad, ligadas por las figuras de Helios y de Apolo³⁴⁷:

Schol. *Nu.* 595e lm. αὐτε RERsNr:

ἀντὶ τοῦ “πάλιν”. RE^{bis}NRsNr ὥσπερ γὰρ ἀναλαμβάνων πρὸς τὸ ἄνω λέγει RERsNr ἀντίστροφον. VERsNr ἔφαμεν γὰρ ἐν τοῖς χορικοῖς γίνεσθαι τὰς στροφὰς καὶ τὰς ἀντιστροφούς καὶ τὰς ἐπωδούς, αἵτινες καλοῦνται ἐπιρρήματα· ὥσπερ οὖν καὶ ἐνταῦθα τὴν ἀντίστροφον ἐπήγαγεν ὁ ποιητὴς ἀναστρέφων ἐπὶ τὸ ἐξ ἀρχῆς μέλος, ὅθεν περ ἐξετράπη εἰς τὸ ἐπίρρημα. ἀρξάμενος γὰρ ὑμνεῖν τοὺς θεοὺς καὶ παραγενόμενος μέχρι τοῦ Ἥλιου VERs ἐπήγαγε τὴν ἐκτροπὴν, τουτέστι τὸ ἐπίρρημα, ἀπὸ τοῦ “ὧ σοφώτατοι θεαταί, VERsNr δεῦρο τὸν νοῦν προσέχετε”. V οὔτε γὰρ ἡ διάνοια τοῖς προειρημένοις ἀκόλουθος οὔτε τὸ μέτρον τοῦ λόγου· πάλιν οὖν ἐπανατρέχων ἐπὶ τὸν ὕμνον τῆ τῶν θεῶν χρῆται ἐπαναστροφῇ. VERsNr εἰ γοῦν τις τὰ ἐν μέσῳ ἅπαντα ἀφελὼν ἐπὶ ταῦτα ἔλθοι, VERs οὐδὲν ἂν V οὔτε ὁ λόγος οὔτε ὁ νοῦς ἐπιζητήσειεν, ἀλλὰ μᾶλλον ἀκολουθία φυλάττειτο· “τόν θ’ ἱππονώμαν, ὃς ὑπερλάμπροις ἀκτίσι” καὶ τὰ ἐξῆς “ἀμφὶ μοι αὐτε Φοῖβ’ ἄναξ”. φησὶν οὖν· ἀλλὰ σοῦ πάλιν, ὧ Ἄπολλον, ἔξομαι, καὶ τῶν σῶν ἐπαίνων. VERs οὐ μὴν ἀπλῶς ἐπὶ τὴν ἀντίστροφον ἐλθὼν θεοῦ τινος ἐμνημόνευσεν, ἀλλὰ μετὰ τὸν Ἥλιον ἐξῆς τὸν Ἀπόλλωνα φησὶν, ἐπεὶ τινες τὸν Ἥλιον τὸν αὐτὸν εἶναι

³⁴⁵ Vid. DOVER 1970: 125, DOMINGO 1975: 119, FISHER 1984: 158.

³⁴⁶ FISHER 1984: 158, percibe “a strange mixture of comic and serious/tragic in it, and I have yet to find a satisfactory explanation for this mixture”, de lo que no duda es del fuerte contraste que se genera entre las serias invocaciones de la oda y de la antoda con el contenido burlesco-político del epírrema y del antepírrema, *vid.* p. 167.

³⁴⁷ Este pasaje es objeto de estudio en FERNÁNDEZ DELGADO – PORDOMINGO PARDO 2006, quienes lo subrayan como parodia elaborada de un himno clético; *vid. et.*, FERNÁNDEZ DELGADO – PORDOMINGO PARDO 2007 (*vid.* esp. pp. 323-8), donde se pone en evidencia la ligazón de la párodos con la parábasis, dado que la primera sería el hipotexto de la segunda (p. 328).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

λέγουσι τῷ Ἀπόλλωνι. VE ὅτι δὲ καὶ ὁ ποιητὴς τῷ λόγῳ τούτῳ κατακολουθῶν μετὰ τὸν Ἥλιον ἐπὶ τὸν Ἀπόλλωνος ἔρχεται ὕμνον, φανερὸν ποιεῖ αὐτὸς λέγων “ἀμφὶ μοι αὖτε, Φοῖβε”, τουτέστι πάλιν. οὐδαμοῦ γὰρ νῦν τοῦ Ἀπόλλωνος μέμνηται. τί οὖν ἔδει μνημονεῦσαι τοῦ “αὖτε”, εἰ μὴ τῆς προειρημένης διανοίας εἶχετο; E

En lugar de “otra vez”. Pues, repitiendo el modelo de arriba, dice [sc. Aristófanes] la antistrofa igual. Pues hemos dicho que en las partes corales [cf. schol. Nu. 333c] hay estrofas, antistrofas y epodos, que se llaman epírremas. Pues bien, de la misma manera también aquí el poeta ha introducido la antistrofa volviendo sobre el canto del principio, de donde exactamente se desvió en el epírrema. Pues, tras haber empezado a cantar un himno a los dioses y tras haber llegado hasta Helios, ha introducido la digresión, esto es, el epírrema, desde [verso 575] *¡Oh! sapientísimos espectadores, poned aquí vuestra atención*. Pues ni el sentido, ni la medida del verso son coherentes con lo que se ha dicho anteriormente; pues bien, cuando vuelve de nuevo al himno, se sirve de la repetición de los dioses. Al menos, si alguien viniera sobre este asunto, y dejara de lado todo lo que está en medio, nada, ni el verso, ni el sentido, se echaría en falta, sino que, más bien, se preservaría la coherencia: [versos 571-2] *y al guía de los corceles, que con sus fulgurantes rayos* y lo que sigue [verso 595] *ven junto a mí también tú, soberano Febo*. Pues bien, dice: “voy a retomar el asunto otra vez contigo, Apolo, glorificando también tus acciones”. Ciertamente, al llegar a la antistrofa, no ha recordado a cualquier dios de una manera inopinada, sino que después de Helios menciona a continuación a Apolo, puesto que algunos dicen de Apolo que es Helios. Que también el poeta, manteniendo la coherencia en este verso, empieza a cantar un himno sobre Apolo después de Helios, lo deja claro él mismo, cuando dice: *ven junto a mí otra vez, Febo*, esto es, “otra vez” y en ninguna parte [hay cabida para un “otra vez”] pues [solo] ahora menciona a Apolo. Pues bien, ¿por qué habría de decir “otra vez”, si no mantuviera la idea expresada anteriormente?

Esta misma idea la reconocemos en un escolio al verso 797 de *La Paz*, verso que pertenece también a la oda de la parábasis. La técnica que usa Aristófanes difiere de la de *Las Nubes* en la medida en que aquí el coro canta oda y antoda reuniendo invocación seria y ataques burlescos contra algunos poetas menores como son Cárcino, Mórσιμο y Melantio.

En efecto, en esta estrofa, que ocupa los versos 775-96, nuestro crítico reconoce dos momentos diferentes, a saber: por una parte, los versos 775-81, invocación a la Musa, y los versos 782-96, escarnio de Cárcino; de la misma manera, la antistrofa se abre con una invocación a las Gracias, versos 797-801, a la que sigue la befa de Mórσιμο y de Melantio. Al igual que antes, el crítico reconoce un nexo lógico entre la Musa y las Gracias, de modo que, si se

prescindiera del contenido, digamos, epirremático, estrofa y antistrofa se seguirían de manera natural³⁴⁸:

Schol. *Pax* 797a lm. τοιάδε χρή Χαρίτων:

τῆ στροφῆ ἀποδέδωκε τὴν ἀντίστροφον· πάλιν γὰρ ἐπὶ τὸν οἰκεῖον ἐπανεδραμεν ἔπαινον φάσκων ὅτι διὰ ταῦτα πάντα χρή τοὺς θεατὰς μετὰ πάσης εὐνοίας ἀποδέχεσθαι τὰ ὑπ’ αὐτοῦ ποιήματα. VGLh ἴδωμεν οὖν τὴν στροφήν, τί ἐστὶ καὶ πῶς τὴν ἀντίστροφον ἐπήγαγεν. κὰν ταῖς Νεφέλαις δὲ εἶπον ὅτι δεῖ πάντως ἀνταποδίδοσθαι τῆ στροφῆ τὴν ἀντίστροφον, εἶτα ἀμφοτέραις ἐπαγαγεῖν τὴν ἐπωδόν· ἐκ τούτων γὰρ τὰ χορικὰ συνεστάναι, στροφῆς, ἀντιστρόφου, ἐπωδοῦ. VΓ ἀντίστροφος δὲ εἴρηται παρὰ τὸ ἀναστρέφειν ἐπὶ τὸν ἐξ ἀρχῆς νοῦν τοῦ λόγου μεταξὺ λεγομένων τῶν περιπτῶν καὶ ὡς περ ἐνθεμιμένων καὶ δυναμένων ὑπεξαίρεισθαι, VGLh καὶ VΓ οὐδὲν ἤττον τῆς ἀκολουθίας σωζομένης. ἔχει δὲ οὕτως· VGLh εἰπὼν γὰρ ἄνω Lh

ἀνδρῶν τε δαῖτας καὶ θαλίας μακάρων·

σοὶ γὰρ τάδ’ ἐξ ἀρχῆς μέλει

εἶτα VGLh ἐπήγαγε Lh

τοιιάδε χρή Χαρίτων.

διὰ μέσου δὲ τὰ περὶ τῶν Καρκίνου παίδων VGLh εἶρηκεν Lh

A la estrofa le ha correspondido la antistrofa; pues de nuevo hemos vuelto sobre el elogio acostumbrado, cuando dice que por todas estas razones es necesario que los espectadores acepten con toda su buena fe sus poemas. Pues bien, [como] conocemos la estrofa, [sabemos] qué y cómo es la antistrofa; y entre ambas ha introducido el epodo: pues los cantos corales se constituyen a partir de estos [elementos]: estrofa, antistrofa y epodo. Se llama “antistrofa”, en derivación de ἀναστρέφειν (“gírar”, “volver”), por el hecho de recuperar el sentido de lo dicho al principio entre palabras superfluas, que parecen metidas con calzador y a la fuerza, y para mantener la coherencia no en un grado menor. Y dice así [, dado que arriba, versos 779-80, ha dicho]:

y festines de hombres y fiestas de los felices

este es tu antiguo oficio

luego dice:

las (canciones) de las Gracias es necesario (...)

y entre medias ha dicho lo relativo a los hijos de Cárcino.

Por tanto, tal y como se ve en estos comentarios, que, cierto es, son especiales, los escoliastas suelen prestar atención a la coherencia discursiva de las comedias de Aristófanes. Esto puede suceder tanto a escala cercana, esto es, cuando los escoliastas reconocen la relación de consecuencia que reúne versos

³⁴⁸ Sobre este canto de *La Paz*, vid. ZIMMERMANN 1985b: 181-3, PARKER 1997: 6-10, 276-9, SILK 2000: 111-6, 180-1. De hecho, PARKER 1997: 279, señala que no es casual que Aristófanes ataque a quienes él considera poetastros desde un pasaje lírico que demanda buena poesía y, así, vid. p. 10, señala: “this song, like (...), belongs to a genre which might be called *ornate invective*”.

inmediatos, tal y como hemos visto antes, o a una escala más alejada, cuando en un verso determinado se percibe el eco de algo dicho anteriormente, pero no de manera inmediata, que es lo que vamos a estudiar ahora. Al margen de ἀκολουθία, no hay una terminología técnica al uso que describa esta cuestión, si bien adverbios como ἄνω sirven para llamar la atención sobre lo que se ha dicho anteriormente.

Para introducir este asunto, vamos a prestar atención a los primeros versos de la comedia *Acarnienses*. Esta comedia empieza presentando a un Diceópolis que se lamenta de su suerte. En el primer verso, el héroe cómico alude a los pesares de su “corazón” (καρδία) y, así, cuando en el verso cinco recuerda las pocas cosas que fueron regocijo para su alma, llama a esta κέαρ (“corazón”); los escoliastas observan que Aristófanes opera “con claridad” (σαφῶς), puesto que mantiene la misma imagen:

Acarnienses 1-5

Δι. ὅσα δὴ δέδηγμαί τὴν ἑμαυτοῦ καρδίαν,
ἦσθην δὲ βαιά, πάνυ γε βαιά, τέτταρα·
ἅ δ' ὠδυνήθην, ψαμμακοσιογάργαρα.
φέρ' ἴδω, τί δ' ἦσθην ἄξιον χαιρηδόνος;
ἐγὼ δ' ἐφ' ᾧ γε τὸ κέαρ ηὐφράνθην ἰδών· 5

Dic. ¡Cuántas veces me he reconcomido el corazón! Pocas, muy pocas, me he alegrado: cuatro. Mis pesares fueron tantos como las arenas de la playa. ¡Ea!, veamos, ¿Qué satisfacción tuve digna de ‘goecedumbre’? Yo sé lo que vi con regocijo de mi alma (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 5 lm. τὸ κέαρ εὐφράνθην
σαφῶς Ἀριστοφάνης τὴν καρδίαν εἶπε κέαρ. ἄνω γὰρ εἰπὼν “ὅσα δὴ δέδηγμαί τὴν ἑμαυτοῦ καρδίαν” νῦν φησιν “ἐφ' ᾧ τὸ κέαρ εὐφράνθην”. ΕΓΓ²

Con claridad Aristófanes ha llamado “κέαρ” al corazón. Pues, dado que arriba [verso 1] ha dicho *cuántas veces me he reconcomido el corazón*, ahora dice: *con regocijo de mi alma*.

En otras ocasiones, los escoliastas advierten ligeras divergencias entre unos pasajes y otros, las cuales, como es natural, requieren explicación. Por ejemplo, en schol. *Ach.* 954 los escoliastas perciben una irregularidad entre ese

verso y el verso 861, ya que el Tebano llamaba allí a su esclavo Ἴσμηνίας, mientras que ahora, en el verso 954, lo llama Ἴσμήνιχος:

Acarnienses 954

Θη. ὑπόκυπτε τὰν τύλαν ἰών, Ἴσμήνιχε.

Teb. Isménico, ven y abaixa la espalla (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 954a Im. τὰν τύλαν

τὸν τύλον τὸν ἀπὸ τοῦ ἀχθοφορεῖν γεγενημένον. ὃν δὲ εἶπεν ἄνω Ἴσμηνίαν νῦν Ἴσμήνιχον ὁ Θηβαῖος καλεῖ. REG³

[Se refiere] al callo que le ha salido de llevar peso. Y al [esclavo,] al que arriba ha llamado “Ismenias” [verso 861], ahora el Tebano lo llama “Isménico”³⁴⁹.

En otras ocasiones es la lógica adoptada previamente la que se debe recordar para entender un pasaje posterior. Por ejemplo, en el verso 968 de esta misma comedia *Acarnienses*, Diceópolis afirma que, si Lámaco protesta por la apertura de su mercado, llamará a los ediles de dicho mercado. Ahora bien, tal y como sabemos desde el verso 725, los susodichos ediles son unas correas, de modo que lo que Diceópolis está diciendo en realidad es que, si Lámaco trata de boicotear la apertura del mercado, lo azotará con esas correas:

Acarnienses 968

Δι. ἦν δ' ἀπολιγαίνη, τοὺς ἀγορανόμους καλῶ.

Dic. Y si alza la voz, llamaré a los ediles del mercado (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 968 Im. ἦν δ' ἀπολιγαίνη

ἐὰν δὲ θορυβῆ ἢ ὀξέως βοᾷ, παρὰ τὸ λιγύ, καλέσω κατ' αὐτοῦ τοὺς ἀγορανόμους. λέγει δὲ τοὺς ἰμάντας, οὓς ἀγορανόμους ἤδη κατέστησεν ἄνω. REG^{Lh}

[Esto es,] “si [sc. Lámaco] arma jaleo” o “si chilla con estridencia”; [pues el verbo ἀπολιγαίνω (“hablar con voz aguda”)] deriva de λιγύ (“agudo”), [y el sentido de este verso es:] “llamaré contra él a los ediles del mercado”. [sc. Diceópolis] se refiere a las

³⁴⁹ Nótese cómo se aplica también aquí la perspectiva desde la que habla el personaje: no es Aristófanes quien varía la expresión, sino que es el Tebano quien llama a su esclavo de otra manera. Para dicha variación, *vid.* SOMMERSTEIN 1980: *ad loc.* (p. 203): “for the variation in the form of the name, which here (unlike 861) appears with the diminutive suffix *-ikhos*, *cf.* Theocr. 7, where the Amyntas of line 2 is called “the handsome Amyntichus” at 132”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

correas, a las que ha designado ediles del mercado arriba [versos 723-4]³⁵⁰.

Pues bien, siguiendo estas mismas pautas encontramos más ejemplos; he aquí una selección:

Acarnienses 986-7

Xo. ἐπτέρωταί τ' ἐπὶ τὸ δεῖπνον ἄμα καὶ μεγάλα δὴ φρονεῖ, 988
τοῦ βίου δ' ἐξέβαλε δεῖγμα <τάδε> τὰ πτερὰ πρὸ τῶν θυρῶν.

Coro *Se ha provisto [sc. Diceópolis] de alas para irse a comer y a la vez se muestra muy ufano. Como indicio de su abundancia ha tirado estas plumas delante de su puerta* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 988a Im. ἐπτέρωταί δ' ἐπὶ τὸ δεῖπνον πρὸς τὸ ἄνω ἀπέδωκε περὶ τοῦ Δικαιοπόλιδος. τὰ γὰρ διὰ μέσου περὶ τοῦ πολέμου εἶρηται. ὁ δὲ λόγος, Δικαιοπόλις σπουδάζει περὶ τὸ δεῖπνον. REFLh

[El coro dice esto] referido a Diceópolis por lo que ha recibido arriba [sc. las aves que ha comprado, verso 970]. Pues lo relativo a la guerra se dice entremedio. Y el sentido [de este verso] es: “Diceópolis pone toda su atención en el festín”³⁵¹.

Acarnienses 1076-7

Ag. ὑπὸ τοὺς Χοῶς γὰρ καὶ Χύτρους αὐτοῖσι τις 1077
ἤγγειλε ληστὰς ἐμβαλεῖν Βοιωτίους.

Mens. Alguien les ha anunciado que en la fiesta de las Jarras y las Ollas harán una incursión unos bandidos beocios (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 1077a Im. ἐμβαλεῖν Βοιωτίους πολέμιοι γὰρ ἦσαν οἱ Βοιωτοί. ἐν τοῖς ἄνω γοῦν ὁ Δερκέτης ἔφη ὅτι Βοιωτοί τινες ἀφείλοντό μου τὸ ζεῦγος τῶν βοῶν. REΓ

Pues los beocios eran enemigos [de los atenienses]. En los versos de arriba [versos 1022-3], por ejemplo, Dercetes ha dicho: “algunos beocios me han robado la yunta de los bueyes”³⁵².

³⁵⁰ En efecto, en los versos 723-4 Diceópolis ha nombrado ediles del mercado a esas tres correas que servirán ahora para azotar a Lámaco, si es que se atreve a protestar.

³⁵¹ En el verso 959 sale a escena un criado de Lámaco con el encargo de comprar parte de los tordos y la anguila del Copais que Diceópolis ha conseguido del Beocio –versos 878-94–. Por supuesto, Diceópolis se niega a proporcionar esas delicias a una persona que tiene la guerra por oficio –versos 966-70–.

³⁵² Como es sabido, beocios y megarenses eran los grandes enemigos de Atenas. Pues bien, dado que en los versos 1022-3 Dercetes ha mencionado a unos bandidos beocios, resulta natural que esa misma idea siga vigente en este verso 1070.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Caballeros 1305-6

Xo. ταῖς δὲ δόξαι δεινὸν εἶναι τοῦτο κούκ ἀνασχετόν,
καί τιν' εἰπεῖν, ἦτις ἀνδρῶν ἄσσον οὐκ ἐληλύθει 1306

Coro Que eso les pareció indignante e intolerable y que una de ellas [sc. de las trirremes], que no se había arrimado a los hombres, exclamó: (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 1306a lm. ἦτις ἀνδρῶν ἄσσον οὐκ ἐληλύθει
ἦτις ἦν οὐπω δεδομένη τριηράρχῳ, μηδὲ πλεύσασα, ἀλλὰ νεωστὶ κατασκευασθεῖσα, ἦν
ἄνω εἶπε παρθένον. VEGΘM

[El sentido de este verso es,] “la que todavía no ha sido entregada al trierarca, la que todavía no ha navegado, sino que ha sido construida recientemente”, a esta arriba [verso 1302] la ha llamado “muchacha núbil”³⁵³.

Nubes 581-3

Xo. εἶτα τὸν θεοῖσιν ἐχθρὸν βυρσοδέψην Παφλαγόνα
ἠνίχ' ἠρεῖσθε στρατηγόν, τὰς ὄφρῳς ξυνήγομεν 582
κάποιοῦμεν δεινά, βροντὴ δ' ἐρράγη δι' ἀστραπῆς.

Coro Cuando elegisteis como general a un curtidor paflagonio aborrecido por los dioses, fruncimos el entrecejo y mostramos nuestra indignación: “retumbó el trueno entre relámpagos” (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 582d lm. τὰς ὄφρῳς ξυνήγομεν]
ἐπεὶ καὶ ὁ Κλέων τοιοῦτος. εἶπε δὲ ἀνωτέρω, ὅτι πάντας μιμοῦνται.

Porque también Cleón era así³⁵⁴. Más arriba [verso 348] ha dicho que [sc. las Nubes] imitan a todos³⁵⁵.

Nubes 1145b-7

Σω. Στρεψιάδην ἀσπάζομαι.

³⁵³ Recuérdese que en este pasaje Aristófanes identifica a las trirremes con mujeres y, así, una trirreme veterana, representada como una vieja “sabelotodo”, alecciona a las trirremes novatas como si fueran muchachas que todavía no han conocido varón: ἦτις ἀνδρῶν ἄσσον οὐκ ἐληλύθει; pues bien, en el verso 1302 a esas trirremes “jóvenes” se les llama παρθένοι. Por tanto, el lector debe tener esto presente, si quiere entender el pasaje.

³⁵⁴ El espesor de sus cejas era un rasgo característico de su fisonomía, *vid.* CRATINO, fr. 228 Kassel – Austin, WELSH: 1979.

³⁵⁵ En efecto, en el verso 348a Sócrates ha dicho que las Nubes γίνγονται πάνθ' ὅτι βούλονται, de manera que, aplicando un criterio de coherencia interna, los escoliastas asumen que esa capacidad camaleónica de las Nubes explica el contenido de este verso 582.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Στ. κάγωγέ σ'. ἀλλὰ τουτονὶ πρῶτον λαβέ· 1146
χρῆ γὰρ ἐπιθουμάζειν τι τὸν διδάσκαλον.

Socr. Estrepsíades, se te saluda.

Estr. Y yo a ti. Pero primero toma esto, pues hay que dar algún honorario al maestro (tr. L. Gil Fernández).

Schol. Nu. 1146 Im. ἀλλὰ τουτονὶ πρῶτον λαβέ EM
θύλακα ἀλφίτων δίδωσιν αὐτῷ. καὶ γὰρ ἄνω εἶπε
διαλφιώσω σου κύκλω τὴν κάρδοπον. RVEM

Le da un saco de harina de cebada. Pues también arriba ha dicho [verso 669]:
te cubriré de harina el duerno hasta el borde.

Nubes 1271

Στ. κακῶς ἄρ' ὄντως εἶχες, ὡς γ' ἐμοὶ δοκεῖς.

Estr. Mal te iban de verdad, según me parece (tr. L. Gil Fernández).

Schol. Nu. 1271 Im. κακῶς ἄρ' εἶχες EM ὄντως E
διὰ τὸ ἄνω εἰρηκέναι “ἀνήρ κακοδαίμων” RVEM καὶ “ἰὼ μοι μοι” RVE ἐπήγαγε τὸ
“ὄντως”. V

Puesto que [sc. Aminias, esto es, el Acreedor segundo] arriba ha dicho [verso 1263a] “hombre desgraciado” y [verso 1259] “¡Ay! de mí”, [ahora] ha añadido lo de “de verdad”.

Avispas 150-1

Bδ. ἀτὰρ ἄθλιός γ' εἴμ' ὡς ἕτερος οὐδεὶς ἀνὴρ,
ὅστις πατρὸς νῦν Καπνίου κεκλήσομαι. 151

Bd. En verdad, en desdicha no hay hombre que me iguale. Me van a llamar hijo del Humoso (tr. L. Gil Fernández).

Schol. V. 151e Tr Im. νυνὶ κτλ.]

τοῦτο λέγει, ἐπειδὴ καπνὸν ἑαυτὸν ὠνόμασεν ὁ Φιλοκλέων ἄνω. Lh

[Bdelicleón] dice esto, porque arriba [verso 144] Filocleón se ha llamado a sí mismo “humo”.

Avispas 559

Bδ. τουτὶ περὶ τῶν ἀντιβολούντων ἔστω τὸ μνημόσυνόν μοι.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Bd. Eso de las súplicas te lo tengo en cuenta (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V*. 559 lm. τουτι περι

ἔν τῳ γραμματείῳ ὁ Βδελυκλέων LhAld ἀπογράφεται, ὡς V ὅτι ἀντιβολοῦνται οἱ δικασταί (.) VLhAld, ὡς καὶ ἄνω εἴρηκεν, ἴν' ἔχη τοῦτο εἰς κατηγορίαν αὐτῶν. LhAld

Bdelicleón lo anota en el archivo de la causa, porque los jueces reciben súplicas, como ha dicho arriba [verso 538], para tenerlo presente como acusación contra ellos.

Avispas 933-5

Φι. κλέπτον τὸ χρῆμα τάνδρός. οὐ καὶ σοὶ δοκεῖ,
ᾧλεκτρῶν; νῆ τὸν Δί' ἐπιμύει γέ τοι. 934
ὁ θεσμοθέτης· ποῦ 'σθ' οὔτος; ἀμίδα μοι δότω.

Fil. ¡Qué pedazo de ladrón es el tipo! Gallo, ¿no te lo parece a ti también? ¡Por Zeus!, me hace señas de que sí. El tesmóteta, ¿dónde está ése? Que me dé el orinal (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V*. 934b lm. ᾧ ἑλεκτρῶν

ἵστί Lh ὑπέρεκειται ἰγάρ VΓAld τοῦ δικαστηρίου αὐτοῦ ἀλεκτρῶν, ὡς ἔν τοῖς VΓAld ἄνω ἑδήλωσεν VΓAld [εἴρηται Lh].

[Dice esto] porque hay un gallo sobre su tribunal, como ha señalado [sc. Aristófanes] en los versos de arriba [verso 815].

Avispas 990

Bδ. φέρε νύν σε τηδὶ τὴν ταχίστην περιάγω.

Bd. Venga ya, te daré la vuelta por aquí por el camino más rápido (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V*. 990b lm. τὴν τάχιστην]

πρὸς τὸ ἄνω εἰρημένον. Γ³Lh

[Dice esto] por lo dicho arriba [versos 987-8]³⁵⁶.

Paz 211-5

Ερ. ὅτι ἡ πολεμεῖν ἡρεῖσθ', ἐκείνων πολλάκις
σπονδὰς ποιούντων· κεί μὲν οἱ Λακωνικοὶ

³⁵⁶ Cf. versos 987-8: Bδ.: τηδὶ λαβὼν τὴν ψῆφον ἐπὶ τὸν ὕστερον / μύσας παρᾶξον κάπολυσον, ᾧ πάτερ ("Corre a ojos cerrados con este voto hasta la segunda urna y absuévele, padre", tr. L. Gil Fernández).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ὑπερβάλουντο μικρόν, ἔλεγον ἄν ταδί·
“ναὶ τὼ σιῶ νῦν Ὠττικίων δωσεῖ δίκαν”.
εἰ δ’ αὖ τι πράξαιτ’ ἀγαθόν, Ἀττικωνικοί, (...) 215

Herm. Porque, habiéndolos ellos ofrecido treguas muchas veces, preferisteis la guerra. Y si los lacónicos obtenían una pequeña victoria, decían así: “*pol loh doh dioseh, er Atiquillo resibirá lo meresío*”. Y si vosotros, los Aticónicos, teníais algún éxito, (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 215a

παίζει· ἐπειδὴ εἶπεν ἄνω “Λακωνικοί” ὑποκοριστικῶς, διὰ τοῦτο καὶ “Ἀττωνικοί” (sic).
V

Bromea; puesto que arriba [verso 212] ha dicho “lacónicos” usando el diminutivo³⁵⁷, por esto también [ahora dice] “aticónicos”.

Paz 794-5

Xo. καὶ γὰρ ἔφασχ’ ὁ πατήρ ὃ παρ’ ἐλπίδας 794
εἶχε τὸ δράμα γαλῆν τῆς ἐσπέρας ἀπάγξει.

Coro *Y su padre iba diciendo que el drama
que se le aceptó a concurso inesperadamente
se lo había destrozado por la tarde la comadreja* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 794 lm. ὃ παρ’ ἐλπίδας VI

τοῦτο πρὸς τὸ ἄνω
μῆτ’ ἔλ-
θης ἀντοῖς συνέριθος. VFLh

[Dice] esto en consonancia con lo de arriba [versos 785-6]

[sc. Musa] *no vayas en su compañía* [sc. en la de Cárcino y sus hijos].

Aves 268

Πε. ὦγάθ’, ἀλλ’ <εἶς> οὐτοσὶ καὶ δὴ τις ὄρνις ἔρχεται.

Pis. Pues, por ahí, amigo, viene un pájaro (tr. L. Gil Fernández).

³⁵⁷ STARKIE 1968: LVI considera que se trata de un diminutivo extraño (“a strange form”), pero *vid.* SOMMERSTEIN 1985: *ad v.* 215 (p. 143): “a comic coinage on the model of “Laconians”; Ar. had already used it in an earlier play: *Merchant Ships* (fr. 437 K-A)”. Estos diminutivos resultan atípicos, porque se trata de verdaderos compuestos creados a partir de la raíz *-nik-* (“victoria”), *vid.* GIL FERNÁNDEZ 2011: n. *ad loc.* (p. 284, n. 24). El uso de diminutivos es típico de la comedia y, de hecho, se trata de uno de los procedimientos de humor verbal que reconoce el TRACTATUS COISLINIANUS. Sobre el uso de diminutivos en comedia, *vid.* ARISTÓTELES, *Rh.* 1405b 28-34, RUTHERFORD 1905: 443, STARKIE 1968: LIV-VI, JANKO 1984: 178-9.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. Av. 268b Im. καὶ δὴ τις ὄρνις ἔρχεται Γ
τοῦτο ἀποδέδωκε πρὸς τὰ VM₉ΓMLh ἄνω, ἃ εἶπεν ὁ ἕτερος VΓMLh
ἄλλως ἄρ' οὐποψ. VM₉ΓMLh

Ha conjugado esto con lo de arriba, lo que dijo el otro [verso 265]³⁵⁸
En vano la abubilla.

Aves 1076-8

Xo. βουλόμεσθ' οὖν νῦν ἀνειπεῖν ταῦτα χήμεις ἐνθάδε·
ἦν ἀποκτείνῃ τις ὑμῶν Φιλόκράτη τὸν Στρούθιον, 1077
λήψεται τάλαντον, ἦν δὲ ζῶντά <γ'> ἀγάγη, τέτταρα, (...)

Coro Pues bien, nosotros también queremos ahora pregonar aquí lo siguiente: “Si alguno de vosotros mata a Filócrates el Pajarero, recibirá un talento, y si nos lo trae con vida, cuatro, (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. Av. 1077 Im. τὸν Στρούθιον E
ἄνω εἶπεν·

οὐκ τῶν ὀρνέων.

“Στρούθιον” δὲ εἶπεν, ὡς “Μήλιον”. διὸ καὶ οὕτω προενεκτέον. RVEΓMLh

[sc. Aristófanes] ha dicho arriba [verso 13]:

[Filócrates] *no es una de las aves.*

Le ha llamado “Pajarero”, igual [que antes, en el verso 1073, ha dicho] “Melio”. Por esto también hay que ponerlo así³⁵⁹.

Tesmoforiantes 847b-8

Kη. οὐκ ἔσθ' ὄπως
οὐ τὸν Παλαμήδη ψυχρὸν ὄντ' αἰσχύνεται. 848

Par. Seguramente se avergüenza del Palamedes, que es una pieza fría³⁶⁰ (tr. L. Gil

³⁵⁸ En realidad, es Pisetero quien dice ambas cosas, así, al menos, lo consideran todos los editores del texto con la notable excepción de A. H. Sommerstein.

³⁵⁹ En el verso 13, Aristófanes dice que Filócrates es humano, de manera que ahora no puede ser un ave. El epíteto “Pajarero”, por tanto, es de carácter cómico, y nace de la analogía con Diágoras, el Melio, mencionado en el verso 1073, *vid.* SOMMERSTEIN 1987: *ad loc.* (p. 272). De esta forma, se debe desechar cualquier posible incoherencia entre ambos pasajes. Cabe destacar que, si bien las referencias internas alejadas por cientos de versos no son raras, esta es la más alejada, 1064 versos, que he detectado.

³⁶⁰ *Vid.* SOMMERSTEIN 1994: *ad loc.* (p. 211): “(...) In relation to this verdict on *Palamedes* it may be significant (1) that *Palamedes* was part of the production of 415 with which Euripides was defeated by the little-regarded Xenocles (...) and (2) that in 414-412 Euripides, as if seeking an escape from a long run of relative failure, had radically changed his dramatic style to produce a series of plays of light tone and high entertainment value which many critics would regard as tragic only in name (including *Helen* and *Andromeda*, shortly to be parodied, and also *Ion* and *Iphigenia in Tauris*); *vid. et.* AUSTIN – OLSON 2004: *ad loc.* (p. 278), quienes dicen: “the set of plays that included *Palamedes* had in fact failed to take the

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Fernández).

Schol. *Th.* 848 (τὸν Παλαμήδη)
ἄνω γὰρ ἐκέχρητο τῇ ἐκ Παλαμήδους ἐπινοίᾳ.

Pues arriba [versos 769-70] ha usado la treta de la tragedia Palamedes³⁶¹.

Tesmoforiantes 934b-5

Κρ. νῆ Δί', ὡς νυνδὴ γ' ἀνὴρ
ὀλίγου μ' ἀφείλετ' αὐτὸν ἰστιορράφος. 935

Crit. ¡Por Zeus! hace un momento por poco nos lo arrebató un charlatán (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Th.* 935a Im. (ἰστιορράφος)
ἐπεὶ ἄνω αἰγυπτιάζειν αὐτοὺς ἔφη, οἱ δὲ Αἰγύπτιοι λινοποιοὶ εἰσιν.

[Dice esto] puesto que arriba ha dicho que ellos son egipcios [cf. versos 855ss.], y los Egipcios son fabricantes de lino³⁶².

Ranas 311

Χα. αἰθέρα Διὸς δωμάτων ἢ χρόνου πόδα;

Jant. Al 'Éter habitación de Zeus' o 'pie del tiempo' (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ra.* 311c

prize, although whether this reflected a judgement that it was 'frigid' is impossible to say".

³⁶¹ Tras ser descubierto por las mujeres, el Pariente de Eurípides busca un medio para ponerse en contacto con el trágico. De esta forma, se acuerda de la treta que usó Éaco para avisar a Nauplio de la ejecución de su hermano Palamedes en la tragedia homónima de Eurípides. El problema es que en el templo de las Tesmoforias no hay palas de remo que arrojar al mar, pero se le ocurre que las tablas votivas que por allí hay esparcidas pueden cumplir esa misma función –versos 765-84–. A esto sigue la parábasis, en la que las mujeres defienden las bondades de su género –versos 785-845–. Pues bien, en el verso 846, la pieza retoma el argumento y lo hace con un Pariente que vuelve a mencionar la tragedia *Palamedes*, asumiendo que la treta no ha dado resultado, ya que se trata de una obra “fría”, de modo que debe seguir buscando la manera de ponerse en contacto con Eurípides. En el fondo, *mutatis mutandis*, el contenido de este comentario es similar a esas otras notas relativas a la continuidad narrativa que se sigue entre odas y antodas de las *parabaseis* de *Las Nubes* y de *La Paz*, *vid. supra* pp. 167-9.

³⁶² *Vid. SOMMERSTEIN 1994: ad loc.* (p. 217): “i.e. (1) a man wretchedly clothed in bits of sailcloth stitched together, (2) an Egyptian (because Egypt exported sailcloth to Greece: cf. Hermippus fr. 63. 12-3)”; *vid. et. AUSTIN – OLSON 2004: ad loc.* (pp. 295-6): “(...) Σ^R explains Kritylla’s characterization of Eur. as a reference to the Egyptians’ (cf. 855-7, 877-8) reputation for producing linen, from which sails were manufactured (...). That the word is in final position, however, suggests that it appears *para prosdokian* (...), and a more obvious explanation is that Kritylla’s choice of vocabulary combines a hostile characterization of the sort Σ^R identifies with an allusion to ‘Menelaus’ rags, which he (like his namesake in the Euripidean original) has assembled from tattered bits of sail-cloth”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

πρὸς τὸ ἄνω εἰρημένον. αὐτὸς γὰρ αἴτιος τοῦ ταῦτα παθεῖν τὸν Διόνυσον. VMΘBarb
καὶ γὰρ δι' αὐτὸν κατήλθεν εἰς Ἄιδ(ου). V

[Dice esto] por lo dicho arriba [verso 100]. Pues él [sc. Eurípides] es el causante de que Dioniso padezca este tipo de cosas. Pues incluso por él ha bajado al Hades.

Ranas 818-21

Xo. ἔσται δ' ὑψηλόφων τε λόγων κορυθαίολα νείκη
σκινδάλαμοί τε παραζονίων σμιλεύματά τ' ἔργων, 819
φωτὸς ἀμυνομένου φρενοτέκτονος ἀνδρὸς
ρήμαθ' ἵποβάμονα.

Coro *Y habrá impetuosos debates de argumentos de elevada cimera,
y labores de lima y cincelado del individuo
que de las palabras galopantes se defiende
de un varón de creador ingenio* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ra.* 819d

καὶ ἄνω ἔφη ἐπ' αὐτοῦ τοῦ Εὐριπίδου· “τοιούτων τι παρακεκινδυνευμένον” (verso 99)
VMEΘBarbV57(Ald)

Pues también arriba ha dicho sobre Eurípides [verso 99]: “[Fecundo en decir] alguna novedad atrevida”.

Pluto 804-5

Xa. ἡμῖν γὰρ ἀγαθῶν σωρὸς εἰς τὴν οἰκίαν
ἐπεισπέπαικεν οὐδὲν ἠδικηκόσιν. 805

Car. Nos ha invadido la casa un montón de cosas buenas, sin que hayamos dejado de ser honrados (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pl.* 805^{bisb}

πρὸς τὰ ἄνω “καὶ ταῦτα μηδὲν ἐξενεγκόντ' οἴκοθεν” (803)· “οὕτω” γὰρ ἡδὺ πρᾶγμα
ἔστι τὸ πλουτεῖν. VEΘNBarbAld

[Dice esto] por lo de arriba [verso 803]: “y esto sin tener que aportar nada de sus propios recursos”; pues ser rico “así” es una cosa agradable.

Pluto 916-9, 928-9

Δι. οὓκουν δικαστὰς ἐξεπίτηδες ἢ πόλις
ἀρχὴν καθίστησιν;
Συ. κατηγορεῖ δὲ τίς;

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

- Δι. ὁ βουλόμενος.
Συ. οὐκουν ἐκεῖνός εἰμ' ἐγώ;
ὥστ' εἰς ἔμ' ἦκει τῆς πόλεως τὰ πράγματα.
(...)
Συ. καὶ μὴν προσελθέτω πρὸς ἔμ' ὑμῶν ἐνθαδί
ὁ βουλόμενος.
Κα. οὐκουν ἐκεῖνός εἰμ' ἐγώ; 929
- H.^{Honr.} ¿Y no tiene establecida la ciudad una magistratura para eso, los jueces?
Sic. Y ¿quién hace la acusación?
H.^{Honr.} El que quiera hacerla.
Sic. Pues ése soy yo. De modo que me atañen los asuntos de la ciudad.
(...)
Sic. Que venga hacia mí el que quiera de los que están aquí.
Car. Pues ése soy yo³⁶³. (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pl.* 929c

ἄμα καὶ μιμείται τὰ παρ' αὐτοῦ ἄνω εἰρημένα. RVEΘNBarbAld

Al mismo tiempo también imita las cosas dichas arriba por él [verso 918].

Todos estos comentarios llaman la atención sobre pasajes anteriores del texto cuyo contenido se debe recordar, porque afecta a pasajes posteriores. Una parte esencial del trabajo del poeta consiste en recordar lo que ha dicho antes, de manera que lo que sigue resulte coherente con aquello y no haya contradicciones.

Por tanto, la elección de palabras y la asociación de ideas, así como las referencias internas que respeta la comedia dan testimonio de la οἰκονομία de Aristófanes. Esto mismo se percibe también en la consistencia con la que construye sus personajes, una cuestión que vamos a estudiar ya en la próxima sección.

4.6. LA CONSISTENCIA DE LOS PERSONAJES

Aristóteles considera que el μῦθος, la creación y trabazón del argumento,

³⁶³ El “boomerang joke” explicado en términos de *mimesis*, lo encontramos también en schol. *Nu.* 872ac, schol. *V.* 1394, schol. *Lys.* 686 y schol. *Pl.* 929c. Sobre el juego de repeticiones en comedia aristofánica, *vid.* KLOSS 2001: 204-37 (para el “boomerang joke”, *vid.* esp. pp. 205-6). En realidad, esta terminología la adopta MACDOWELL 1971: n. *ad V.* 989 (p. 259): “It is a regular type of joke for one character to learn a trick from another and later use it against the very person from whom he learned it. One might call it a *boomerang joke*”.

es el más importante de los elementos constitutivos de la tragedia, puesto que esta es la imitación de una acción y de una vida (*vid.* Arist. *Po.* 1450a 15-7). A esta parte fundamental le siguen en importancia los caracteres³⁶⁴. En realidad, μῦθος y ἦθη tienen elementos comunes, ya que ambos requieren de lo necesario y de lo verosímil, entendiendo esto como la necesidad de que un personaje haga o diga cosas acordes a su naturaleza y a las circunstancias que está viviendo, de la misma manera que un hecho debe sucederse de una manera lógica a partir de otro anterior³⁶⁵.

En *Po.* 1454a 16-28, Aristóteles señala como cualidades propias de los caracteres de tragedia el que sean buenos (χρηστά), adecuados (τὸ ἀρμόττοντα), semejantes, o verosímiles, siguiendo la traducción de A. López Eire³⁶⁶, (τὸ ὅμοιον) y consistentes (τὸ ὁμαλόν)³⁶⁷. En principio, esto mismo vale para los personajes de la Comedia Antigua³⁶⁸, ya que la principal diferencia entre los personajes serios y cómicos radica en su, pongamos, *status* o dignidad³⁶⁹, pero

³⁶⁴ *Vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1450a 38-9: ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεῦτερον δὲ τὰ ἦθη (...) (“Así pues el argumento es el principio y como el alma de la tragedia; el segundo lugar lo ocupan los caracteres (...)”, tr. A. López Eire). En realidad, Aristóteles hace un esfuerzo considerable por aclarar esta idea, lo que sugiere que en la poética contemporánea el papel de los caracteres era preponderante, pero para Aristóteles estos no son sino una manifestación necesaria de esa acción que imita la tragedia, *vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1450b 3-4: ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων (“la tragedia es la imitación de una acción y a través de ella básicamente de los que actúan”, tr. A. López Eire).

³⁶⁵ *Vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1454a 33-6: χρῆ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἦθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός. (“Tanto en los caracteres, como en la trabazón de las acciones, es igualmente preciso buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que sea necesario o verosímil que tal personaje diga o haga tales cosas y que sea necesario o verosímil que tal hecho suceda después de tal otro”, tr. A. López Eire).

³⁶⁶ *Vid.* Aristóteles, *Po.* 1454a 24-5: τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστοῦ τὸ ἦθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὡς προεῖρηται (“el tercero es la verosimilitud, pues eso es cosa distinta de hacer el carácter bueno y adecuado, como previamente se ha dicho”, tr. A. López Eire).

³⁶⁷ Sobre las cualidades de los personajes de tragedia, *vid.* HALLIWELL 1986: 138-67 (esp. 158-62), QUIJADA SAGREDO 1994: 237. Por su parte, SILK 2000: 214, de manera explícita señala que de esas cuatro cualidades, la última, esto es, la consistencia, es la más importante.

³⁶⁸ Por su parte, TRACTATUS COISLINIANUS, 38-9 menciona al εἶρων, al βωμολόχος y al ἀλαζών, términos que, en realidad, aluden a las actitudes o funciones que pueden adoptar los caracteres cómicos y no a tipos de personajes, *vid.* SILK 2000: 232. Estos tres tipos son reconocibles en la escoliografía aristofánica, pero, salvo en lo que respecta al εἶρων y a la εἰρωνεία, la terminología es residual. Sobre el εἶρων, *vid.* RIBBECK 1876, GRANT 1924: 18-9, 26-34, 125-8, WHITMAN 1964: 26-30, JANKO 1984: 39, 216-8, 242, SIFAKIS 1992: 133-6, NÜNLIST 2009: 213; sobre el βωμολόχος, *vid.* JANKO 1984: 216-8, 242, KLOSS 2001: 132-8, BOROWSKI 2013; sobre el ἀλαζών, *vid.* JANKO 1984: 216-8, GIL FERNÁNDEZ 1981, MACDOWELL 1990.

³⁶⁹ Más adelante –*vid. infra* pp. 198ss.– tendremos ocasión de hablar sobre las diferencias entre la tragedia y la comedia, baste por ahora tener en cuenta que la teoría poética desde los tiempos de Platón y

no, a lo que sé, en la manera de conformar su construcción³⁷⁰. Así las cosas, un personaje aristofánico debe actuar y hablar de una manera consistente y acorde a su naturaleza, salvo que el argumento asuma para él un comportamiento errático y, por lo tanto, inconsistente, ya que en ese caso el carácter deberá mostrarse consistentemente inconsistente³⁷¹.

Por supuesto, los poetas trágicos no siempre aciertan y, así, cometen errores que atentan contra las cualidades señaladas por Aristóteles³⁷². Y si esto afecta, sobre todo, a algunos personajes euripideos³⁷³, qué podemos decir de un poeta cómico como Aristófanes, quien no solo falla, como señala Plutarco, en la adecuación del habla de sus personajes, sino que, a menudo, parece tratarse de un criterio que simplemente no tiene en cuenta³⁷⁴.

Pues bien, los escoliastas tienen una visión radicalmente distinta de los caracteres del cómico ateniense³⁷⁵. La noción de carácter que percibimos en la escoliografía aristofánica está próxima a la del personaje-tipo de la Comedia

de Aristóteles desarrolla una visión dicotómica que opone los géneros serios con los géneros, digamos, rebajados, visión que se basa, al menos en parte, en las diferencias que se observan entre sus personajes. De esta forma, los personajes serios son considerados por Aristóteles como σπουδαῖοι, σεμνοί, καλοί, ἐπιεικεῖς y χρηστοί, mientras que adjetivos como φαῦλοι, εὐτελεῖς, μοχθηροί y πονηροί reflejan lo contrario de lo que cabe esperar para ese tipo de personajes, *vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1448a 16-8, 1448b 24-7, 1452b 28-1453a39, 1454a 16-36, 1454b 8-15, 1461b 19-21.

³⁷⁰ El héroe aristofánico se corresponde bien con la figura del pícaro que se nos hace simpático por su viveza e ingenio, *vid.* WHITMAN 1964, *vid.*, no obstante, SIFAKIS 1992: 135 para una crítica consistente de la visión que tiene Whitman de los héroes aristofánicos.

³⁷¹ *Vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1454a 26-8: κἄν γὰρ ἀνώμαλός τις ἦ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῆ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. (“Pues aunque sea inconsecuente el sujeto que proporciona la imitación y se le haya supuesto tal carácter, debe ser, no obstante, consecuentemente inconsecuente”, tr. A. López Eire).

³⁷² *Vid.* ARISTÓTELES *Po.* 1454a 28-33: ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἦθους μὴ ἀναγκαΐας οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστη, τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὃ τε θρῆνος Ὀδυσσεύως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίπης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἴφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἰκετεύουσα τῇ ὕστερα (“Hay ejemplos de perversidad de carácter no necesaria, como, por ejemplo, el de Menelao en el *Orestes*, y de la inconveniencia y de la inadecuación lo son la lamentación de Odiseo en la *Escila* y el parlamento de Melanipa, y de la inconsecuencia lo es el de la *Ifigenia en Áulide*, pues la Ifigenia suplicante no se parece en nada a la que aparece después”, tr. A. López Eire).

³⁷³ Si bien es verdad que la tragedia euripidea estaba sujeta a la crítica, tal y como muestra este pasaje de la *Poética*, lo cierto es que Aristóteles lo señala como el más trágico de los poetas, *vid.* *Po.* 1453a 29-30. Sobre la crítica de la tragedia euripidea, *vid.* ELSPERGER 1907/10, GARZYA 1989; *cf. et.*, para la expresión de la crítica euripidea en la escoliografía aristofánica, BILBAO RUIZ 2015: 68.

³⁷⁴ *Vid.* PLUTARCO, *Comp.* 853C-D; *vid.* BRÉCHET 2005: 17-8, HUNTER 2009: 84-7. Podemos asumir que los personajes aristofánicos responden, más o menos, a los cánones de una caracterización realista, si bien su desenvolvimiento es claramente discontinuo, *vid.* SILK 1996, 2000: 207-55.

³⁷⁵ Cabe destacar que las escoliografías épica y trágica también muestran interés por la consistencia de los personajes, *vid.* TRENDELENBURG 1867: 115, NÜNLIST 2009: 249-52, 256.

Nueva³⁷⁶, si bien los tipos parecen diferentes³⁷⁷. En efecto, la escoliografía aristofánica tiende a identificar al héroe cómico de mediana edad con el campesino terrateniente, que sería algo así como el tipo ideal. Esto se observa en las colecciones de escolios de *Los Acarnienses* y de *La Paz*, donde las palabras y expresiones que usan Diceópolis y Trigeo suelen ser consideradas por los escoliastas las propias de un campesino (ὤς γεωργός); en menor medida, esto también es aplicable a Pisetero.

Por otra parte, los escolios reservan un tratamiento diferente para esos ancianos que, como Estrepsíades o Filocleón, en mi modesta opinión los personajes más interesantes que construye Aristófanes, parecen desubicados en los tiempos que les toca vivir. De esta forma, los escoliastas asumen que Filocleón está enfermo de φιλοδικία, lo que le hace comportarse de una manera muy extraña durante la primera parte de la obra, si bien, cuando, acabada esa primera parte, el personaje supera su enfermedad, las cosas tampoco mejoran. Y lo mismo cabe decir de Estrepsíades, a quien los escoliastas consideran un zafio (ἄγροικος), cuya zafiedad (ἀγροικεία) es percibida a lo largo de toda la comedia³⁷⁸.

³⁷⁶ Los personajes de Menandro, en comedias como *La Samia*, *Perikeiromene*, *Epitrepontes* o el *Díscolo*, responden a un repertorio limitado de figuras típicas heredadas y definidas por un conjunto de rasgos psicológicos que el público conoce de antemano, *vid.* MACUA MARTÍNEZ 1997, 2008. En este sentido, es interesante comprobar cómo la caracterización se vierte siempre a través de una serie de convenciones que van desde un *stock* de nombres recurrentes, *vid.* MACUA MARTÍNEZ 2008: 22-3, a un puñado de máscaras bien conocidas, *vid.* WILES 1991: 68-99, 150-87, MACUA MARTÍNEZ 2008 21-4, 133-45, RUFFEL 2014: 149-60, pasando por la forma y los colores de los vestidos, *vid.* MACUA MARTÍNEZ 2008: 21, n. 30 –nótese que, en el caso de la Comedia Antigua, el vestuario pudo ser más relevante que la máscara para reconocer la identidad de los personajes, *vid.* FERNÁNDEZ 2010: 85–. En cualquier caso, toda la información útil para caracterizar a los personajes que ofrece la lengua, en el caso de las comedias menandreas antes nombradas, se transmite también por medio de otros recursos de caracterización explícita y, así, parece que esa información únicamente sirve para corroborar aquella otra que se ofrece al espectador por vías más directas, *vid.* MACUA MARTÍNEZ 2008: 21, n. 29. Como vamos a poder comprobar, los escoliastas de Aristófanes se fijan sobre todo en la lengua de los personajes y no tanto en su apariencia. Por otra parte, RUFFEL 2014: 160-6 advierte ya en la Comedia Antigua, especialmente en la no aristofánica, ciertos personajes que prefiguran los tipos que aparecen en las Comedias posteriores.

³⁷⁷ Los escoliastas nunca tratan de reconducir los personajes aristofánicos a la esfera de los menandros, sino, más bien, a la perspectiva más general de los *Caracteres* teofrasteos, si bien tampoco se percibe en los escolios una voluntad persistente por reconocer los modelos de Teofrasto. En el fondo, los escoliastas buscan una pauta que permita observar la consistencia con la que se han construido los personajes, tal y como vamos a poder comprobar enseguida.

³⁷⁸ *Vid.* TEOFRASTO, *Char.* 4, s.v. ἀγροικεία. Sobre la ἀγροικεία de Estrepsíades, *vid.* DOVER 1987: 242-3. Cabe decir que, en principio, el ἄγροικος, esto es, el campesino sencillo que se opone al ἀστειός, el

En realidad, las notas que aluden de una manera u otra a los personajes son abundantes. De hecho, son tantas que, para entender la mentalidad de los escoliastas, considero que es mejor estudiar en profundidad la caracterización de un único personaje que intentar plasmar una visión de conjunto que, o bien resulte excesivamente amplia, o bien peque de superficialidad. Así las cosas, en la siguiente sección vamos a estudiar la percepción que se hacen los escoliastas de la naturaleza y de la caracterización mediante rasgos de habla de Agorácrito, el morcillero de *Los Caballeros*, un personaje idóneo para nuestro estudio debido precisamente a la inconsistencia que detecta en él la crítica moderna, ya que, como vamos a ver, la visión que se hace de Agorácrito la crítica antigua es precisamente la opuesta.

4.6.1. AGORÁCrito, EL COCINERO DE *LOS CABALLEROS*

El protagonista de *Los Caballeros* es un morcillero a quien Nicias y Demóstenes, los esclavos de Demos, consideran capaz de derrotar al Paflagonio por ser más, digamos, marrullero que aquel. En efecto, a lo largo de toda la comedia somos testigos de las andanzas de un personaje chocarrero y burlón, que no tiene empacho en dejar bien claro que es un auténtico sinvergüenza. Sin embargo, todo eso se trunca de repente a partir del verso 1257, ya que ahí, a la par que el Morcillero revela su verdadero nombre, Agorácrito³⁷⁹, el talante anterior se desvanece y deja paso a un personaje diferente. Y es ese nuevo Agorácrito quien cuece a Demos para rejuvenecerlo y devolverle su antigua dignidad³⁸⁰. La cuestión es ¿por qué Aristófanes decide que sea un morcillero el

personaje de ciudad de carácter más refinado, no debería confundirse con el ἄγροϊκος, esto es, el viejo rústico, agrio y malhumorado, *vid.* UREÑA BRACERO 1998: 341, quien, no obstante, advierte que es difícil desligar ambas figuras. En principio, los γεωργοί (Diceópolis, Trigeo, Pisetero), podrían ser ἄγροικοι, si bien estos héroes cómicos no parecen cumplir con la sencillez, inocencia e incapacidad intelectual para los asuntos que les son ajenos, que demanda el carácter posterior del ἄγροικος, *vid.* UREÑA BRACERO 1998: 342-6.

³⁷⁹ Agorácrito sale a escena en el verso 146, pero tenemos que esperar hasta el verso 1257 para conocer su nombre. Sobre la revelación del nombre en la comedia aristofánica y lo que esto implica, *vid.* OLSON 1992.

³⁸⁰ Sobre las diversas inconsistencias que rodean al drama y al personaje, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 1995: 207-12, HESK 2000: 248-56, KLOSS 2001: 81-4. Cabe señalar, como apunta GIL FERNÁNDEZ 1995: 209, que en la primera parte de la obra hay ocasiones en las que se perfila la nobleza del personaje como, por

rival político de Cleón-Paflagonio?

Cleón, el personaje público de quien se burla la comedia, representa la clase de político arribista que, enriquecido por sus actividades económicas, ha llegado a dominar la vida política de la ciudad y, así, se sirve de sus influencias para alcanzar un beneficio personal³⁸¹. De esta manera, Aristófanes nos presenta a Cleón en la forma de un esclavo paflagonio que usando todo tipo de artimañas y malos procederes se ha adueñado recientemente del control de la casa de Demo. Para enfrentarse a un individuo de esa calaña es preciso un oponente que conozca esas mismas tretas y carezca de cualquier tipo de escrúpulo. Ese individuo es un morcillero que, tras aparecer en escena para vender sus mercancías y avalado por los oráculos dictados previamente, no tardará en aceptar el reto de enfrentarse al Paflagonio. En este caso, a diferencia de lo que sucede con este, la identidad real del morcillero es desconocida³⁸², de modo que debemos asumir que se trata del “genuino títere cómico que es nacido de la imaginación aristofánica” (Gil Fernández 1995: 208).

Con todo, debido a la relación que la filosofía griega, así, al menos, se percibe en Platón, *vid. Grg.* 462B-E, establece entre retórica y gastronomía³⁸³, es interesante que los escoliastas asuman que Agorácrito no es un simple morcillero, sino un verdadero μάγειρος³⁸⁴. Ese oficio le capacita para la política demagógica y, sobre todo, justifica un punto crucial del drama, a saber, el cocimiento de

ejemplo, cuando los Caballeros se ponen inmediatamente de su parte o cuando el propio personaje se incluye a sí mismo entre los καλοὶ καὶ ἀγαθοί (verso 735).

³⁸¹ *Vid. Eq.* 129-32 y 738. Se trata de individuos como Éucrates, Lisicles o Hipérbolo proclives, en opinión del cómico, a la corrupción, *vid. GIL FERNÁNDEZ 1995: 207-8, BAKOLA 2010: 227*. De hecho, en las comedias de esta época se percibe una revitalización de la figura de Pericles, que ya había muerto, como paradigma del político honesto frente a esta nueva clase de hombre público arribista y adinerado que solo busca el lucro personal, *vid. GARCÍA SOLER 2014: 339-40*.

³⁸² SIDWELL 2009: 157-60, concluye que Agorácrito debe ser un trasunto del mismísimo Alcibiades.

³⁸³ Platón equipara la retórica con la gastronomía, ya que ambas son falsas artes que tienen como fin el engaño; frente a ellas se erigen las verdaderas artes, la política y la medicina, que sí tienen como fin un conocimiento verdadero, *vid. GARCÍA SOLER 2001: 23*. Sobre la conexión entre gastronomía y política en la exégesis aristofánica de *Los Caballeros*, *vid. MONTANA 2001: 166-7*.

³⁸⁴ El término μάγειρος se aplica al cocinero, pero también, y sobre todo, al matarife que oficiaba sacrificios públicos y al carnicero, *vid. GARCÍA SOLER 2001: 218-9*, con bibliografía en n. 9, 2011; *vid. et. LSJ s.v. μάγειρος*: “slaughterer, butcher (meat-salesman) and cook (these functions being freq. combined in one person)”.

Demo, una acción natural tratándose de un cocinero, aunque es verdad que también lo es en el caso de un morcillero.

Pues bien, al estudiar la colección de escolios de esta comedia, vamos a poder comprobar cómo los escoliastas nunca pierden de vista que Agorácrito es un cocinero, ya que en sus palabras, en su manera de actuar y en su relación con los otros personajes –y en la de estos con él– se refleja su oficio de manera constante. Una vez asumido todo eso, resultará evidente que, a pesar de la inconsistencia que detecta la crítica moderna en el personajes y que, sin duda, también detectaría Aristóteles³⁸⁵, en opinión de los escoliastas, Agorácrito es un μάγειρος consistente a lo largo de todo el drama, tal y como vamos a comprobar en las páginas que siguen no sin antes advertir que la relación de escolios es generosa³⁸⁶.

Agorácrito sale a escena en el verso 150, trayendo aquellos objetos que son propios de su ocupación, tal y como explica schol. *Eq.* 150:

Schol. *Eq.* 150a lm. τί ἔστι; τί με καλεῖτε;:

ὁ Ἀγοράκριτος, τουτέστιν ὁ ἀλλαντοπώλης, ταῦτα λέγει. εἰσάγεται δὲ εἰς τὸ θέατρον γελοίου χάριν ἔντερα καὶ κοιλίας καὶ μαγειρικὴν τράπεζαν ἔχων. RVEΓΘΜ

Agorácrito, esto es, el vendedor de morcillas, dice esto. Sale a escena trayendo intestinos, tripas y una mesa de cocina para hacer reír³⁸⁷.

³⁸⁵ Agorácrito es un personaje inconsistente, porque el carácter del Morcillero durante la primera parte de la obra no se corresponde con el carácter que ese mismo personaje muestra al final de la pieza, igual que sucede con Ifigenia en *La Ifigenia en Áulide* de Eurípides, cuyo carácter cuando aparece como suplicante no se corresponde con el que muestra más adelante, *vid.* Aristóteles, *Po.* 1454a 31-3: (...) τοῦ δε ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἰκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ (“(...) [ejemplo] de la inconsecuencia lo es el de la *Ifigenia en Áulide*, pues la Ifigenia suplicante no se parece en nada a la que aparece después”, tr. A. López Eire).

³⁸⁶ No podemos olvidar que el μάγειρος terminará siendo un personaje-tipo, y además destacado, de la Comedia Nueva, un auténtico charlatán que siempre está dispuesto a hacer gala de su pedantería y, en definitiva, un verdadero bribón, *vid.* GARCÍA SOLER 2001: 21-2, 2008. Nótese que la figura del cocinero protagoniza algunos papiros escolares, *vid.* UREÑA BRACERO 1995b, de lo que se deduce su popularidad y relevancia. Por su parte, DOBROV 2002 argumenta que, en la Comedia Media, el cocinero se va a apropiarse de la expresión enigmática y del registro ditirámico que, podemos añadir, caracteriza sobre todo a los intelectuales de la comedia aristofánica, para conformar la característica fundamental del cocinero cómico, a saber, su ἀλαζονεία. En cualquier caso, lo relevante es que, *mutatis mutandis*, Agorácrito parece, al menos en opinión de los escoliastas, un prototipo de cocinero cómico. Es importante tener en cuenta que en este caso la solución de los escolios fue aceptada por la crítica antigua, *vid.* PÓLUX 10.104: Ἀριστοφάνους γοῦν ἐν Ἰππεῦσιν [verso 410] ὁ μάγειρος λέγει (...).

³⁸⁷ Nótese cómo los escoliastas mencionan el nombre del personaje desde su primera aparición. De esta manera, la inconsecuencia relativa a los, digamos, dos “Agorácritos” se difumina desde el principio.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

En realidad, Agorácrito no sale a escena con una μαγειρικὴν τράπεζα cualquiera, sino con un ἐλεός, esto es, con el tablón de cocina mencionado ya en Homero:

Caballeros 152

Ni. ἴθι δῆ, κάθελ' αὐτοῦ τούλεόν καὶ τοῦ θεοῦ 152
τὸν χρησμὸν ἀναδίδαξον αὐτὸν ὡς ἔχει·

Nic. Anda, quítale el tablón e infórmale de cómo es el oráculo de la divinidad (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 152a lm. τούλεόν

τὸ τραπέζιον ἐν ᾧ ἦσαν οἱ ἀλλᾶντες. ἐλεοὶ γὰρ λέγονται αἱ μαγειρικαὶ τράπεζαι. καὶ Ὅμηρος “βάλλον δ' εἰν ἐλεοῖσι”. RVEΓΘM

[Se refiere a] la mesa en la que estaban las morcillas. Pues las mesas de cocina se llaman ἐλεοί. Y Homero (*Od.* 14.432) dice: “en las mesas lo echaron”.

Por tanto, tal y como se aprecia en este escolio, Agorácrito es un vendedor de morcillas³⁸⁸; esto mismo se observa también en otros comentarios:

Caballeros 213-6

Δη. φαυλότατον ἔργον· ταῦθ' ἄπερ ποιεῖς ποίει· 214
τάραττε καὶ χόρδευ' ὁμοῦ τὰ πράγματα
ἅπαντα, καὶ τὸν δῆμον ἀεὶ προσποιῶ
ὑπογλυκαίνων ῥηματίοις μαγειρικοῖς.

Dem. Eso es tarea facilísima. Haz cabalmente lo que haces. Revuelve todos los asuntos, hazlos morcilla y congráciate siempre con el pueblo endulzándole con frasecillas de cocinero (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 214b lm. (I) χόρδευε

τὰ ἔντερα τῶν τετραπόδων χορδὰς καλοῦσι· καὶ τοῦτο οὖν ἀπὸ τῆς τέχνης τοῦ ἀλλαντοπόλου εἴρηται. ὥσπερ γὰρ, φησί, γεμίσεις καὶ πληροῖς τὰ ἔντερα πάντα τοῦ φυράματος, οὕτωςι χόρδευε καὶ τὰ πολιτικά, τουτέστι σύμπλεκε ἀλλήλοισι καὶ συγκύνα. RVEΓΘM

Llaman χορδὰς (“tripas”) a los intestinos de los tetrápodos. Pues bien, esto también se dice a partir del oficio del vendedor de morcillas. [sc. Demóstenes] dice: “pues, igual que rellenas y llenas todos los intestinos con el amasijo [de carnes], así haz morcilla

³⁸⁸ Estos dos comentarios aluden a la apariencia física del personaje, de modo que los objetos que porta hacen reconocible su oficio a la audiencia.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

también los asuntos políticos, esto es, embróllalos unos con otros y revuélvelos³⁸⁹.

Caballeros 363-4

Πα. ἐγὼ δὲ ἐπεισπηδῶν γε τὴν βουλὴν βία κυκῆσω.

Αλ. ἐγὼ δὲ βυνήσω γέ σοι τὸν προκτὸν ἀντὶ φύσκης. 364

Pafl. Yo saltaré sobre el Consejo y lo sacudiré violentamente.

Morc. Y yo te embutiré el culo como tripa de morcilla (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 364a lm. φύσκης

φύσκη ἔντερόν ἐστι παχύ, εἰς ὃ ἐμβάλλεται ἄλευρα καὶ κρέα [[καὶ μάσσουσιν]], ἐξ οὗ γίνεταί ὁ ἄλλᾶς, ὡς ἀλλαντοπώλης δὲ τῆς φύσκης ἐμνημόνευσεν. VEGOM

φύσκη es el intestino grueso, en el que se mete harina y carne [[y amasan]], de lo que sale la morcilla. Como vendedor de morcillas ha mencionado el intestino grueso.

Con todo, en alguna ocasión los escoliastas no se refieren a Agorácrito como ἀλλαντοπώλης, sino como ἀλλαντοποιός y, aunque es evidente que quien hace morcillas también puede venderlas, esto no tiene por qué ser así de manera necesaria:

Caballeros 490

Δη. ἔχε νυν, ἄλειπον τὸν τράχηλον τουτωί, 490
ἴν' ἐξολισθάνειν δύνῃ τὰς διαβολάς.

Dem. ten, úntate el cuello con esto, para poder escurrirte de sus calumnias (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 490a lm. ἔχε νῦν ἄλειπον

στέαρ διδοῦσιν³⁹⁰ αὐτῶ ἀλείφεισθαι, ἵνα εὐχερῶς ὀλισθαίνειν δύνῃται καὶ δύσπληκτος ἦ τῶ ἀνταγωνιστῆ. οὐκ ἀργῶς δὲ τὸ λίπος προσλαμβάνουσι, διὰ τὸ ἀλλαντοποιὸν αὐτὸν εἶναι. εἰώθασι γὰρ αὐτοὶ τὰ λίπη κατατέμνοντες βάλλειν εἰς τὸ φύραμα καὶ οὔτω πληροῦν τοὺς βοτούλους. VEGOM

Le dan manteca para que se la unte en el cuerpo, para que pueda resbalar fácilmente y sea difícil de golpear para su adversario. Y no llevan la grasa consigo de una manera

³⁸⁹ Aquí se percibe un eco de esa conexión entre gastronomía y política. Lo mismo que un morcillero hace una masa informe de carnes para rellenar las morcillas, los políticos revuelven los asuntos de la ciudad hasta deformarlos y crear un amasijo de problemas.

³⁹⁰ Cf. schol. *Eq.* 490cTr ὁ χορὸς στέαρ δίδωσιν αὐτῶ (...). El plural, por tanto, debe referirse a los coreutas, cf. διδοῦσιν. La palabra στέαρ hace referencia a la manteca, principalmente de cerdo, *vid.* GARCÍA SOLER 2001: 333.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

casual, sino por el hecho de que él es un morcillero. Pues estos acostumbran a echar en la masa trozos de grasa y a rellenar así los embutidos.

En cualquier caso, la confección de morcillas no queda lejos del oficio del carnicero, de modo que asimilar a Agorácrito con uno de ellos es posible:

Caballeros 290-5

Πα.	(...) περιελῶ σ' ἀλαζονείαις.	
Αλ.	ὑποτεμοῦμαι τὰς ὁδοῦς σου.	
Πα.	βλέψον εἷς μ' ἀσκαρδάμυκτον.	
Αλ.	ἐν ἀγορᾷ κἀγὼ τέθραμμαι.	
Πα.	διαφορήσω σ' εἷ τι γρύξει.	294
Αλ.	κοπροφορήσω σ' εἰ λακήσει. (...)	295

Pafl.	(...) <i>Te acorralaré con mis embustes.</i>
Morc.	<i>Te cortaré la escapada.</i>
Pafl.	<i>Mírame sin pestañear.</i>
Morc.	<i>También me crié en la plaza.</i>
Pafl.	<i>Te haré pedazos, si replicas.</i>
Morc.	<i>Te haré mierda, si rechistas. (...)</i> (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 294a lm. (I) διαφορήσω σ' εἷ τι γρύξεις
ἔπαιξε παρὰ τὸ “διαφορεῖν”. καλῶς δὲ ὡς ἐπὶ μαγείρου καὶ ἀλλαντοποιοῦ κέχρηται.
VEΓ³ΘM

(II) ἄλλως
διασπάσω, διολέσω, ἄλλως τε καὶ οὐκ ἀχρήστως τῇ λέξει ἐπὶ μαγείρου καὶ ἀλλαντοπόλου. οὗτοι γὰρ τὰ ἔντερα πλύνοντες ἐξ ἀνάγκης τῆς ἀπ' αὐτῶν πληροῦνται κόπρου. παρατηρητέον δὲ ὅτι ἐν πᾶσιν ἀμείβεσθαι τοῖς ἴσοις πειρᾶται τὸν Κλέωνα.
VEΓΘM

Ha bromeado derivándolo de “διαφορεῖν” (“hacer pedazos”). Ha usado bien [la palabra] en relación con un carnicero y morcillero.

(II) Procedente de otra fuente:

[Esto es,] “te romperé”, “te destruiré”, y, por otra parte, también [ha usado la palabra] de un modo no inútil en relación con un carnicero y morcillero. Pues estos, dado que se ven obligados a lavar los intestinos, se llenan de su escrecencia. Hay que observar que en todas estas réplicas ataca a Cleón.

Schol. *Eq.* 295a lm. (I) κοπροφορήσω σε
κόπρου σε πληρώσω. ἔπαιξε δὲ παρὰ τὸ “διαφορήσω σε”. οἱ μάγειροι γὰρ τὰ ἔγκατα πλύνοντες ἀναγκαίως πληροῦνται κόπρου. VEΓ³Θ

[Esto es,] “te llenaré de mierda”. Y ha bromeado a partir de lo de “διαφορήσω σε”. Pues

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *Eq.* 1008a lm. *περὶ σκόμβρων νέων*

εἶδος ἰχθύων οἱ σκόμβροι παρόμοιοι τοῖς μικροῖς θύννοις. “νέων” δέ, νεωστὶ τεταριγευμένων. ἔπαιξε δὲ ὡς μάγειρος. VEGΘM

Los σκόμβροι (“caballas”) son un tipo de peces similares a los atunes pequeños. Y “νέων” [significa] “puesto recientemente en salazón”³⁹⁵. Y ha bromeado como cocinero³⁹⁶.

Por tanto, Agorácrito se expresa como un cocinero y, así, los escoliastas perciben que los otros personajes de la comedia hacen lo mismo para reforzar su comunicación con él:

Caballeros 314-5

Πα. οἶδ’ ἐγὼ τὸ πρᾶγμα τοῦθ’ ὅθεν πάλαι καττύεται.

Αλ. εἰ δὲ μὴ σὺ γ’ οἴσθα κάττυμ’, οὐδ’ ἐγὼ χορδεύματα, (...) 315

PafI. Bien sé de dónde se me cose la suela de este zapato.

Morc. Si tú no entiendes de suelas, tampoco yo de morcillas; (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 315a lm. *χορδεύματα*

ἐξῆς καὶ οὗτος ὡς μάγειρος ἀπεκρίνατο. χορδεύματα γὰρ καὶ χορδαὶ καλοῦνται τὰ ἔντερα. VEGΘM

Por consiguiente también este ha respondido como cocinero. Pues los intestinos se llaman *χορδεύματα* y *χορδαὶ*.

Caballeros 342-6

Πα. τῷ καὶ πεποιθῶς ἀξιοῖς ἐμοῦ λέγειν ἔναντα;

Αλ. ὀτιῆ λέγειν οἷός τε κάγῳ καὶ καρυκοποιεῖν. 343

Πα. ἰδοὺ λέγειν, καλῶς γ’ ἂν οὔν σὺ πρᾶγμα προσπεσόν σοι
ὠμοσπάρακτον παραλαβὼν μεταχειρίσαιο χρηστῶς. 345
ἀλλ’ οἴσθ’ ὅ μοι πεπονθέναι δοκεῖς; ὅπερ τὸ πλῆθος.

PafI. ¿En qué confías para pretender hablarme cara a cara?

Morc. En que también soy capaz de hablar y de aliñar un discurso.

PafI. Mira tú: ¡Hablar! Tú sí que aceptarías el caso que buenamente te cayera, en crudo y despedazado, y lo tratarías bien. ¿Sabes lo que me parece que te pasa?

³⁹⁵ Las fuentes siempre relacionan la caballa con la conservación en salazón, *vid.* GARCÍA SOLER 2001: 170.

³⁹⁶ Los escoliastas perciben a lo largo de toda la comedia ecos del oficio del personaje: *vid.* schol. *Eq.* 411a, 414a, 769, 770dTr, 771a, 772a, 1083, 1236a.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Lo que a los más (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 343b Im. *καρυκκοποιεῖν*

κοσμεῖν ποικιλία τινὶ ῥημάτων τὸν λόγον. πλαγίως δὲ τῇ λέξει ὡς μάγειρος ἐχρήσατο. *καρυκκεύματα* γὰρ ἡδύσματά εἰσι, τὰ ἀρτύματα, καὶ καρύκη κοιλία, ἦν νῦν μονθυλευτὴν καλοῦσιν. VEG²ΘM

[Esto es,] “adornar el discurso con una cierta variedad de términos”. Ha usado la palabra, como cocinero, de modo oblicuo. Pues *καρυκκεύματα* son los condimentos, el aliño, y *καρύκη* es la tripa³⁹⁷, a la que ahora llaman *μονθυλευτήν*³⁹⁸.

Schol. *Eq.* 343dTr

καρυκεύματα καὶ ἡδύσματά εἰσι τὰ ἀρτύματα δι’ ὧν κοσμοῦσι τὰς χύτρας οἱ μάγειροι καὶ καρύκη κοιλία, ἦν νῦν μονθυλευτὴν καλοῦσιν. Lh

καρυκεύματα (sic) y ἡδύσματά son los condimentos con los que los cocineros ponen a punto los guisos y *καρύκη* es la tripa, a la que ahora llaman *μονθυλευτήν*.

Schol. *Eq.* 345a (I) Im. *ὠμοσπάρακτον*

ἀστείως καὶ οὔτως ὡς πρὸς μάγειρον, ὁ δὲ νοῦς αὐτῷ τοῦτο βούλεται· εἰ πρᾶγμα, φησί, σκολιὸν προσπέσοι, οὐκ ἄν ποτε κατορθώσῃς οὐδὲ διανύσῃς. ὠμοσπάρακτον δὲ, δυνάμενον σπαράξαι τὸν λέγοντα. VEGΘM

(II) ἄλλως

ἀδιάθετον καταλαβὼν καὶ ὠμόν. ὡς πρὸς μάγειρον δὲ τὸ ὠμοσπάρακτον [[ἢ τὸ νεοσπάρακτον]]. χρηστῶς δὲ ἀντὶ τοῦ καλῶς, ὠφελίμως, συμφερόντως. ἐπέμεινε δὲ τῇ τροπῇ καὶ τῷ ἀστεϊσμῷ, ὡς πρὸς μάγειρον. χρηστὸν γὰρ ἔδεσμα λέγομεν τὸ εὖ ἡρτυμένον. VEG³ΘM

De un modo ingenioso³⁹⁹ también él [se expresa en estos términos,] porque se dirige a un cocinero; Y el sentido que quiere [dar]le a esto es: “si un asunto tortuoso” –dice– “te cayera, nunca tendrías éxito ni lo terminarías”. Y “en crudo y despedazado” [se refiere] a lo que dice capaz de desgarrar.

(II) Procedente de otra fuente:

[Esto es,] “tomando un [asunto] sin preparar y crudo”. Lo de “en crudo y despedazado”

³⁹⁷ La *καρύκη*, a menudo *καρύκη* en los códices, *vid.* LSJ s.v. *καρύκη*, es una salsa lidia confeccionada con sangre y especias, *vid.* LSJ, GARCÍA SOLER 2001: 371-2.

³⁹⁸ Dado que la *καρύκη* es una salsa lidia, el verbo *καρυκκοπεῖν* admite ser entendido como “aliñar el discurso”. Ahora bien, en el léxico de Hesiquio se puede comprobar que *καρύζειν* es un sinónimo de *ταράττειν* “perturbar”, “confundir”, de modo que el verbo *καρυκκοπεῖν* puede ser entendido como “hacer un discurso perturbador o promotor de la agitación y de la confusión”. En referencia a este pasaje, *vid.* SOMMERSTEIN 1981: *ad loc.* (p. 162), GIL FERNÁNDEZ 1995: n. *ad loc.* (p. 268, n. 37).

³⁹⁹ El adjetivo *ἀστεῖος*, derivado etimológicamente de *ἄστν*, pronto vino a designar el refinamiento urbano frente a la zafiedad rural, *vid.* ARISTÓTELES, *Rh.* 1411b 21, DEMETRIO, *Eloc.* 111, 128, 130, FILODEMO, *Rh.* 1.181S, LONGINO, 34.2, TRIFÓN, *Trop.* 24; *cf. et.* RUTHERFORD 1905: 214, n. 34, 452, n. 64. En los escolios de Aristófanes es habitual encontrar este adverbio, junto con *χαριέντως*, para subrayar el carácter ingenioso de los chistes que hace el poeta.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

[[“o nuevamente despedazado”]] [lo ha puesto] como si hablara con un cocinero. Y [el adverbio] χρηστῶς aparece en lugar de καλῶς (“bien”), ὠφελίμως (“provechosamente”), συμφερόντως (“provechosamente”). [sc. Aristófanes] ha insistido en el giro y en el chiste ingenioso, porque [sc. Cleón-Paflagonio] habla a un cocinero. Pues decimos que el alimento provechoso es el bien condimentado⁴⁰⁰.

En este sentido, deben notarse los varios ἀπροσδόκητα que los escoliastas reconocen en esta comedia derivados del hecho de que Agorácrito es un cocinero⁴⁰¹:

Caballeros 278-9

Πα. τουτονὶ τὸν ἄνδρ' ἐγὼ ἕδεικνυμι, καὶ φήμ' ἐξάγειν
ταῖσι Πελοποννησίων τριήρεσι ζωμεύματα. 279

Paf1. A este individuo yo lo denuncio, y afirmo que exporta ‘caldamen’ para las trirremes de los peloponesios (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 279a lm. (II) ἄλλως

τὰ λεγόμενα ὑποζώματα. εἰσὶ δὲ ξύλα τῶν νεῶν. ἀντὶ τοῦ εἰπεῖν ὑποζώματα, εἶπεν ὡς πρὸς μάγειρον παίζων ζωμεύματα, ὡς ἀρτύσεως ἔμπειρον καὶ ζωμευμάτων. ἀπείρητο δὲ ἀπὸ Ἀθηνῶν ἐξάγειν ξύλα καὶ πίσσαν, εἶχον δὲ καὶ οἱ Λακεδαιμόνιοι τριήρεις. VΕΓ³Θ

[Se refiere a] las llamadas ὑποζώματα. Y estas son las maderas de las naves⁴⁰². Bromeando en relación con un cocinero, [sc. Cleón-Paflagonio] ha dicho “caldamen”, como si fuera entendido en salsa y en caldos. Y es absurdo sacar de Atenas maderas y pez, [ya que] los lacedemonios también tenían trirremes⁴⁰³.

Schol. *Eq.* 279b

τὰ τῶν νεῶν χρειώδη. λέγει δὲ εἰς ξύλον καὶ κηρὸν καὶ πίσσαν, τὰ λεγόμενα ὑποζώματα. εἰσὶ δὲ ξύλα τῶν νεῶν. ὡς σκυτεὺς πρὸς μάγειρον δὲ παίζων εἶπε ζωμεύματα. ἀπείρητο δὲ ἀπὸ Ἀθηνῶν ἐξαγαγεῖν ξύλον καὶ πίτταν. εἶχον δὲ καὶ οἱ Λακεδαιμόνιοι τριήρεις, ἐπειδὴ νήσων τινῶν. Μ

⁴⁰⁰ Sobre este juego de réplicas en términos de cocina, *vid. et. schol. Eq.* 356a, 376a, 708a, 709b, 919b, 921b, 922a.

⁴⁰¹ El humor *παρὰ προσδοκίαν* se corresponde con el cuarto procedimiento de humor pragmático que reconoce el TRACTATUS COISLINIANUS. Este procedimiento cómico se menciona a menudo en los manuales de retórica, *vid. DEMETRIO, Eloc.* 152-3, HERMÓGENES, *Meth.* 34, TIBERIO, *De fig.* 16; *vid. et. RUTHERFORD* 1905: 449-50, STARKIE 1968: LXVII-VIII, JANKO 1984: 197. El concurso de lo inesperado en la comedia aristofánica es objeto de riguroso estudio en FILIPPO 2001/02; sobre el concurso de este procedimiento cómico en los escolios de *Acarnienses*, *vid. BILBAO RUIZ* 2005.

⁴⁰² No obstante, *vid. LSJ s.v. ὑπόζωμα*: “Π. in pl., ropes or braces used to strengthen the hull of a trireme (*cf. ὑποζώννυμι* Π) (...)”.

⁴⁰³ Esto es, los lacedemonios contaban con una armada y, por tanto, no necesitaban exportar o robar estos recursos a Atenas, de modo que Cleón-Paflagonio exagera, o se inventa, sus acusaciones.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

[Esto es,] “las partes necesarias de las naves”. Y se refiere a madera, cera y pez, las llamadas ὑποξώματα. Y son maderas de las naves. Y como un curtidor que está bromeando ante un cocinero ha dicho “caldamen”. Los atenienses prohibieron la exportación de madera y de pez. Pero también los lacedemonios tenían trirremes, a causa de ciertos isleños⁴⁰⁴.

Por tanto, asumiendo que Agorácrito es un cocinero, resulta natural que este personaje sea el encargado de “cocinar” a Demo para devolverle, así, el esplendor y la vitalidad de antaño:

Caballeros 1321a

Αλ. τὸν Δῆμον ἀφεψήσας ὑμῖν καλὸν ἐξ αἰσχροῦ πεποιήκα.

Morc. Cocí a Demo, y de feo que era lo hice hermoso (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 1321a lm. ἀφεψήσας

καλῶς ὡς μάγειρος, ὥσπερ ἡ Μήδεια λέγεται τὰς τροφῶν τοῦ Διονύσου ἀφεψήσασα ἀνανεῶσαι ποιῆσαι. VEGΘM

[Ha hecho esto] correctamente como cocinero, igual que Medea se dice que logró renovar a las nodrizas de Dioniso, practicando un cocimiento⁴⁰⁵.

De esta manera, la escoliografía aristofánica resuelve la posible inconsistencia que pudiera afectar al personaje, asumiendo que Agorácrito es un cocinero, que, educado en las cocinas, ha desarrollado un carácter pícaro y desvergonzado. Por supuesto, habla como un cocinero y se relaciona con los otros –y estos con él– en términos cercanos al arte de cocinar, que son los términos que él puede entender y por medio de los cuales los otros se hacen entender por él. Todo esto posibilita el momento crucial en el que el personaje “cocina” a Demo como guiso metafórico de renovación. Por tanto, el personaje es para los escoliastas totalmente consistente de principio a fin.

Llegados a este punto, es claro que los escoliastas asumen que la

⁴⁰⁴ Más ejemplos en schol. *Eq.* 301, 302Tr, 1089d, 1174b.

⁴⁰⁵ Como señala GULLICK 1884: 147-8, este escolio menciona parte de la información que transmite la ὑπόθεσις de la *Medea* de Eurípides. Pues bien, ese texto, o sea, la ὑπόθεσις, dice que Medea rejuveneció por cocimiento a Jasón, según narran Ferécides y Simónides, a Esón, padre de Jasón, según el autor de *Los Regresos* y también dice que Esquilo escribió una obra –probablemente un drama satírico– titulado *Las Nodrizas de Dioniso*, donde se dramatizaba el cocimiento y renovación de estas juntos con sus maridos.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

coherencia, en cualquiera de sus formas, es norma en las obras de Aristófanes. Esta es una idea interesante, ya que, como dijimos al principio de este capítulo, la crítica moderna llama la atención precisamente sobre el hecho de que la comedia aristofánica requiere de una cierta discontinuidad lógica que afecta a la trabazón del argumento y también a la consistencia de los personajes.

5. COMEDIA Y FICCIÓN

5.1. INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de este trabajo es la escoliografía aristofánica, esto es, la anotación marginal que comenta las comedias de Aristófanes, un poeta cuya obra se ubica en el seno de un género literario concreto: la Comedia Antigua. Pues bien, esto supone un problema de por sí, ya que sabemos poco sobre la teoría de ese género literario, porque, si bien es seguro que la comedia estuvo sujeta a teorización –recuérdese a este respecto que Aristóteles, en su *Retórica*, adscribe la comedia y el humor al ámbito de la poética, *vid.* Arist. *Rh.* 1372a 2, 1419b 6-7–, la teoría sobre la comedia que se nos ha conservado es, más bien, escasa y, de hecho, casi siempre aparece como una mera contraposición de la teoría sobre la tragedia⁴⁰⁶.

De esta manera, más allá de lo que dicen Platón y Aristóteles, entre otros, en sus diálogos y en sus tratados, si queremos hacernos una idea de las teorías que manejan los escoliastas, debemos recurrir a fuentes como los *Prolegomena de comoedia*, ya que es ahí donde de manera sistemática vamos a encontrar la información que nos permite entender la percepción que tuvieron los críticos de la Antigüedad sobre la Comedia en general.

Al igual que sucede con la música, en literatura no suele ser fácil decidir qué texto pertenece a un determinado género, ya que, si bien es posible percibir clases de textos con características similares, lo cierto es que a menudo esas características se entremezclan⁴⁰⁷, de lo que resultan géneros mixtos o incluso nuevos géneros. Afortunadamente, esta situación crea más problemas en textos contemporáneos que en textos antiguos, ya que los textos clásicos son los que

⁴⁰⁶ La contraposición de la comedia con la tragedia es tradicional, *vid.* SILK 2000: 52-62, de modo que la vamos a encontrar por doquiera en los PROLEGOMENA DE COMOEDIA: *vid.*, por ejemplo, 11b.43-8, 18b1.8-10, 18b2.5-13, 18b3.1-14. Cabe destacar que SILK 2000: 42-97 considera que la oposición de tragedia y comedia es irreal, dado que ambos géneros son complementarios y no opuestos.

⁴⁰⁷ En literatura el juego de géneros y la difuminación de sus límites es constante, *vid.* QUIJADA SAGREDO 2011: 31-48, 2012: 261, n. 9, 264-5, con n. 17.

han servido para definir los géneros y, si bien la literatura antigua está sometida a los mismos problemas, o más⁴⁰⁸, que la literatura contemporánea, lo cierto es que los exégetas de la Antigüedad tienen claro cuáles son los límites entre los distintos géneros literarios⁴⁰⁹.

En efecto, a nadie se le escapa que la obra de Aristófanes se encuadra en ese género literario que llamamos Comedia Antigua⁴¹⁰, ya que, entre otras cosas, la Comedia Antigua y la comedia aristofánica son prácticamente una misma realidad, puesto que solo se nos han conservado comedias completas de este autor, lo que demuestra que para los críticos de la Antigüedad, al menos para los de una época determinada, solo las piezas de Aristófanes fueron consideradas dignas de representar lo que había sido la Comedia Antigua⁴¹¹.

Por todo esto, en este capítulo, donde la cuestión del género siempre va a estar presente, aunque sea en un segundo plano, nos moveremos en la órbita clásica de lo que es un género literario, entendido como un conjunto de rasgos que permiten adscribir un texto a un tipo de creación literaria que el lector reconoce como propia de una clase de textos que cuenta con una tradición y unas señas de identidad concretas⁴¹².

⁴⁰⁸ Nótese, por ejemplo, que tragedia y comedia son géneros muy primitivos, cuyo origen está ligado a fiestas tradicionales de carácter religioso, *vid.* RODRÍGUEZ ADRADOS 1972.

⁴⁰⁹ Sobre la noción de género literario en la Antigüedad, *vid.* ROSENMEYER 2006, QUIJADA SAGREDO 2011: 41-6, SILK 2013.

⁴¹⁰ Con todo, no podemos olvidar que la comedia aristofánica es muy especial, tanto que incluso podríamos afirmar que se trata de un género literario en sí misma; así lo hace, al menos, SILK 2000: 66: “By the same argument [sc. la dependencia lineal de las obras serias respecto de la tragedia], we might interpret as a genre the numerous instances of the comedy of manners from Menander to Molière (...), on the grounds of their perceived likenesses. But if so, (...), we would find it difficult to interpret as a genre a group of instances drawn partly from the Menandrian comedy of manners and partly from the early comedies of Aristophanes, notwithstanding the fact that all these instances belong to what is, by comparison, a single culture and a single period, and share an unchallenged right to a single label, *kômôidia*, and notwithstanding the fact that Aristophanic comedy (...) itself seems to be, by any standards, a genre”.

⁴¹¹ Lo cual, de hecho, genera problemas de “aristofanocentrismo”, *vid.* STOREY 2003: 3-6, BAKOLA 2010: 6-10.

⁴¹² Estas señas de identidad son concretas, pero no inamovibles, puesto que un autor genial –o, incluso, uno mediocre o perezoso– puede operar cambios en el género hasta el punto de que este tome un nuevo rumbo y se convierta, por tanto, en un nuevo género literario, *vid.* GARRIDO GALLARDO 1988: 20-6. Este es, por cierto, el caso de Aristófanes, escritor pionero en otras formas de escribir comedia –*vid. supra* pp. 54-5–.

5.2. LA NATURALEZA DE LA COMEDIA

Las grandes reflexiones sobre prácticamente cualquier asunto relevante relacionado con la teoría y crítica literarias de la Antigüedad comienzan siempre en los escritos de Platón y de Aristóteles. Por esto también aquí resulta imprescindible recordar someramente lo que estos dos insignes pensadores dijeron sobre la comedia y el humor.

Platón constata que la comedia es un género dramático y, por tanto, tiende a subrayar –y esto es interesante, porque es algo excepcional– su semejanza con la tragedia⁴¹³. En efecto, en *R.* 3.393C-394C, la comedia, al igual que la tragedia, viene considerada como uno de los géneros en los que la narración se hace de manera íntegramente imitativa –ή μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν–. En realidad, Platón afirma que tragedia y comedia son los dos tipos de imitación más próximos, si bien, a partir de la premisa de la especialización –*vid.* *R.* 3.395A– o debido al carácter de la propia inspiración poética –*vid.* *Ion* 531E-534E– no pueden ser practicados de manera óptima por una misma persona, y esto a pesar de que en *Smp.* 223CD se da a entender lo contrario⁴¹⁴. Además, en el *Filebo*, cuando el filósofo reflexiona en torno a la comedia y al humor, leemos que esta ejerce en el alma un sentimiento análogo al de la tragedia, ya que en ambos casos dicho sentimiento se sustenta en una mezcla de dolor y placer –*vid.* *Phlb.* 48A-50B–⁴¹⁵.

Aristóteles presta una mayor atención a la comedia, lo cual no quiere decir

⁴¹³ El filósofo no siente aprecio por el humor y por la risa, de modo que suele advertir de sus efectos negativos y, así, considera, por ejemplo, que los *educandos* de su Estado Ideal no deben ser gentes dispuestas a la risa fácil y mucho menos a la risa frenética –*vid.* *R.* 3.389A– y que, quien se deja someter por la risa, corre el riesgo de ser un comediante en la charla habitual –*vid.* *R.* 10.606C–. En *Las Leyes* el juicio se suaviza algo, de modo que el filósofo acepta la comedia bajo la premisa de que sin conocer lo ridículo es imposible conocer lo serio –*vid.* *Lg.* 816D-E–, pero, aún así, considera que las comedias, sometidas siempre al juicio de censores, deben ser representadas por esclavos y extranjeros asalariados y nunca por los propios ciudadanos –*vid.* *Lg.* 816D y 935E-936B–.

⁴¹⁴ Desgraciadamente, el argumento no se desarrolla, *vid.* DOVER 1980: *ad* 223D3 (p. 177); sobre este pasaje del *Banquete*, *vid. et.* BUTCHER 1951: 386, RODRÍGUEZ ADRADOS 1969, TAPLIN 1996: 9-10.

⁴¹⁵ No obstante, la argumentación resulta algo enrevesada, *vid.* SCHULTESS 2000: 309: “Dans le *Philèbe*, Platon donne une analyse du comique à la fois simple, subtile et finalement un peu opaque (...)”. Dicha opacidad se debe a que el filósofo, en realidad, no está reflexionando sobre la naturaleza del humor, sino sobre las afecciones del alma, *vid.* VICAIRES 1960: 59-62.

que en los tratados que se nos han conservado de este pensador el estudio del género ocupe algún puesto significativo⁴¹⁶. En cualquier caso, es interesante constatar cómo, si Platón tendía a observar las semejanzas entre la tragedia y la comedia, el Estagirita tiende ya a fijarse en sus diferencias.

De esta forma, Aristóteles, tras afirmar que la comedia es una *mimesis* que hace la imitación mediante el ritmo, la palabra y la música –*vid. Po.* 1447a 13-6, 1447b 24-7– y tras señalar que quienes hacen la imitación imitan personajes en acción y que estos pueden ser serios y de valía o lo contrario –*vid. Po.* 1448a 1-5–⁴¹⁷, enseguida dice que de ahí nace, precisamente, la diferencia entre la tragedia y la comedia, ya que la primera imita las acciones de individuos excepcionales o, si se quiere, mejores que nosotros mismos, mientras que la segunda imita las acciones de individuos peores –*vid. Po.* 1448a 16-8–⁴¹⁸.

Aristóteles, por otra parte, asegura que la composición de argumentos cómicos, esto es, aquellos que abandonan la pura invectiva para dar forma a lo que produce risa, procede de Sicilia y que en Atenas el primero en practicar este tipo de comedia fue Crates –*vid. Po.* 1449a 37-1449b 9–. Pero es justo antes, cuando recordando que la comedia es *mimesis* de personajes de baja estofa – μίμησις φαυλοτέρων–, el Estagirita nos hace partícipes de su gran intuición, al afirmar que la comedia bebe de lo feo y que lo ridículo se gesta en un defecto que, sin embargo, resulta indoloro e inofensivo –*vid. Po.* 1449a 32-7–.

⁴¹⁶ Aristóteles asume que la risa es necesaria, puesto que contribuye a la relajación del ciudadano –*vid. ARISTÓTELES, EN* 1127b 33-4, *Rh.* 1371b 35-1372a 1– y, de hecho, en el seno de su pensamiento, la risa podría ser considerada una virtud, *vid. HALLIWELL* 2008: 307-31–. Con todo, el Estagirita sabe que la comedia no es un espectáculo adecuado para los más jóvenes, de modo que aboga por crear mecanismos de control que protejan a este segmento poblacional de sus indecencias, ya que los niños tienden a reproducir lo que ven y oyen –*Pol.* 1336b 2-23–, pero esto solo será necesario hasta que la educación consiga hacer del joven alguien inmune a los efectos perniciosos de la comedia. Sobre la reflexión aristotélica en torno a la comedia, *vid. HEATH* 1989b, *FORTENBAUGH* 2000, *RUSTEN* 2014: 34-9.

⁴¹⁷ Las líneas 2-4 –parentéticas en *KASSEL* (1965)– dicen que en la representación dramática siempre está presente esta dicotomía. Esta misma idea aparece en *PLUTARCO, Mor.* 28F-29B, un pasaje en el que el de Queronea contrapone el carácter del hombre bueno y noble –Aquiles– con el del individuo innoble –Tersites–; sobre el carácter de Tersites como paradigma de la falta de nobleza asociada a lo feo y a lo ridículo, *vid. DEMETRIO, Eloc.* 163, *PLUTARCO, Mor.* 18A, 18C; *HALLIWELL* 1991: 281-2, *QUIROGA PUERTAS* 2005.

⁴¹⁸ Aristóteles considera un origen *κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη* de los géneros literarios, esto es, el propio carácter de los poetas es el que les conduce a practicar los géneros serios o los géneros rebajados, *vid. Po.* 1448b 24-7; de esta manera, los poetas yámbicos se hicieron, luego, poetas cómicos, *vid. Po.* 1449a 2-13.

Estas ideas de Platón y de Aristóteles, a pesar de su gran interés, resultan insuficientes para entender la percepción del género que parecen tener los escoliastas, ya que en los escolios constatamos otros focos de pensamiento diferentes. Es por esto que, si queremos avanzar en el estudio de la cuestión, debemos acudir a otras fuentes y, en concreto, me parece que lo más adecuado es empezar fijándonos en las definiciones de comedia que se nos han conservado en otros textos como, por ejemplo, la que tenemos consignada en el *Tractatus Coislinianus*:

Prolegomena de comoedia 15.7-12:

ἡ τραγωδία ὑφαιρεῖ τὰ φοβερὰ παθήματα τῆς ψυχῆς δι' οἴκτου καὶ δέους· καὶ ὅτι συμμετρίαν θέλει ἔχειν τοῦ φόβου. ἔχει δὲ μητέρα τὴν λύπην.

κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίας καὶ ἀμοίρου μεγέθους, τελείας, χωρὶς ἐκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἶδεσι δρῶντος καὶ <οὐ> δι' ἀπαγγελίας, δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα.

La tragedia reduce las afecciones que causan terror del alma por medio de la lamentación y del miedo; y es que anhela tener una justa proporción de espanto. Y tiene como madre la pena.

La comedia es imitación de una acción que suscita la risa y que carece de grandeza, completa, sin mezcla de cada una de las partes en las especies⁴¹⁹, que por medio de la acción dramática y no por medio de un relato, lleva a cabo una purificación de las afecciones que le son propias por medio del placer y de la risa⁴²⁰. Tiene como madre la risa.

Resulta claro que esta definición de comedia es deudora de la definición aristotélica de la tragedia –*vid. Po.* 1449b 24-8–. En realidad, esta definición del *Tractatus Coislinianus* viene a expresar que la comedia es el reverso exacto de la tragedia y que, por tanto, ambas cumplen una función catártica⁴²¹. Por tanto,

⁴¹⁹ Esta frase no resulta fácil de entender. JANKO 1984 : 25, asumiendo la mala transmisión del texto, traduce: “(...) Comedy is an imitation of an action which is absurd and lacking in magnitude, complete, <with embellished language,> the several kinds (of embellishment being found) separately in the (several) parts (of the play); (...)”.

⁴²⁰ Por tanto, el papel del placer y la risa es análogo al que juegan el ἔλεος y el φόβος en la definición aristotélica de la tragedia, *vid. JANKO* 1984: 156-60, *GOLDEN* 1992: 92-5, 1992b. Cabe señalar que, en los escolios de Aristófanes, estos dos términos solo aparecen juntos en *schol. Av.* 732, una nota que explica que las danzas de celebración representan un placer que se alcanza a través de la risa, pero la explicación es una mera paráfrasis del verso aristofánico que se comenta.

⁴²¹ Sobre la naturaleza y las dificultades que plantea esta definición, *vid. JANKO* 1984: 151-61, *MESTURINI* 1990, *NESSLRATH* 1990: 115-9, *GOLDEN* 1992: 98-100; sobre catarsis cómica o catarsis de lo ridículo, *vid. JANKO* 1984: 143-51, *GOLDEN* 1992: 95-103, *FORTENBAUGH* 1995: 12-3, con n. 28, 2000: 350-4.

comedia y tragedia son sentidas como los dos polos de un mismo espectro dramático.

El gramático Diomedes transmite también unas definiciones de tragedia y de comedia que conviene tener en cuenta:

Prolegomena de comoedia 24.2.1-42

Tragoedia est heroïcae fortunae in adversis comprehensio, a Theophrasto ita definita est: τραγωδία ἐστὶν ἠρωϊκῆς τύχης περίστασις. (...)

Comoedia est privatae civilisque fortunae sine periculo vitae comprehensio, apud Graecos ita definita: κωμωδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή. (...)

Comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur heroës, duces, reges, in comoedia humiles atque privatae “personae”; in illa luctus, exilia, caedes, in hac amores, virginum raptus; (...); altera enim ἀκίνδυνος περιοχή, altera τύχης περίστασις dicta est.

La tragedia es la expresión de la fortuna heroica en circunstancias adversas; así es definida por Teofrasto: “τραγωδία ἐστὶν ἠρωϊκῆς τύχης περίστασις”⁴²², (...)

La comedia es la expresión de la fortuna privada y civil sin peligro para la vida, es definida así entre los griegos: “κωμωδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή”⁴²³ (...).

La comedia es diferente de la tragedia, porque en la tragedia se introducen en escena héroes, caudillos militares, reyes; en la comedia “personajes” humildes y de la esfera privada; en aquella, dolor, exilios, asesinatos, en esta, amores, rapto de muchachas; (...); pues a la una se le llama ἀκίνδυνος περιοχή, a la otra ἠρωϊκῆς τύχης περίστασις.

Esta definición de Diomedes también contrapone la tragedia con la comedia⁴²⁴, lo cual, como ya se ha dicho, es habitual en muchos otros textos. Con todo, es interesante comprobar cómo Diomedes se fija sobre todo en el carácter diferente de lo que, digamos, narra cada uno de los dos géneros. En este sentido, es importante la vinculación de la comedia con la vida cotidiana, ya que es una cuestión que aparece constantemente en muchos otros textos, como vamos a poder comprobar ahora.

⁴²² Vid. FORTENBAUGH 1995: 10: “Theophrastus not uses the Aristotelian term περιπέτεια (...). Instead he prefers περίστασις, which in another context could mean ‘circumstance’ or ‘crisis’. But within the discussion of Diomedes –(...)– περίστασις is almost certainly a variant for περιπέτεια”.

⁴²³ Vid. FORTENBAUGH 1995: 11: “It is true that *Lexika* of Hesychius and Photius give ‘reversal’ as a meaning of the word περιοχή, but in our text the more likely meaning is ‘story’ or ‘account’. Con todo, no parece la mejor solución, dado que ‘story’ o ‘account’ pierden el sentido que aporta la preposición περί, un sentido compartido por ambos géneros –vid. περίστασις y περιοχή–.

⁴²⁴ Sobre estas definiciones transmitidas por Diomedes, vid. JANKO 1984: 48-52, FORTENBAUGH 1995: 10-1, con n. 23.

Los *Prolegomena de comoedia* nos han conservado algunas definiciones del género que también resultan interesantes:

Prolegomena de comoedia 11b.43-8:

ἔστι δὲ ἡ κωμῳδία μίμησις πράξεως καθαρτήριος παθημάτων, συστατικὴ τοῦ βίου, διὰ γέλωτος καὶ ἡδονῆς τυπουμένη. διαφέρει δὲ τραγωδία κωμῳδίας, ὅτι ἡ μὲν τραγωδία ἱστορίαν ἔχει καὶ ἐπαγγελίαν πράξεων γενομένων. κᾶν ὡς ἤδη γινομένης σχηματίζῃ αὐτάς, ἡ δὲ κωμῳδία πλάσματα περιέχει βιωτικῶν πραγμάτων, καὶ ὅτι τῆς μὲν τραγωδίας σκοπὸς τὸ εἰς θρῆνον κινῆσαι τοὺς ἀκροατάς, τῆς δὲ κωμῳδίας εἰς γέλωτα.

La comedia es imitación de una acción purificadora de sentimientos, consonante con la vida, y que adquiere su forma por medio de la risa y del placer. La tragedia difiere de la comedia, porque la tragedia tiene historia y narración de acciones sucedidas. Incluso cuando asume la forma de que estas [sc. las acciones que narra] ya han sucedido, la comedia comprende situaciones inventadas a partir de asuntos de la vida cotidiana, y también [difieren en que el] propósito de la tragedia es mover a los espectadores hacia el lamento, y el de la comedia es hacerles reír.

Aquí también se percibe el eco de Aristóteles –*vid.* ἔστι δὲ κωμῳδία μίμησις πράξεως καθαρτήριος παθημάτων– y, por supuesto, la sempiterna contraposición de la tragedia con la comedia. Sin embargo, este texto nos permite observar un desarrollo de alguna de las ideas que hemos leído en la definición de Diomedes.

En efecto, el texto afirma que la tragedia trabaja con materiales que le vienen dados –*vid.* ἱστορίαν ἔχει καὶ ἐπαγγελίαν πράξεων γενομένων–, mientras que la comedia, partiendo de situaciones de la vida cotidiana –*vid.* πλάσματα βιωτικῶν πραγμάτων– construye argumentos que siempre son ficticios, incluso cuando se tiene la impresión contraria⁴²⁵. Aquí aparece, por tanto, una idea importante para el desarrollo de nuestra investigación, a saber, la noción de que la tragedia es ἱστορία, mientras que la comedia es πλάσμα (ficción).

Otra cuestión importante del texto se filtra en la presencia del adjetivo βιωτικός, adjetivo que alude a “la vida cotidiana” como principal elemento de

⁴²⁵ Por supuesto, este texto alude, como todos en realidad, a la Comedia Nueva, pero nótese *Hyp. V.* 1.27-8: τοῦτο τὸ δρᾶμα πεποιήται αὐτῷ οὐκ ἐξ ὑποκειμένης ὑποθέσεως, ἀλλ’ ὡσανεὶ γενομένης. πέπλασται γὰρ τὸ ὅλον (“Ha compuesto el autor esta comedia no a partir de un argumento inventado, sino conforme a la realidad, pero todo ello es una ficción”, tr. L. Gil Fernández). Por tanto, el argumento de *Las Avispas*, aunque parece contar algo conforme a la realidad, sigue siendo pura ficción, tal y como cabe esperar de una comedia.

inspiración para el poeta cómico. De esta manera, si bien es verdad que βιωτικός se puede considerar un sinónimo del adjetivo ιδιωτικός que aparecía en la definición de Diomedes, lo cierto es que inserta un nuevo matiz, ya que ιδιωτικός alude a las condiciones que afectan a un individuo en particular, pero βιωτικός no solo implica eso, sino que también señala que esas condiciones son susceptibles de darse en nuestra vida cotidiana.

Dionisio Tracio parece tener esto en mente, cuando, al hablar sobre la importancia de la ἀναγνώσις καθ' ὑπόκρισιν, afirma que practicar ese tipo de lectura es necesario para que τὴν μὲν τραγωδίαν ἠρωϊκῶς ἀναγνῶμεν, τὴν δὲ κωμωδίαν βιωτικῶς. Este pasaje es objeto de diversos comentarios⁴²⁶, alguno de ellos tan ilustrativo como el siguiente:

Prolegomena de comoedia, 18b.2.1-8:

κωμωδία ἐστὶν ἢ ἐν μέσῳ λαοῦ κατηγορία ἥγουσι δημοσίευσίς· εἴρηται δὲ παρὰ τὸ κῶμη καὶ τὸ ᾠδή. ἔστι δὲ εἶδος ποιήματος ἐν κῶμαις κατὰ τὸν βίον ἀδόμενον. διὰ τοῦτο καὶ “βιωτικῶς” λέγεται, τουτέστιν ἰλαρῶς. ὡς ἂν εὐξαιτό τις βιώναι. ἀντὶ τοῦ ἐν ἡδονῇ καὶ γέλωτι. δεῖ οὖν τὸν τὴν κωμωδίαν ὑποκρινόμενον μετὰ γέλωτος καὶ πολλῆς ἀστείότητος καὶ ἰλαροῦ τοῦ προσώπου προφέρεσθαι. ἢ “βιωτικῶς” κατὰ μίμησιν τοῦ βίου, ἵνα, εἰ μὲν ὑπόκειται γέρον μιμησώμεθα τὴν φωνὴν τοῦ γέροντος, εἰ δὲ γυνή, μιμησώμεθα τὴν φωνὴν τῆς γυναικός. (...) ⁴²⁷.

Comedia es la acusación en mitad del pueblo o, al menos, un tipo de declaración pública; se llama así en derivación de κῶμη (“aldea”) y ᾠδή (“canción”). Se trata de un tipo de composición poética concerniente al mundo en el que vivimos, cantada en las aldeas. Por esto se dice [en el texto] “a la manera propia de la vida”, esto es, “de una manera alegre y jubilosa”⁴²⁸. Como si alguien expresara el deseo de vivir. [Se dice esto] en lugar de [decir] con placer y con risa. Pues bien, es preciso que quien represente la comedia la declame con risa, con mucha finura y con la cara radiante de alegría. O [se dice lo de] “a la manera propia de la vida” por imitación del mundo en el que vivimos, para que, si se supone [que habla] un anciano imitemos la voz propia del anciano, si lo hace una mujer, imitemos la voz propia de la mujer. (...).

Dejando de lado la primera parte de la anotación, un remedo general sobre el origen de la comedia como acto de acusación pública y una breve descripción

⁴²⁶ Vid. PROLEGOMENA DE COMEDIA, 18a, b1, 2, 3, 4, 18cd.

⁴²⁷ El texto continúa señalando las divergencias existentes entre la tragedia y la comedia.

⁴²⁸ El adverbio ἰλαρῶς alude a la sensación de júbilo y de dicha, vid. LÓPEZ EIRE 2000: 20-1. En efecto, el optimismo y las ganas de vivir son las grandes características de la comedia, vid. SILK 2000: 94: “In a very literal sense comedy is pro-life” (vid. et. pp. 58-9, 71).

de la etimología de la palabra⁴²⁹, enseguida aparece el binomio comedia-vida que ya conocemos; con todo, en este caso, lo relevante es que este texto asume que βιωτικῶς puede ser simple referencia a la *mimesis* de la vida, de modo que el actor –o el lector de la comedia– debe adecuar su voz a la de las personas que sirven de referente a los personajes que están representando⁴³⁰.

Llegados a este punto, debemos considerar, como apunta el siguiente texto, si la tragedia también es βιωτικά y, sobre todo, si la comedia bebe de la tradición o, más bien, caricaturiza o deforma los referentes que le sirven de modelo:

Prolegomena de comedia, 18b.3.1-10:

ζητητέον δέ, εἰ καὶ τὰ τραγικά ἐστι βιωτικά· φαίνεται γὰρ καὶ αὐτὰ τῷ βίῳ γινωσκόμενα· καὶ λεκτέον, ὅτι πολλὴ ἡ διαφορὰ τῆς τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας. ὅτι ἡ μὲν τραγωδία περὶ ἡρωϊκῶν πραγμάτων καὶ προσώπων λέγει. ἡ δὲ κωμωδία ἀπήλλακται τούτων. ἀλλ' εἴ μοι λέγεις, ὅτι καὶ ἡ κωμωδία ἡρωϊκὰ ἔχει πρόσωπα, ὡς οἱ Βάτραχοι Ἀριστοφάνους τόν τε Διόνυσον καὶ τὸν Ἡρακλέα. λέγω πρὸς ταῦτα, ὅτι πρῶτον μὲν κατὰ τὸ σπάνιον, ἔπειτα <δὲ> καὶ ἐπὶ γέλωτι ταῦτα εἰσάγει τὰ πρόσωπα· εἰσφέρει γὰρ τὸν μὲν Διόνυσον κίναιδον τὸν δὲ Ἡρακλέα γαστρίμαργον. καὶ ὅτι ἡ μὲν τραγωδία τὰ τέλη περὶ σφαγῶν καὶ φόνων ἔχει. ἡ δὲ κωμωδία περὶ ἀναγνωρισμοῦ· καὶ ὅτι πάλιν ἡ μὲν τραγωδία λύει τὸν βίον, ἡ δὲ κωμωδία συνίστησιν.

Hay que cuestionarse si los asuntos trágicos también son propios de la vida; pues parece que en el mundo en el que vivimos se reconocen también cuestiones de este tipo; y hay que decir que grande es la diferencia entre la tragedia y la comedia. Porque la tragedia se refiere a asuntos y personajes heroicos. La comedia, sin embargo, huye de este tipo de asuntos. Y si vinieras a decirme que la comedia también presenta a personajes heroicos, como *Las Ranas* de Aristófanes a Dioniso y a Heracles, a esto te respondo, en primer lugar, que no es lo normal, y, además, que introduce a estos personajes para hacer reír: pues presenta a Dioniso como afeminado y a Heracles como glotón. [Se diferencian] también en que la tragedia basa sus finales en torno a sacrificios y a muertes. La comedia, por su parte, los basa en el reconocimiento. De nuevo, también [difieren] en que la tragedia destruye la vida y la comedia la fortalece.

⁴²⁹ Sobre las teorías relativas al origen del género que proponen los PROLEGOMENA DE COMOEDIA, *vid.* PICKARD-CAMBRIDGE 1997: 280-4. Cabe destacar que la cuestión del origen de la comedia es compleja y, por tanto, queda lejos de estar resuelta, si bien cada día la comprendemos mejor, *vid.*, por ejemplo, ZIMMERMANN 2006: 305, STOREY 2010: 179-86, 2014: 95-7, RUSTEN 2011: 45-58, CSAPO 2013.

⁴³⁰ DIONISIO TRACIO concede gran importancia a la lectura καθ' ὑπόκρισιν o lectura dramatizada en voz alta como parte de la instrucción gramatical de los alumnos, razón por la que esta cuestión aparece a menudo en los escolios de Aristófanes, *vid.* RUTHERFORD 1905: 97-156. Por otra parte, no debemos olvidar que la elocución es fundamental para el actor, *vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1456b 8-15, HALLIWELL 1990, DEL CORNO 1997, SIFAKIS 2002: 155-62, y también para el orador, aunque Aristóteles no le conceda una gran relevancia, *vid.* LIENHARD-LUKINOVICH 1979.

Este texto es interesante, ya que plantea una cuestión importante. En efecto, el sentimiento trágico es un sentimiento eminentemente humano y, si bien es verdad que, por fortuna, no lo experimentamos a diario, a diferencia de lo que sucede, en principio, con la risa⁴³¹, no por ello deja de ser βιωτικός. La diferencia, por tanto, no radica en esa cuestión, sino en otros aspectos como los diferentes τέλη de cada uno de los géneros y, sobre todo, en el hecho de que la tragedia y la comedia tratan de asuntos y tienen personajes diferentes, aun a pesar de que en ocasiones excepcionales, como, por ejemplo, en *Las Ranas* de Aristófanes, se pueda tener otra impresión.

Estos textos son una buena muestra de la percepción que se hizo la crítica antigua sobre la naturaleza dicotómica de la tragedia y de la comedia. Como apuntábamos arriba, tragedia y comedia son los dos polos de un mismo espectro dramático, divergentes tanto en carácter –ἠρωϊκῶς/βιωτικῶς–, como en finalidad –muerte/vida–. De hecho, y esto es lo que nos interesa ahora, una de sus divergencias importantes estriba en el hecho de que la tragedia bebe de la ἱστορία, mientras que la comedia elabora argumentos ficticios –πλάσματα–. Esta diferencia nos conduce hacia una cuestión capital dentro de la teoría literaria de todas las épocas, a saber, la naturaleza de la ficción.

El concepto aristotélico de *mimesis*, que solemos traducir como “imitación” o “representación”, también admite ser traducido como “ficción” (vid. Morgan 1993: 181-3, Halliwell 2002: 166-7)⁴³². La aparición de la idea de ficción requería la superación de la dialéctica tradicional que, nacida de una ontología sencilla basada en la oposición del ser con el no ser, solo admitía las

⁴³¹ Vid. SILK 2000: 91: “(...) comedy overlaps into life, as perhaps no other mode of art does”. La comedia promueve la risa, un acto que, en principio, practicamos a diario, de modo que se trata de un género fronterizo entre el arte y la propia vida. De ahí que la comedia griega sea proclive a practicar eso que se ha dado en llamar “ruptura de la ilusión dramática”, ya que este mecanismo crea complicidad entre actores y espectadores, pues, cuando se da el fenómeno, dice SILK 2000: 91: “in a sense nothing *has* happened. There is no real breach, because actually or potentially the complicity was always there; (...)”.

⁴³² El concepto de *mimesis* resulta complejo debido a su polivalencia, ya que la palabra admite ser entendida de diversas maneras. El problema radica en que Platón y Aristóteles, a pesar de hacer un uso amplio del término, nunca lo definen, lo que contribuye a esa dispersión e indefinición que desde siempre han rodeado a esta noción, vid. JANKO 1987: xv, LASSERRE 1967, HAVELOCK 1994: 37.

nociones de verdadero o falso. Esta situación cambia desde el momento en el que Aristóteles, en su *Poética*, no opone lo verdadero con lo falso, sino lo posible con lo imposible, puesto que de esa contraposición nace un nuevo espacio narrativo, a saber, el de la verosimilitud, esto es, un espacio que otorga credibilidad a lo que consideramos posible –e incluso necesario– que suceda en el argumento de un drama, independientemente de la realidad factual, frente a aquello otro que consideramos imposible que suceda en el contexto de ese mismo drama⁴³³.

Pues bien, conservamos un testimonio, un escolio de la *Iliada*, que, a la hora de clasificar los tipos de poesía, se fija en el concurso de la realidad y de la fantasía⁴³⁴:

Schol. *Il.* 14.342-51:

τρεῖς δέ εἰσι τρόποι, καθ' οὓς πᾶσα ποιήσις θεωρεῖται· ὁ μιμητικὸς τοῦ ἀληθοῦς, φιλοπάτωρ, μισογύνης, ἄπιστος, παρρησιαστικῆς· ὁ κατὰ φαντασίαν τῆς ἀληθείας, ὃν δεῖ μὴ κατὰ μέρος ἐξετάζειν, οἷον, “ὅτι ψυχαὶ γέρονται καὶ λαλοῦσι, πάντως”, ἐρεῖ τις, “καὶ γλῶσσαν ἔχουσι καὶ βρόγχον”· τρίτος δὲ ὁ καθ' ὑπέρθεσιν ἀληθείας καὶ φαντασίαν, Κύκλωες, Λαιστρυγόνες, καὶ ταῦτα τὰ περὶ θεῶν.

Tres son las maneras de considerar toda la poesía⁴³⁵: [1] la manera que imita la realidad, [como, por ejemplo,] el hijo amante de su padre, el misógino, el descreído, el que habla con claridad; [2] la manera que se basa en una apariencia de la realidad, manera que no se debe examinar con detalle, por ejemplo, si alguien dice que “almas de difuntos comen y hablan”, [hay que asumir que] “tienen lengua y pulmón”; [3] la tercera manera es aquella que supone una superación de la realidad y la [pura] fantasía⁴³⁶, [como, por ejemplo, sucede en los relatos que mencionan a] Cíclopes, Lestrigones y las cosas relativas a los dioses.

⁴³³ Sobre esta cuestión, *vid.* RISPOLI 1988: 145-57. En el fondo, la visión aristotélica parece sustentarse en la influencia que ejercen sobre la poesía los criterios de probabilidad y de verosimilitud típicos de la retórica, *vid.* QUIJADA SAGREDO 2013b: 7-10.

⁴³⁴ El escolio trata de dar una respuesta a la crítica del pasaje que leemos en PLATÓN, *R.* 3.390A-C. Cabe señalar que la crítica platónica hace referencia al exceso de pasión sexual que Zeus siente por Hera en ese punto del poema, esto es, la crítica es de carácter moral, mientras que los escoliastas de Homero, considerando que el problema afecta a la composición misma de los versos, defienden su calidad y su necesidad desde el punto de vista arquitectónico –*oikonomia*– del poema, *vid.* MANIERI 1998: 77, nn. 222, 223.

⁴³⁵ *Vid.* MEIJERING 1987: 67-8: “«There are three ways of considering all poetry». So the theory concerns not only the study of Homer, but applies to all poetry. Then it turns out that we must consider a piece of poetry according to its the specific *nature*, for what follows is a classification in sorts of poetry rather than an account of ways of interpretation”; *contra* SCHMIDT 1976: 62, con n. 64, 98-101, quien defiende que el escolio alude a diferentes tipos de interpretación exegética.

⁴³⁶ *Vid.* MEIJERING 1987: 69: “we shall have to supply another κατὰ suppressed before φαντασίαν. If that is correct, this sort of poetry too is in accordance with a φαντασία, in this case however not one based on the truth, but one that actually surpasses reality”.

La manera que imita la realidad –ὁ μιμητικὸς τοῦ ἀληθοῦς– se corresponde con la Comedia Nueva, tal y como muestran los ejemplos, ya que estos hacen referencia a ciertos caracteres, el φιλοπάτωρ, el μισογύνης, el ἄπιστος y el παρρησιαστής, susceptibles de ser reconocidos en la vida real y, por tanto, imitables a partir de ella⁴³⁷. A partir de aquí, el comentario, bien es cierto que de manera enrevesada, tal y como corresponde a la doctrina de un escolio, reconoce otros dos espacios en los que la realidad se difumina. En el primero, con una φαντασία patente, pero no totalmente dominante, conviene, dicen los escoliastas, ser tolerantes con el poeta, esto es, “dejarse engañar”, mientras que, en el segundo, la φαντασία lo impregna todo y ya no es posible eso de “dejarse engañar”⁴³⁸.

Por tanto, la doctrina de este comentario, consonante más o menos con otras fuentes⁴³⁹, considera que la comedia, frente a lo que sucede en otros géneros literarios, se construye como ficción que imita la realidad. Esta es una idea que, desde luego, encaja perfectamente con la comedia menandrea, pero no

⁴³⁷ Vid. SCHMIDT 1976: 61 y, sobre todo, MEIJERING 1987: 68, MANIERI 1998: 78: ambas autoras –A. Manieri sigue a R. Meijering– señalan que, dejando de lado el adjetivo ἄπιστος, los otros no aparecen en Homero, mientras que Μισογύνης y Ἄπιστος fueron títulos de comedias de Menandro (frs. 236-45 y frs. 62-3 Kassel – Austin, respectivamente); por otra parte, TEOFRASTO, *Char.* 18, describe el carácter del ἄπιστος. Sobre el realismo de la Comedia Nueva, vid. SILK 2000: 84-8. Precisamente sobre esta base Aristófanes de Bizancio elogia la comedia menandrea –vid. T⁸³ Kassel – Austin, diciendo: ὃ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο;–, mientras que gracias a Elio Donato, vid. PROLEGOMENA DE COMOEDIA, 26, sabemos que tanto Livio Andronico como Cicerón afirmaban que la comedia era *imitationem vitae (cotidianae), speculum consuetudinis, imaginem veritatis*, ideas que Donato respeta hasta la obsesión en su comentario a las obras de Terencio, vid. ZWIERLEIN 2002: 92-3.

⁴³⁸ La doctrina de este comentario, sujeta a importantes dificultades que no voy a abordar aquí, ha sido bien estudiada por diversos especialistas, vid. VON FRANZ 1943: 12-3, SCHMIDT 1976: 60-3, MEIJERING 1987: 67-70, MANIERI 1998: 77-81, NÜNLIST 2009: 114, 190, n. 16.

⁴³⁹ La doctrina de este escolio recuerda a la, digamos, teoría de los espacios narrativos que menciona Sexto Empírico en un par de pasajes de su tratado *Contra los Profesores*, vid. SEXTO EMPÍRICO, *M.* 1.252-3, 1.263-4, si bien las semejanzas son más aparentes que reales, vid. SCHMIDT 1976: 60-3. Con todo, lo relevante para nosotros es que Sexto Empírico afirma que la comedia y los mimos son ὡς ἀληθῆ ἱστορία –vid. *M.* 1.252-3: τῆς γὰρ ἱστορίας τὴν μὲν τινα ἀληθῆ εἶναι φησι τὴν δὲ ψευδῆ τὴν δὲ ὡς ἀληθῆ, καὶ ἀληθῆ μὲν τὴν πρακτικὴν, ψευδῆ δὲ τὴν περὶ πλάσματα καὶ μύθους, ὡς ἀληθῆ δὲ [*<τὴν περὶ πλάσματα>* Kaibel] οἷα ἔστιν ἢ κωμῳδία καὶ οἱ μῖμοι (“pues dice que de la historia una parte es verdad, otra es falsa y una tercera es como si fuera verdad, y verdad es lo sucedido en realidad, falso lo relativo a ficciones y mitos, y «como si fuera verdad» son géneros [ficticios] tales como la comedia y el mimo”, tr. J. Bergua Cavero)– y luego, usando una terminología mucho más sintomática desde el punto de vista de la escoliografía griega, vuelve a decir que la comedia y los mimos son πλάσμα (“ficción”) –vid. *M.* 1. 263-4, vid. *infra* p. 220–; para una reconstrucción de las ideas planteadas por Sexto Empírico, que, en realidad, beben de las de Asclepiades de Mirlea, vid. RISPOLI 1988: 21-7, 170-204.

con la comedia aristofánica. Por esto, dado que las composiciones aristofánicas responden a un tipo muy concreto de composición, la cual no parece, al menos *a priori*, responder a ese requerimiento, considero que este es el momento de prestar atención al concurso de la noción de φαντασία en los escolios de Aristófanes.

5.3. ΦΑΝΤΑΣΙΑ EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Φαντασία es un término que la cultura griega ha prestado a las lenguas modernas para describir la facultad humana de visualizar imágenes. El concurso de este término en los *corpora scholiorum* de Homero y de los poetas trágicos ha sido estudiado en varias ocasiones⁴⁴⁰, pero nunca, a lo que sé, en los escolios de Aristófanes, lo cual no resulta del todo sorprendente si tenemos en cuenta que se trata de un término que se menciona pocas veces.

La noción de φαντασία implica en origen la contemplación del mundo gracias a la luz, que es el elemento que permite su observación⁴⁴¹. Por tanto, *mimesis* y φαντασία son dos conceptos que, siempre en relación con la producción de imágenes en el ámbito artístico, aparecen ligados hasta al menos el siglo III d. C. –*vid.* Philostr. *VA*, 2.22, 6.19–, que es cuando se disocian por primera vez (*vid.* Manieri 1998: 23)⁴⁴².

Con todo, tal y como testimonia schol. *Il.* 14.342-51, es evidente que la noción de φαντασία ejerció cambios en la manera de entender la naturaleza de la poesía, de modo que, al final ya de ese proceso, μίμησις terminó por designar un tipo concreto de literatura, la digamos realista, mientras que φαντασία se aplicaba

⁴⁴⁰ *Vid.* VON FRANZ 1943: 19-34, RISPOLI 1984, MEIJERING 1987: 5-98, MANIERI 1998: 77-94.

⁴⁴¹ Sobre la etimología de φαντασία, *vid.* MANIERI 1998: 17-26, quien destaca, p. 20: “da un lato lo stretto rapporto con il mondo reale, non quale esso è, ma quale appare e, in quanto tale, è sottoposto ad imitazione; dall’ altro un legame etimologico con la luce, la visione, il senso della vista e la percezione sensoriale in genere”.

⁴⁴² Sobre el desarrollo de los diversos significados de φαντασία en el seno de la cultura griega, *vid.* MANIERI 1998: 27-75; sobre todo, es importante recordar que la noción de “imaginación” (*imago*, *imaginem concipere*, *imaginare*, *imaginatio*), asociada a la φαντασία, es tardía, ya que solo comienza a aparecer en textos latinos de *ca.* siglo I d. C., aunque es sobre todo a partir del siglo IV d. C. cuando estos dos vocablos, φαντασία e *imaginatio*, adquieren gran difusión para quedar asociados el uno con el otro durante todo el Medievo y la Modernidad, si bien en esta última época se perciben algunos tímidos intentos de diferenciar matices entre ambas nociones, *vid.* MANIERI 1998: 18-9.

a otros tipos de literatura susceptibles de incluir, en mayor o menor medida, elementos fantásticos y fabulosos.

Como digo, los escolios de Aristófanes no son generosos a la hora de nombrar el término, quizás porque la comedia no fue considerada un género proclive para la φαντασία poética⁴⁴³. En realidad, en los escolios de Aristófanes la noción de φαντασία, articulada en torno a tres de sus posibles significados, a saber, la apariencia, τὸ φανταστικόν y las visiones espontáneas que experimenta un estado alterado del alma, nunca se vincula con la φαντασία poética propiamente dicha. Veamos, por tanto, cómo se articula esta noción en los escolios de Aristófanes.

Empezando por el primero de los significados que se atestigua en los escolios –la apariencia–, debemos fijarnos en schol. *Ach.* 971a, una nota que describe la colometría de los versos 971-99. El escolio dice que la estructura de esos versos –971-5=986-9 / 976-85=990-9– hace que, a ojos del lector, tengan una “apariencia” –φαντασίαν– epirremática, si bien este no es el caso, ya que en las palabras del coro no se reconoce un sentido parabático⁴⁴⁴:

Schol. *Ach.* 971a:

ὕφ' ὃ κορωνίς, ὑποχωρησάντων τῶν ὑποκριτῶν. καὶ ἔστι συζυγία κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆς, φαντασίαν παρέχουσα ἐπιρρήματος, ὅτι τὰς στιχικὰς περιόδους οὐκ ἔχει ἐκ τοῦ αὐτοῦ στίχου, ἀλλ' οὐδ' εἰσὶ παρεισβατικαὶ πρὸς τὸ θέατρον. (...).

Debajo de este [verso hay] una *koronis*, ya que los actores han salido de la escena⁴⁴⁵. Se trata de una *syzygia* en sistema de estrofas desiguales⁴⁴⁶, con apariencia de epírrema,

⁴⁴³ Nótese que todos los ejemplos que da LONGINO, 15, de φαντασία poética están tomados de la tragedia: EURÍPIDES, *Or.* 255-7 –el *locus classicus*–, EURÍPIDES, frs. 779, 62f Kannicht; ESQUILO, *Th.* 42-6, ESQUILO, fr. 58 Radt (en conexión con EURÍPIDES, *Ba.* 726); *vid. et.* las referencias a SÓFOCLES, *OC* 1586-666, SÓFOCLES, fr. 523 Radt (con mención de SIMÓNIDES, fr. 52 Page). Nótese que, mientras que en los *scholia vetera* de Aristófanes el término solo se menciona ocho veces, en la escoliografía homérica el término aparece en más de cuarenta ocasiones, *vid.* BAAR 1961, s.v. φαντάζω, φαντασία, φανταστικός, φανταστικῶς (p. 199).

⁴⁴⁴ Este es, en realidad, el problema. Los versos 971-99 parecen conformar una segunda parábasis, pero, sin embargo, tal y como apuntan el escolio y SIFAKIS 1971: 35, el contenido no se corresponde con el propio de esa sección y de ahí las dudas. Cabe destacar que SOMMERSTEIN 1980: *ad loc.* (p. 204) asume que se trata de una segunda parábasis, *vid. et.* CAREY 1993: 258, n. 16, mientras que TOTARO 1999: 12-5, siguiendo los argumentos de Sifakis, rechaza esta posibilidad.

⁴⁴⁵ La *koronis* –ζ– es un signo diacrítico que Heliodoro utilizaba para señalar los lugares en los que los actores abandonaban la escena y también el final del drama, *vid.* WHITE 1969: 393, *vid. et.* HOLWERDA 1967: 254-6.

⁴⁴⁶ Expresión típica del comentario de Heliodoro, *vid.* HOLWERDA 1964: 138-9.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

porque los períodos no se forman a partir del mismo verso, pero tampoco se trata de versos “parabáticos” dirigidos al teatro. (...) ⁴⁴⁷.

Este mismo ámbito de significado se constata también en un escolio exegético de la colección de *Las Avispas* derivado de la pluma de Demetrio Triclinio. Recordemos que, en su deseo por que Filocleón acepte la propuesta de celebrar los juicios en casa, su hijo, Bdelicleón, se compromete a pagarle de su bolsillo el sueldo de tres óbolos que correspondía a los jueces. Ante esa propuesta, Filocleón se muestra satisfecho –versos 785-95–, ya que, así, no tendrá que soportar las jugarretas de Lisístrato ⁴⁴⁸, quien una vez le quiso hacer pasar por óbolos unas escamas de mújol debido a la semejanza visual de ambos objetos, semejanza descrita en el escolio en términos de φαντασία:

Avispas 787-90

Φι. αἴσχιστα γάρ τοί μ' ἠργάσατο Λυσίστρατος
ὁ σκωπτόλης. δραχμὴν μετ' ἐμοῦ πρόην λαβῶν
ἐλθῶν διεκερματίζετ' ἐν τοῖς ἰχθύσιν,
κᾶπειτ' ἐνέθηκε τρεῖς λοπίδας μοι κεστρέων· 790
κἀγὼ 'νέκαψ'· ὀβολοὺς γὰρ ὥομην λαβεῖν·

Fil. Pues una faena feísima me hizo el gracioso de Lisístrato. El otro día recibí una dracma conmigo y fue a cambiarla al mercado de pescado, después me puso en la mano tres escamas de mújol y yo me las metí en la boca, porque creí que había recibido óbolos (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V*. 790bTr (Im. (a) κεστρέων)

αἱ γὰρ τοῦ κεστρέως λοπίδες λευκαὶ καὶ παχεῖαι οὔσαι φαντασίαν παρέχουσιν ἀργυρίου. ἔστι δὲ κεστρεὺς ὁ ἰχθὺς ὁ λεγόμενος κέφαλος. Lh

Dado que las escamas de mújol son blancas y gruesas, tienen apariencia de monedas. El κεστρεὺς es el pez llamado κέφαλος ⁴⁴⁹.

Si bien es verdad que estos dos comentarios se refieren a cuestiones muy

⁴⁴⁷ La nota sigue con una descripción de la colometría antigua, que, de hecho, tampoco coincide con la moderna, *vid.* PARKER 1997: 99, 142-6; *vid. et.* WHITE 1969: 401-2. Sobre la colometría moderna de estos versos, *vid.* WHITE 1969: 202-4, PRATO 1962: 22-3, WEST 1982: 107, ZIMMERMANN 1985b: 154, PARKER 1997: 142-7, OLSON 2002: *ad loc.* (pp. 310-1).

⁴⁴⁸ Κομφοδούμενος nombrado en *Ach.* 855, *Eq.* 1267, fr. 205 Kassel – Austin (*Daitales*); más tarde, en *V.* 1302, aparece como uno de los compañeros de Filocleón en el banquete.

⁴⁴⁹ Para las diferentes designaciones de los mugílicos, *vid.* GARCÍA SOLER 2001: 166-8. En efecto, los mugílicos, y en especial el llamado *leukiskos*, son de color gris plateado.

diferentes, no lo es menos que ambos validan un tipo de apariencia visual similar, lo cual se constata en la análoga formulación que leemos en ambas notas –*vid. φαντασίαν παρέχειν*–.

Si pasamos al ámbito de τὸ φανταστικόν⁴⁵⁰, dos *scholia vetera* mencionan a seres fantasmales en términos de φαντασία. El primero de ellos, schol. *Ra.* 293ab describe a Empusa como φάντασμα δαιμωνιώδες ὑπὸ Ἑκάτης ἐπιπεμπόμενον (“aparición demoníaca enviada por Hécate”)⁴⁵¹; el otro ejemplo lo tenemos en schol. *Pl.* 423b, donde, en referencia a la Erinia, los escoliastas anotan que las criaturas fantasmales son consonantes al espíritu de las tragedias: καὶ γὰρ τὰ ἀποτρόπαια τῶν φαντασμάτων τραγωδοῖς μᾶλλον ἀρμόττει⁴⁵².

Dejando de lado estos ámbitos de significado, el uso de φαντασία que más a menudo constatamos en los escolios de Aristófanes es el que atañe a las visiones espontáneas que padece un estado alterado del alma, sea por causas externas, sueño o enfermedad, sea por disposición natural, como les sucede a aquellos individuos capaces de experimentar el ἐνθουσιασμός⁴⁵³. Empezaré por las visiones oníricas y las motivadas por efecto de la enfermedad⁴⁵⁴.

El verso 809 de la comedia *Caballeros*, en boca de Agorácrito, dice: ἂ σὺ γινώσκων τόνδ’ ἐξαπατᾷς καὶ ὄνειροπολεῖς περὶ αὐτοῦ (“Eso lo sabes tú y por ello le engañas y le haces soñar contigo”, tr. L. Gil Fernández). Pues bien, el verbo ὄνειροπολεῖς (“cheat by dreams” en *Eq.* 809, *vid. LSJ*) se glosa así (schol.

⁴⁵⁰ Este elemento, τὸ φανταστικόν, evoca la visión de lo que no existe, como, por ejemplo, espectros, fantasmas, etc., *vid. DIÓGENES LAERCIO* 7.50, *SUDA*, φ 85, s.v. φαντασία καὶ φάντασμα διαφέρει.

⁴⁵¹ *Vid. et. schol. Ra.* 293b: δοκεῖ καὶ ταῖς μεσημβρίαῖς φαντάζεσθαι, ὅταν τοῖς κατοικομένοις ἐναγίζωσιν; schol. *Ra.* 293e: τὸ ὄλον, φησὶ Κράτης, ἔοικε τι εἶναι φάντασμα παντοδαπὸν γινόμενον. Sobre la vinculación de Empusa con Hécate, *vid. GULLICK* 1884: 156-60, *BROWN* 1991: 47-8.

⁴⁵² Para una interpretación novedosa de la presencia de las Erinias en tragedias y comedias, *vid. BAKOLA* 2010: 136-8, 2013: 236-50.

⁴⁵³ Nótese a este respecto, *LONGINO* 15.1: καλεῖται μὲν γὰρ κοινῶς φαντασία πᾶν τὸ ὀπωσοῦν ἐννόημα γεννητικὸν λόγον παριστάμενον, ἤδη δ’ ἐπὶ τούτων κεκράτηκεν τοῦνομα, ὅταν ἂ λέγεις ὑπ’ ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ’ ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν. (“Pues, se designa comúnmente por imaginaciones a todo pensamiento capaz de cualquier forma de producir una expresión, pero ahora se usa este nombre, sobre todo, para aquellos pasajes en que, inspirado por el entusiasmo y la emoción, crees estar viendo lo que describes y lo presentas como algo vívido ante los ojos de los oyentes”, tr. J. García López).

⁴⁵⁴ Sobre esta cuestión, y más concretamente sobre las obsesiones de Fidípides y de Filocleón, *vid. BILBAO RUIZ* 2017.

Eq. 809c): φαντάζει; esta lacónica explicación permite, sin embargo, reconocer la vinculación entre el sueño y la φαντασία, vinculación que se hace evidente en otros comentarios, como schol. *an. rec. Nu.* 16α⁴⁵⁵, donde se dice que “soñar” es “representarse visiones durante el sueño”, o, un poco más adelante, schol. *an. rec.* 26⁴⁵⁶, que advierte que Fidípides “ve” caballos mientras duerme por efecto de la *hipomania* que sufre este personaje al principio de la comedia; el mismo efecto de la enfermedad es perceptible en schol. *an. rec. Nu.* 28⁴⁵⁷ y también en las φαντασίαι de Filocleón, *vid.* schol. *V.* 714a –*vid. supra* p. 306–, 852⁴⁵⁸.

Por otra parte, algunos escolios aluden a la capacidad de adivinos y poetas para experimentar el ἐνθουσιασμός en términos de φαντασία. Así, schol. *Eq.* 61a⁴⁵⁹, una nota que explica el significado del neologismo συβυλλιάω, apunta la posibilidad de que ese verbo aluda a la capacidad de Demo para entrar en trance y visualizar imágenes premonitorias: ἡ μαντικῶς ἔχει, χρησμοὺς φαντάζεται (“O con facultades adivinatorias, visualiza oráculos”).

De la misma manera, un escolio de la colección de *Las Aves* se refiere en términos de φαντασία a la inspiración poética. Recordemos que en esta comedia

⁴⁵⁵ Schol. *an. rec. Nu.* 16α: ὄνειροπολεῖν μὲν ἐστὶ τὸ ἐν ὄνειροις φαντάζεσθαι περὶ τινος ἀπλῶς, ὄνειρώττειν δὲ τὸ κομῶμενόν τινα αὐτομάτως προιέναι τὴν γονὴν δοκοῦντα συνουσιάζειν γυναικὶ ἢ πολλακίς καὶ δίχα φαντασίας συνουσιασμοῦ (“ὄνειροπολεῖν significa experimentar visiones sobre alguna cosa en sueños simplemente, mientras que ὄνειρώττειν implica que quien duerme expulsa líquido seminal de manera espontánea al tener la impresión de mantener relaciones sexuales con una mujer o a menudo incluso sin experimentar la visión de la relación sexual”).

⁴⁵⁶ Schol. *an. rec. Nu.* 26a (τοῦτ’ κτλ.): τὸ λαλεῖν σε ἐν ὕπνῳ τὸ “Φίλων ἀδικεῖς”, τοῦτο ἐστὶ τὸ κακόν, ὅτι ἀεὶ φαντάζεται τὴν ἵπικὴν (“decirte a ti mismo en el sueño *Filón* haces trampas, ese es el mal, porque siempre está imaginándose la hípica”).

⁴⁵⁷ Schol. *an. rec. Nu.* 28: τοῦτο δηλοῖ τὸ “καθεύδων”, ὅτι οὐ μόνον, ὅτ’ ἐστὶν ἐξυπνος, ἔχεται τῆς ἵπικῆς, ἀλλὰ καὶ καθεύδων φανταζόμενος ἐν τῷ ὕπνῳ φησὶ τοῦτο. (“Esto se hace evidente en lo de *durmiendo*, dice esto porque no solo cuando está despierto está pendiente de la hípica, sino incluso cuando duerme se la está imaginando en el sueño”).

⁴⁵⁸ Schol. *V.* 852 (lm. ὁ πρῶτός ἐστιν): ὁ κατηγοροῦν. ὡς φιλόδικος δὲ φαντάζεται [a] εἰσαγωγὴν τινος πρώτου. / [b] εἶναί τινα κατηγοροῦντα (“[Este es] el acusador. Como aficionado a juzgar se imagina [a] la entrada de un primer individuo [en el juzgado], / [b] que hay uno que va a ejercer de acusador”).

⁴⁵⁹ Schol. *Eq.* 61a (lm. εἶθ’ ὁ γέρον συβυλλιά): περὶ τὸν χρόνον τοῦτον ταραχώδη ὄντα εἰκὸς πολλὰ τοιαῦτα γίνεσθαι. συβυλλιά δέ, χρησμοῶν ἐρᾷ καὶ ἐπιθυμεῖ ἢ παραληρεῖ, ἐπειδὴ ἡ Σίβυλλα μακρόβιος· ἢ τοῖς χρησμοῖς ἡδεταὶ ἢ ἀπατάται· ἢ μαντικῶς ἔχει, χρησμοὺς φαντάζεται· χρησμολόγος γὰρ Ἐρυθραία ἦν ἢ Σίβυλλα· ἢ μέγα φρονεῖ καὶ ἐπαίρεται (“Puesto que en esa época había gran convulsión, es natural que sucedieran muchas cosas de ese tipo. συβυλλιά [significa] “anda deseoso y ansioso de oráculos”; o [significa] “delira”, puesto que la Sibila era una ninfa abisinia; o [significa] “se complace con los oráculos”, o “es engañado”, o “con facultades adivinatorias”, esto es, “visualiza oráculos”; pues la Sibila era un oráculo de Eritrea; o [significa] “es orgulloso y se ensoberbece”).

un poeta lírico acude a participar en los actos de fundación de la ciudad de los pájaros –versos 904-59a–. Pues bien, ese poeta es caricaturizado por Aristófanes, quien nos lo presenta diciendo cosas como:

Aves 950-3:

Po. κλῆσον ὦ χρυσόθρονε τὰν τρομερὰν κρυερὰν
 νιφόβoλα πεδία πολὺπορά τ' ἤλυθον
 ἀλαλαί (...)

Po. «Celebra, Musa del áureo trono, la gélida región que hace tiritar.
 Llegué a planicies cubiertas de nieve de múltiples caminos
 ¡Alalái!»⁴⁶⁰ (tr. L. Gil Fernández).

Pues bien, en este punto, los escoliastas anotan que Aristófanes adrede pone en boca del poeta palabras incoherentes para mostrar el torrente de φαντασίαι que le acometen cuando experimenta el ἐνθουσιασμός:

Schol. *Av.* 953aa (sin lm.):

α. ἐπίτηδες ἀδιανοήτως λέγει, ὅπως διὰ τοῦ ὄγκου τῶν λέξεων δοκῆ τινα φαντασίαν ἔχειν. RVEΓM

Adrede habla de manera incoherente, para que, a través de la majestuosidad de las palabras, diera la impresión de que experimenta algún tipo de visión⁴⁶¹.

Por último, un escolio de la comedia *Nubes* presenta el único ejemplo claro que se puede adscribir al ámbito de la φαντασία poética que he detectado en los escolios de Aristófanes. Se trata de schol. *Nu.* 1367c, un escolio que comenta un pasaje que ya conocemos. En efecto, arriba –*vid. supra* pp. 78-9–, cuando hablábamos de la noción de argumento expresada en términos de μῦθος, leíamos una nota que nos advertía sobre la deficiencia esquilea a la hora de entramar los

⁴⁶⁰ SOMMERSTEIN 1987: *ad loc.* (p. 261), al constatar la dificultad que supone asumir aquí el significado habitual de ἀλαλαί, sugiere que en este pasaje la onomatopeya pudiera ser *mimesis* del sonido de un instrumento musical, igual que sucede en *Ra.* 1286ss. (*tophlattothrat*) o en *Pl.* 290ss. (*threttanelo*) –*vid. infra* pp. 252-3–.

⁴⁶¹ DUNBAR 1995: *ad loc.* (pp. 539-40), observa que en las palabras del poeta hay un juego sutil de significados, ya que aluden al frío, cualidad que se suele aplicar a la poesía de baja calidad, mientras que el aire en Aristófanes suele evocar la vacuidad intelectual. Por otra parte, schol. *Av.* 951, 952abc tratan de explicar la lógica que sustenta las palabras del poeta. Por último, no debemos olvidar que el discurso incoherente es uno de los procedimientos de humor que reconoce el TRACTATUS COISLINIANUS; sobre este procedimiento cómico, *vid.* JANKO 1984: 201.

argumentos de sus piezas; pues bien, ese mismo pasaje recibe otro comentario que nos advierte de que los versos esquileos tienen fuerza expresiva, pero carecen de utilidad real, porque no están bien enlazados, debido a su *ἀσυστασία*:

Nu. 1365b-7

Στ. κᾶθ' οὗτος εὐθὺς εἶπεν·
 “ἐγὼ γὰρ Αἰσχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποιηταῖς—
 ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημνοποιόν.” 1367

Estr. Entonces fue y dijo: “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” (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 1367c

τὰ γὰρ ῥήματα Αἰσχύλου φαντασίαν μὲν ἔχει, βασανιζόμενα δὲ οὐδεμίαν ἔχει πραγματείαν· RVEΘNM ἀσύστατα γάρ. ΕΘΝ

Pues las expresiones de Esquilo tienen fuerza descriptiva, pero, si se analizan con cuidado, carecen de utilidad; pues son incoherentes.

Por tanto, si mi interpretación de la nota es correcta, Esquilo, como poeta notable que es, compone versos descriptivos, esto es, versos que permiten “ver” las imágenes que describe, pero con un déficit importante a la hora de organizar el conjunto del poema. Así pues, Esquilo es, digamos, un poeta notable en lo que se refiere a la composición de sus versos, pero no alcanza la excelencia cuando leemos sus piezas completas, ya que falla en otros aspectos propios del arte trágico como, por ejemplo, en el entramado de sus argumentos⁴⁶². En cualquier caso, lo importante para nosotros es comprobar cómo el único ejemplo incontrovertible de *φαντασία* poética no se refiere a Aristófanes, sino a Esquilo, un poeta trágico.

Pues bien, llegados a este punto, y pasando por alto alguna otra nota de menor relevancia⁴⁶³, podemos concluir que la noción de *φαντασία* no es

⁴⁶² Algo que parece natural en un tipo, digamos, primitivo de tragedia, *vid.* SILK 1996: 245-6.

⁴⁶³ Schol. *an. rec. Nu.* 991: Τριτογένεια λέγεται ἢ Ἀθηνᾶ ὡς γεννηθεῖσα ἐκ τριτοῦς ἤγουν τῆς κεφαλῆς τοῦ Διός. τριτὴ δὲ ἢ κεφαλὴ λέγεται διὰ τὸ εἶναι ἐν αὐτῇ τρία τινά· φανταστικόν, λογιστικόν καὶ μνημονευτικόν. καὶ τὸ μὲν φανταστικόν ἴδρυται ἐν τῷ μετώπῳ, τὸ δὲ λογιστικόν ἐν τῷ μέσῳ τῆς κεφαλῆς, τὸ δὲ μνημονευτικόν ἐν τῷ ἐγκεφάλῳ. (“Atenea se llama Tritogenia, porque nació de Tritón, esto es, de la cabeza de Zeus. La cabeza recibe el nombre de “trito” por el hecho de que en ella se reúnen tres

desconocida para los escoliastas de Aristófanes y, sin embargo, nada parece sugerir que el concepto guarde relación alguna con la naturaleza de la poesía aristofánica. De hecho la noción de φαντασία que apreciamos en estos escolios poco tiene que ver con la que se filtra en los escolios homéricos o trágicos, donde este concepto está más desarrollado, razón por la que, como decíamos antes, pensamos que la φαντασία no fue sentida como un componente importante de la comedia aristofánica. Esto mismo se aprecia también en la escasa participación en los escolios de Aristófanes de una noción ligada a la φαντασία como es la ἐνάργεια⁴⁶⁴.

En efecto, mientras que la escoliografía homérica conoce más de cincuenta menciones del campo semántico de ἐνάργεια, en los escolios de Aristófanes apenas aparecen cuatro⁴⁶⁵. Pues bien, en tres ocasiones, los escoliastas, usando siempre análoga formulación –ἐναργεῖ δὲ (τῆ) λέξει τῆ “...” κέχρηται ο ἠχρήσατο– validan el uso descriptivo de tres palabras, a saber: εὔρες en schol. *Eq.* 404b, palabra que suspuestamente permite que visualicemos el carácter despreocupado de Cleón, ἐξεπήδων en schol. *Eq.* 604a, palabra que nos permite visualizar el ánimo arrojado de los Caballeros, y ἀναρριχᾶται en schol. *Pax* 70e, un verbo que permite que visualicemos el esfuerzo de Trigeo por alcanzar el Olimpo. He aquí la noción de ἐνάργεια tal y como viene expresada de manera explícita en los escolios de Aristófanes, ya que, el comentario que resta, schol. *Nu.* 324, mucho más interesante, nos pone en contacto con otra cuestión diferente, a saber, la percepción de la escenografía verbal propia de la comedia

[capacidades]: la fantástica, la lógica y la memorística. La fantástica está ubicada en la frente, la lógica en la mitad de la cabeza, la memorística en el encéfalo”).

⁴⁶⁴ La ἐνάργεια –*illustratio, evidentia*, vid. QUINTILIANO 6.2.31-2– hace referencia a una comprensión visual del tipo que se da en la pintura, vid. WISEMAN 1993: 140, 145-6. Pues bien, la poesía antigua, concebida como narración de eventos visualizables, aspiraba a captar esa misma ἐνάργεια, vid. MEIJERING 1989: 29-30, MORGAN 1993: 212, NÜNLIST 2009: 194-7, QUIJADA SAGREDO 2013: 48, n. 42. Sobre la naturaleza y desarrollo del concepto de ἐνάργεια, vid. ZANKER 1981, KEMMANN 1996, MANIERI 1998: 97-192.

⁴⁶⁵ En realidad, son ocho las menciones del término que encontramos en los escolios, si bien en tres ocasiones ἐναργῶς aparece en su sentido no técnico como sinónimo de φανερώς (schol. *Nu.* 291a), κομιδῆ (schol. *Nu.* 391) y ἐμφανής (schol. *V.* 733b), mientras que en schol. *Nu.* 304a el término aparece como paráfrasis de HERÓDOTO, 8. 68.

aristofánica: (...) τὴν δὲ τῶν λεγομένων ἐνάργειαν τὰ τῶν ὑποκρινομένων σχήματα δείκνυσιν⁴⁶⁶.

Por tanto, ¿debemos asumir que Aristófanes carece de imaginación? De ningún modo. Lo que sucede es que la imaginación aristofánica, como vamos a ver sobre todo a partir de la siguiente sección del trabajo, se vierte en sus comedias de otras maneras. En realidad, da la impresión de que la φαντασία, y también la ἐνάργεια, interesan poco a los escoliastas de Aristófanes, quizás porque eran considerados rasgos característicos de otros géneros literarios, lo que explicaría la escasa presencia de los dos términos en los escolios.

Dicho todo esto, por supuesto, Aristófanes es un poeta imaginativo que recurre a menudo a su ingenio para escribir sus comedias y, así, un poeta que, claro está, necesita y se sirve de su imaginación⁴⁶⁷. Esto se hace evidente si reparamos en aquellos comentarios, ligados, en realidad, a la noción de φαντασία, que, por medio de verbos como εἰδωλοποιέω o σωματοποιέω⁴⁶⁸, nos advierten de las personificaciones que introduce el cómico ateniense en sus comedias⁴⁶⁹:

Acarnienses 195-200

Δι. ὦ Διονύσια,
αὗται μὲν ὄζουσ' ἀμβροσίας καὶ νέκταρος
καὶ μὴ ἴπιτηρεῖν "σιτί' ἡμερῶν τριῶν",
κὰν τῷ στόματι λέγουσι "βαῖν' ὅπη ἔθελεις". 198

⁴⁶⁶ La escenografía verbal, esto es, la mención explícita en los versos de la comedia de aquello que sucede en el drama, de los personajes que entran o salen de la escena o de los objetos que se han introducido o que se van a introducir, etc. es típica de las comedias de Aristófanes, *vid.* CHANCELLOR 1979, DEL CORNO 1986, RODRÍGUEZ ALFAGEME 2008: 20-7.

⁴⁶⁷ De hecho, "Aristophanes is a master of words and a great poet", SILK 2000: 98; este aspecto de la comedia aristofánica, en contraposición a lo que sucede en la comedia de Menandro, se observa bien en WILLI 2002: 1, donde se cita PLUTARCO, *Mor.* 347E, un pasaje en el que el propio Menandro dice que la escritura misma de sus comedias no demanda gran atención, dado que el peso de la composición descansa en la construcción del argumento; por su parte, los argumentos de Aristófanes son sencillos, pero, a cambio, sus comedias están llenas de, digamos, maestría léxico-estilística.

⁴⁶⁸ Estos dos conceptos suelen ser considerados sinónimos, *vid.* MANIERI 1998: 83, n. 50. Nótese que εἰδωλοποιῖα es uno de los sinónimos de εἰκῶν enumerados en POLIBIO SARDIANO 108 Spengel, *vid.* DE MARTINO 2013: 11-2, porque nos alerta de la relación de esa idea con la imagen y, por lo tanto, también con la φαντασία.

⁴⁶⁹ *Vid.* LONGINO 15.1: αἱ φαντασίαι (...) οὕτω γοῦν <ἡμεῖς> εἰδωλοποιῖας <δ'> ἔνιοι λέγουσι ("Las imaginaciones (...). En este sentido, las usamos nosotros, pero algunos las llaman figuraciones mentales", tr. J. García López). Sobre la noción de εἰδωλοποιῖα, *vid.* MEIJERING 1987: 27-9, MANIERI 1998: 82-5.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ταύτας δέχομαι καὶ σπένδομαι κάκτιομαι,
χαίρειν κελεύων πολλὰ τοὺς Ἀχαρνέας.

Dic. ¡Fiestas de Dioniso!, estas sí huelen a néctar y ambrosía y no a guardar la orden de “viveres para tres días”, y le dicen al paladar “ve adonde quieras”. Las tomo, sí, las libo y las bebo hasta apurarlas, mandando mil veces a paseo a los acarnienses (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 198a Im. (I) κὰν τῷ στόματι λέγουσι
ὡς γυναικας εἰδωλοποιεῖ τὰς σπονδάς· στόμα γοῦν αὐτοῖς προστίθησιν. ἢ ἐν τῷ
ἡμετέρῳ στόματι γευσαμένων ἡμῶν μονονουχὶ φωνῆν ἀφιάσιν. REG

Personifica a las treguas como mujeres; por lo menos les atribuye boca. O [pretende decir] “cuando las degustamos en nuestra boca, emiten, puede decirse, una voz”.

Acarnienses 976-9

Xo. αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷδέ γε πορίζεται.
οὐδέποτ' ἐγὼ Πόλεμον οἴκαδ' ὑποδέξομαι, 977
οὐδὲ παρ' ἐμοὶ ποτε τὸν Ἀρμόδιον ἄσεται
ξυγκατακλινεῖς, ὅτι παροινικὸς ἀνὴρ ἔφν' (...)

Coro Espontáneamente toda clase de bienes se le agencian.
Ya nunca más daré acogida en casa a Combate,
ni cantará jamás reclinado conmigo el Harmodio;
por ser hombre de mal vino, (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 979a (sic) Im. οὐδέποτ' ἐγὼ πόλεμον
ἔσωματοποίησε τὸν πόλεμον, διὸ ἔφη οὐχ ὑποδέξομαι αὐτὸν, ὡσανεὶ ἄνθρωπὸν τινα.
EGLh

Ha personificado la guerra, por esto ha dicho “no le daré acogida”, como si se tratara de una persona.

Acarnienses 988-9

Xo. ὦ Κύπριδι τῇ καλῇ καὶ Χάρισι ταῖς φίλαις ζύντροφε Διαλλαγή,
ὡς καλὸν ἔχουσα τὸ πρόσωπον ἄρ' ἐλάνθανες. 989

Coro ¡Oh! Reconciliación, criada junto con la hermosa Cipris y las Gracias queridas.
¡Qué bello era tu rostro y yo no lo advertía! (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 989eTr

σωματοποιεῖ τὴν εἰρήνην καὶ κάλλος αὐτῇ περιτίθησιν, καὶ ἔρωτα αὐτῆς ἔχειν βούλεται.
Lh

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Personifica a la paz [sc. Aristófanes/el Coro] y le atribuye ser hermosa, y quiere tener su amor.

Caballeros 1300-1

Xo. φασὶν ἀλλήλαις ξυνελθεῖν τὰς τριήρεις εἰς λόγον, 1300
καὶ μίαν λέξαι τιν' αὐτῶν, ἥτις ἦν γεραιτέρα·

Coro Cuentan que las trirremes se reunieron para deliberar y que una de ellas, que era más vieja, dijo: (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 1300 totus versus]
σωματοποιεῖ τὰς τριήρεις. ΕΓ²MLh

Personifica a las trirremes.

Nubes 1150b

Στ. εὖ γ', ὦ παμβασίλει' Ἀπαιόλη.

Estr. ¡Bien por ti! Engañifa, reina del universo (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 1150a lm. παμβασίλει' Μ Ἀπαιόλη ΕΜ
πέπλακεν ὄνομα δαίμονος, σωματοποιήσας αὐτήν, παρὰ τὸ ἀπαιολεῖν καὶ κινεῖν καὶ στερεῖν. ENMNp

[sc. Aristófanes] ha inventado, personificándola, un nombre de divinidad, derivado de “engañar”, “mover” y “despojar”.

Aves 1534-6

Πρ. ὑμεῖς δὲ μὴ σπένδεσθ', ἐὰν μὴ παραδιδῶ
τὸ σκῆπτρον ὃ Ζεὺς τοῖσιν ὄρνεσιν πάλιν,
καὶ τὴν Βασίλειάν σοι γυναῖκ' ἔχειν διδῶ. 1536

Prom. Vosotros no lo aceptéis [sc. el pacto] si Zeus no entrega el cetro a las aves y no te da a ti por esposa a Realeza (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 1536b
σωματοποιεῖ τὴν Βασίλειαν, αὐτὸ τὸ πρᾶγμα, ὡς γυναῖκα. RVEΓ³M

Personifica a Realeza, que, en sí misma, es una cosa, como mujer.

Casi todas estas notas comentan la personificación de ideas abstractas, una

acción que, obviamente, requiere del concurso de la fantasía y de la imaginación del poeta. Pues bien, es interesante comprobar cómo el crítico anónimo que comenta el verso 1150 de *Las Nubes* dice que Aristófanes “ha modelado” –πέπλακεν– el nombre de una divinidad –Ἀπαιολή (“Engañifa”)– a partir del verbo ἀπαιολεῖν (“engañar”).

Nótese cómo también Cocondrio afirma que la εἰδωλοποιΐα es una ἀνάπλασις προσώπων para, luego, señalar que la personificación de nociones abstractas se produce cuando “modelamos” –πλάττωμεν– que la Virtud habla con la Maldad⁴⁷⁰. Por tanto, en estos casos la labor del poeta parece consistir, digamos, en modelar –πλάσσειν– los materiales que tiene a su disposición. Este es, por tanto, el aspecto que debemos estudiar ahora, a saber, el concurso del campo semántico de πλάσσειν en los escolios de Aristófanes.

5.4. EN TORNO A LA IDEA DE FICCIÓN: ΠΛΑΣΣΕΙΝ

A diferencia de lo que sucede en la tragedia, el poeta cómico, tal y como expresa Antífanes en un famoso fragmento de su, hoy perdida, comedia *Ποίησις*, debe *inventárselo* –εὐρεῖν– todo, ya que no dispone de una ἱστορία que fundamente su narración, de modo que el cómico debe inventar los nombres de sus personajes, la situación inicial, el desenlace, el prólogo, etc.⁴⁷¹. Ahora bien, dado que la invención *ex nihilo* es una quimera, el cómico lo que hace, como vamos a poder comprobar enseguida, es aprovechar todo aquello que tiene a su disposición para construir sus comedias: la Historia, los *realia*, la tradición

⁴⁷⁰ COCONDRIO, 3.241 Spengel: εἰδωλοποιΐα ἐστὶ ἀνάπλασις προσώπων ἢ ἐπὶ πραγμάτων ἢ ἐπὶ ζώων λογικῶν μὲν, ἀποιχομένων δέ, ἢ ἀλόγων, (...) λογοποιουμένων δέ πραγμάτων μὲν, ὡς ὅταν τὴν ἀρετὴν πρὸς τὴν κακίαν πλάττωμεν διαλεγομένην (“*Eidolopoia* es la personificación de nociones abstractas, de seres humanos (difuntos), de animales (que hablan) (...) [personificación] de nociones abstractas, como cuando inventamos que la Virtud habla con la Maldad”); *vid. et.* POLIBIO SARDIANO, 3.108 Spengel: εἰδωλοποιΐα, ὅταν δαίμονάς τινας ἀπὸ πραγμάτων ἀναπλάττωμεν, ὡς τὰς λιτὰς Ὅμηρος (“*Eidolopoia*, cuando modelamos ciertas divinidades a partir de nociones abstractas, como Homero [personifica a] las Súplicas”).

⁴⁷¹ ANTÍFANES, fr. 189 Kassel – Austin; la cita de este pasaje es casi un lugar común, *vid.*, por ejemplo, BAKOLA *et alii* (eds.) 2013: 1-2, HOSE 2013: 227-8, para reseñar esa diferencia fundamental, de la que ya hemos tenido ocasión de hablar –*vid. supra* pp. 198ss.–, que distingue a la tragedia, que tiene ἱστορία, de la comedia que, careciendo de ella, pergeña πλάσματα βιωτικά. Por supuesto, las palabras de Antífanes, por ilustrativas que sean, deben ser entendidas como mera exageración, *vid.* RUFFEL 2014: 147.

cultural, la percepción de los otros géneros literarios, etc. De esta forma, sirviéndose de esos materiales, el cómico crea un mundo que, en realidad, es evocación o recreación del suyo propio. Pues bien, esa recreación o, mejor, modelación de una materia prima, se ajusta bien al significado del campo semántico de *πλάσσειν*. Ahora, para tratar de aclarar lo que significa *πλάσμα*, es conveniente traer a colación uno de los textos de Sexto Empírico que hemos mencionado más arriba –*vid. supra* p. 207, n. 439–:

Sexto Empírico, *M.* 1.263-4:

Πρὸς τούτοις ἐπεὶ τῶν ἱστορουμένων τὸ μὲν ἐστὶν ἱστορία τὸ δὲ μῦθος τὸ δὲ πλάσμα, ὧν ἡ μὲν ἱστορία ἀληθῶν τινῶν ἐστὶ καὶ γεγονότων ἔκθεσις, ὡς ὅτι Ἀλέξανδρος ἐν Βαβυλῶνι δι' ἐπιβούλων φαρμακευθεὶς ἐτελεύτα, πλάσμα δὲ πραγμάτων μὴ γενομένων μὲν ὁμοίως δὲ τοῖς γενομένοις λεγομένων, ὡς αἱ κωμικαὶ ὑποθέσεις καὶ οἱ μῖμοι, μῦθος δὲ πραγμάτων ἀγενήτων καὶ ψευδῶν ἔκθεσις, ὡς ὅτι τὸ μὲν τῶν φαλαγγίων καὶ ὄφεων γένος Τιτῆνων ἐνέπουσιν ἀφ' αἵματος ἐζωγονῆσθαι, τὸν δὲ (...).

Además, dado que entre los asuntos susceptibles de ser contados una parte es la historia, otra el mito y una tercera la ficción: la historia es la exposición de ciertos asuntos verdaderos y que han tenido lugar, por ejemplo que Alejandro murió en Babilonia envenenado por conjurados; la ficción se refiere a cosas que no han tenido lugar pero que se cuentan de forma similar a las reales, como los argumentos de las comedias y los mimos; y el mito es la exposición de cosas no sucedidas y falsas, por ejemplo, cuando se cuenta que la raza de las tarántulas y de las serpientes nacieron vivas de la sangre de los Titanes, o que (...) (tr. J. Bergua Cavero).

Por tanto, según dice Sexto Empírico, todo lo susceptible de ser narrado se ajusta a tres posibilidades, a saber, la narración de hechos sucedidos realmente (*ἱστορία*)⁴⁷², la narración de hechos que no han sucedido, pero que sí parecen haber sucedido (*πλάσμα*)⁴⁷³ –el caso de la comedia y del mimo⁴⁷⁴– y la narración de hechos fantásticos y fabulosos que es evidente que no han sucedido (*μῦθος*)⁴⁷⁵.

⁴⁷² Sobre la noción de *ἱστορία*, *vid. infra* pp. 291ss.

⁴⁷³ Sobre la noción de *πλάσμα*, *vid.* MEIJERING 1987: 84-90, RISPOLI 1988: 107-69, PAPADOPOULOU 1998: 208-14, 1999, CASSIN 2008: 293-302 (*vid. et.* 302-10), NÜNLIST 2009: 260.

⁴⁷⁴ Se trata, en realidad, de dos géneros cercanos que comparten elementos como, por ejemplo, el nombre de los personajes, el uso característico del lenguaje proverbial y, en general, temas y motivos variados, *vid.* FERNÁNDEZ DELGADO 2007b, 2011b: 220-1.

⁴⁷⁵ Sobre la noción de *μῦθος*, *vid.* MEIJERING 1987: 72-5, 78-84, RISPOLI 1988: 29-56, GANGLOFF 2002; *vid. et.* DÍAZ TEJERA 2002, SCHIRRU 2009: 9-14, 129-49. Con todo, las cosas no son tan sencillas, porque ciertos aspectos del mito, tal y como advierte NICOLÁS DE MURA, 7.1.4-12, deben ser estudiados con el

Así las cosas, *πλάσμα* designa la, digamos, ficción verosímil por estar enraizada en la realidad y, por tanto, proyectada hacia ella⁴⁷⁶. Pues bien, el verbo *πλάσσειν* significaba en origen “modelar en materiales blandos” y, claro está, *πλάσμα* expresaba el resultado de esa acción. Más tarde⁴⁷⁷, estas palabras se aplicaron a las artes plásticas y, así, comenzaron a describir la obra de arte entendida como el resultado de un trabajo manual realizado por un artesano sobre materiales dúctiles. Luego, siguiendo el mismo proceso, estos términos también se aplicaron a la literatura y es así como quedaron ligados a la idea de ficción, dando por sentado que la literatura no es sino otro producto artístico modelado por la mano de un artista creador⁴⁷⁸.

El campo semántico de *πλάσσειν* está bien atestiguado en los escolios de Aristófanes, donde se observa que la palabra implica siempre el modelado manual de una materia prima, lo que vale tanto para el amasado en cocina⁴⁷⁹, como para el trabajo del artesano⁴⁸⁰ o para la obra de un escultor⁴⁸¹. Estos casos son los habituales y, por tanto, no merecen mayor consideración. Ahora bien, como se ha dicho, esta noción se aplica también a la invención literaria, circunstancia que podemos empezar a comprender si reparamos en un escolio que comenta el verso 1451 de la comedia *Ranas*.

Recordemos que en ese punto de la comedia, Dioniso, tras haber escuchado los argumentos de Esquilo y de Eurípides, no sabe a cuál de ellos proclamar vencedor del agón, ya que el uno le parece sabio, mientras que con el otro disfruta. Para poder determinar el resultado, Dioniso les propone que

rhetor, dado que no se trata de meras narraciones fantásticas, sino de narraciones míticas llenas de alegorías, *vid.* MEIJERING 1987: 80-2, GANGLOFF 2002: 37-8. Sobre la interrelación y las diferencias subyacentes entre mitos, fábulas, leyendas y cuentos en la Antigüedad, *vid. et.* FUHRMANN 2005.

⁴⁷⁶ No siempre fue esto así. En los tiempos más antiguos, cuando *μῦθος* carecía del valor técnico descrito, *πλάσμα* se usaba para describir el elemento fabuloso de la poesía, *vid.* JENÓFANES, 1.22 Graham; la situación parece cambiar durante el Helenismo, cuando *μῦθος* ocupa ese espacio, de modo que *πλάσμα* pasa a ocupar el terreno de la ficción verosímil, *vid.* PAPADOPULOU 1998: 211-2, 1999: 203-7.

⁴⁷⁷ La historia del desarrollo del término está bien tratada en RISPOLI 1988: 142-69.

⁴⁷⁸ En este sentido, es ilustrativo el caso de Luciano, un autor que recurre a menudo a la imagen del artesano para describir sus modos de creación, *vid.* ROMM 1990.

⁴⁷⁹ *Vid.* schol. *Ach.* 1092b, schol. *Ra.* 507.

⁴⁸⁰ *Vid.* schol. *Eq.* 230a, schol. *V.* 616b, 926b, schol. *Av.* 436b.

⁴⁸¹ *Vid.* schol. *Eq.* 1169a, schol. *Nu.* 859d

expongan sus consejos para la salvación de la ciudad y, así, Eurípides afirma que es el momento de confiar en los ciudadanos que hasta el momento no han gozado de confianza, ya que, en buena lógica, la situación política cambiará. Ante esa respuesta, Dioniso exclama⁴⁸²:

Ranas 1451 [post 1441]

Δι. εὖ γ', ὦ Παλάμηδες, ὦ σοφωτάτη φύσις.

Dion. ¡Bravo! Palamedes, ¡qué naturaleza tan ingeniosa! (tr. de L. Gil Fernández).

Schol. *Ra.* 1451b lm. (a) εὖ γ', ὦ Παλάμηδες RVME:
ὅτι εἰκὸς ἐκ Παλαμήδους πεπλάσθαι ταῦτα RVMEΘ(Ald).

[Nombra a ese héroe en concreto,] porque era propio de Palamedes inventarse razonamientos de ese tipo.

En este escolio, *πεπλάσθαι* alude a la capacidad de Palamedes para manipular –amasar ideas, en realidad– su discurso y, así, dar forma o inventar argumentos convincentes a partir de todo el conocimiento que ha acumulado durante su vida⁴⁸³. De esta forma, en este comentario, *πλάσσειν* ya no designa el acto manual de modelar materiales dúctiles, sino que se refiere a la facilidad de Palamedes para dar forma a sus ideas, usando como materia prima todo lo que sabe. Esta es la perspectiva aplicable a la literatura.

5.5. LA INVENCIÓN EN LA COMEDIA ARISTOFÁNICA

El campo semántico de *πλάσσω* en alusión a la creación o invención poética es habitual en los escolios. Esto se ve bien, por ejemplo, en esa nota que, comentando el verso cuatrocientos de *Los Caballeros*, recupera el argumento de *La Garrafa* de Cratino –*vid. supra* pp. 140–, diciendo:

⁴⁸² Al final, el vencedor será Esquilo, ya que su propuesta es más, digamos, filosófica o moral; puede leerse un buen análisis de esta escena en GOLDHILL 1991: 217-20. Recordemos que, al final de la comedia, Dioniso, tras todas las peripecias vividas, se reconoce a sí mismo como dios del teatro y acepta la responsabilidad que eso conlleva, *vid.* EPSTEIN 1985, SOUSA SILVA 2007

⁴⁸³ *Vid.* MACÍA APARICIO 1993b: n. *ad loc.* (p. 360, n. 73): “[Palamedes] es uno de los prototipos del inventor, de la persona imaginativa y con chispa”, *vid. et.* DEL CORNO 1985: *ad loc.* (p. 244), DOVER 1993: *ad loc.* (p. 377), SOMMERSTEIN 1996: *ad loc.* (pp. 288-9).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

τὴν Κωμῳδίαν ὁ Κρατῖνος ἐπλάσατο αὐτοῦ εἶναι γυναῖκα καὶ ἀφίστασθαι τοῦ συνοικεσίου τοῦ σὺν αὐτῷ θέλειν, (...)

Cratino inventó [como parte del argumento de la pieza] que Comedia era su mujer y que [sc. ella] quería dejar la convivencia con él, (...).

En este texto, ἐπλάσατο alude a la concepción de la idea dominante de la obra como acción de un poeta que produce y moldea ideas. De la misma manera, cuando leemos una nota como, por ejemplo, schol. *Nu.* 1321, donde los escoliastas afirman que Aristófanes ha inventado eso de que Fidípides golpea a su padre para atacar el tipo de enseñanzas que ha recibido de Sócrates, resulta evidente que esa situación no es más que una de las posibilidades que tenía el cómico a su disposición:

Schol. *Nu.* 1321b lm. ἰοὺ ἰοὺ, VM ὃ γείτονες
σχετλιάζων ἔξεισιν ὁ πρεσβύτης ὡς ὑπὸ τοῦ παιδὸς τετυμμένος. δῆλον ὅτι ταῦτα πάντα διαπέπλασται +ἐν+ τῷ πρὸς Σωκράτην ἢ διαβολῆς χάριν, δεικνύναι διὰ τούτων φιλοτιμούμενος, ὅτι μηδὲν χρηστὸν διδάσκει τοὺς νέους, ἀλλὰ VEM πᾶν V τοῦναντίον πονηροῦς VEM ποιεῖ, M ὁπότε καὶ περὶ τοὺς γεγεννηκότας τοιοῦτοι γίνονται. VEM

El anciano sale a escena quejándose como si hubiera sido golpeado por su hijo. Es evidente que todo esto ha sido inventado [por Aristófanes] +en+ contra Sócrates o a modo de ataque, deseando [sc. Aristófanes] mostrar por medio de eso que [Sócrates] no enseña a los jóvenes nada bueno, sino, todo lo contrario, los hace malvados, puesto que se comportan así con sus padres.

Una nota al verso 471 de *Las Ranas* dice, recurriendo al verbo πλάσσειν, que el pasaje en el que se integra el verso se ha construido sobre un modelo euripideo, modelo que Aristófanes altera, añadiendo elementos de su propia cosecha:

Ranas 470-5a

Αἰα. τοῖα Στυγός σε μελανοκάρδιος πέτρα
Ἄχερόντιός τε σκόπελος αἵματοσταγῆς 471
φρουροῦσι, Κωκυτοῦ τε περίδρομοι κύνες,
ἔχιδνά θ' ἑκατογκέφαλος, ἦ τὰ σπλάγχνα σου
διασπαράξει, πλευμόνων τ' ἀνθάπεται
Ταρτησσία μύραινα· (...)

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Éaco [sc. te vigilan] la roca de negro corazón de la Éstige, la atalaya del Aqueronte que destila sangre, los canes errabundos del Cócito, y la Equidna de cien cabezas que te desgarrará las entrañas, mientras te coge por los pulmones la murena de Tarteso; (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ra.* 471a lm. Ἀγερόντιός τε...]

ἐκ “Θησέως” Εὐριπίδου. VEΘBarbV⁵⁷ καὶ τὰ μὲν ἑαυτῷ πλάττων λέγει, τὰ δὲ ἐξ Εὐριπίδου. VEΘBarbV⁵⁷

[Estos versos se han tomado] de la tragedia *Teseo* de Eurípides. Y unas cosas las dice inventándose las él mismo [sc. Aristófanes/Éaco], y las otras las [toma] de Eurípides⁴⁸⁴.

Esta nota es de gran interés, porque ese es precisamente el modelo habitual de parodia aristofánica, esto es, un modelo literario que sirve de base al cómico, pero que, al ser alterado de manera deliberada, no funciona como mera distorsión textual, sino como un nuevo texto totalmente original.

Por otra parte, Aristófanes, o alguno de sus personajes, puede manipular o inventar otro tipo de elementos como, por ejemplo, el contenido de un oráculo:

Aves 976-85

Πε. καὶ σπλάγχνα διδόν' ἔνεστι·

Χρ. λαβὲ τὸ βιβλίον.

“κἂν μὲν, θέσπιε κοῦρε, ποιῆς ταῦθ' ὡς ἐπιτέλλω,
αἰετὸς ἐν νεφέλῃσι γενήσεται· αἱ δὲ κε μὴ δῶς, 978
οὐκ ἔσει οὐ τρυγῶν, οὐ λάϊος, οὐ δρυκολάπτῃς”.

Πε. καὶ ταῦτ' ἔνεστ' ἐνταῦθα;

Χρ. λαβὲ τὸ βιβλίον.

Πε. οὐδὲν ἄρ' ὅμοιός ἐσθ' ὁ χρησμὸς τουτῶι,
ὄν ἐγὼ παρὰ τὰ πόλλωνος ἐξεγραψάμην·
“αὐτὰρ ἐπὴν ἄκλητος ἰὼν ἄνθρωπος ἀλαζῶν 983
λυπῆ θύοντας καὶ σπλαγχνεύειν ἐπιθυμῆ,
δὴ πότε χρὴ τύπτειν αὐτὸν πλευρῶν τὸ μεταξύ—”

Χρ. οὐδὲν λέγειν οἴμαι σε.

Πε. λαβὲ τὸ βιβλίον.

Pis. ¿También está lo de darle entrañas?

Ad. Toma el libro y mira.

⁴⁸⁴ El texto se corresponde con los frs. 383, 384 Kannicht; *vid. et. schol. Ra.* 473, 475a, RAU 1967: 202; *vid. et. SOMMERSTEIN* 1996: *ad loc.* (p. 199): “is, so far as we know, an *ad hoc* invention”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

“... Y si hicieras, mozo inspirado, eso según te lo indico, serás un águila en las nubes, pero si no dieras, no serás ni tórtola, ni tordo, ni pájaro carpintero”.

Pis. ¿También esto está ahí?

Ad. Toma el libro y lee.

Pis. En nada se parece tu oráculo a éste que yo escribí al recibirlo de Apolo.

“Y cuando, sin ser invitado, viene un farsante a incomodar a quienes están haciendo un sacrificio, deseoso de entrañas, habrá que golpearlo en la parte que media entre las costillas...”.

Ad. Creo que estás diciendo tonterías.

Pis. Toma el libro y lee: (...) (tr. L. Gil Fernández)

Schol. *Av.* 978a Im. αἰετὸς RVEΓ ἐν νεφέλῃσι ΕΓ

οὐχ ἀπλῶς τοῦτ’ ὀφθαλμοφανῆς, ἀλλ’ ὅτι χρησμὸς ἦν τοῖς Ἀθηναίοις δεδομένος, RVEΓMLh τὸ αἰετὸς ἐν νεφέλῃσι γενήσεται

ἦγον Lh τοσοῦτον αὐξήσεσθαι ὅσον αἰετὸς τῶν ἄλλων ὀρνέων ἐν ταῖς νεφέλαις προὔχει RVEΓMLh τοῦτον καὶ αὐτὸς εἰς τὸν Πεισθέταιρον⁴⁸⁵ πλάττεται, ὅπως ἂν τι λάβῃ. RVEΓLh

[sc. Aristófanes/el Adivino] no dice esto de una manera simple⁴⁸⁶, sino que había un oráculo dado a los atenienses, [a saber,] este:

serás águila entre las nubes.

Pues bien, [este oráculo expresa que] tanto se elevarán [los atenienses sobre las otras comunidades griegas] cuanto el águila sobrepasa a las otras aves entre las nubes; esto mismo se inventa [sc. el Adivino] en relación con Pisetero para sacar algún [beneficio de él]⁴⁸⁷.

Schol. *Av.* 983a Im. αὐτὰρ ἐπὶν ἄκκλητος ΕΓ:

τῷ αὐτῷ μέτρῳ ἀναπλάττεται καὶ αὐτὸς χρησμὸν. RVEΓMLh

[Usando] el mismo metro también este [sc. Pisetero] se inventa un oráculo⁴⁸⁸.

⁴⁸⁵ Sobre el nombre de Pisetero, *vid. supra* p. 138, n. 305.

⁴⁸⁶ Tanto οὐχ ἀπλῶς, como οὐκ ἀργῶς expresan que lo que se lee en la comedia no debe entenderse de manera literal, sino que en esos pasajes hay referencias veladas que justifican la elección de las palabras del poeta. En este caso, Aristófanes alude a un famoso oráculo délfico transmitido a la ciudad de Atenas. Ese mismo oráculo se menciona también en *Eq.* 1013, cuyo escolio –schol. *Eq.* 1013a– transmite su contenido: ὁ δοθεὶς χρησμὸς τοῖς Ἀθηναίοις οὗτος: “εὐδαιμον πτολίεθρον Ἀθηναίης ἀγγελίης, / πολλὰ ἰδὼν καὶ πολλὰ παθὼν καὶ πολλὰ μογήσαν, / αἰετὸς ἐν νεφέλῃσι γενήσεται ἡματα πάντα”. (“Este oráculo fue dado a los atenienses: “venturosa ciudad de Atenea Depredadora, tras ver, sufrir y padecer mucho, llegarás a ser águila entre las nubes durante una eternidad”); además, schol. *Eq.* 1013b, señala que este oráculo es mencionado por Aristófanes en *Las Aves* y también en *Daitales* (fr. 241 Kassel – Austin).

⁴⁸⁷ Nótese que el Adivino atribuye el oráculo a Bacis, verso 970, cuando, en realidad, se trata de un oráculo délfico, con lo cual es evidente que no sabe lo que dice y, por tanto, que se trata de un ἀλαζών, *vid. DUNBAR* 1995: *ad loc.* (p. 548).

⁴⁸⁸ Los oráculos se transmitían en hexámetros dactílicos, prueba de la prístina relación entre poesía y religión, *vid. NAGY* 1989: 24, y, así, tanto el Adivino como Pisetero se expresan por medio de ese metro, de modo que Pisetero responde al Adivino usando su mismo lenguaje, con lo que, gracias al *boomerang joke* –*vid. supra* p. 180, n. 363–, el εἶρων se impone al ἀλαζών; sobre la parodia de la lengua de los oráculos en Aristófanes, *vid. KLOSS* 2001: 70-89 –sobre este pasaje en concreto, *vid. pp.* 75-7–.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Aristófanes puede inventarse muchas otras cosas, como, por ejemplo, cargos públicos inexistentes o una ley de Solón:

Aves 1022-3

Επισκ. ἐπίσκοπος ἦκω δεῦρο τῷ κυάμῳ λαχῶν 1022
εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας.
Πε. ἐπίσκοπος;

Insp. Vengo a Cuconubosa designado inspector por el sorteo.
Pis. ¿Inspector? (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 1022a Im. ἐπίσκοπος ἦκω Ealt:
πλάττει τινὰ ἀρχὴν καινὴν. οὐδεμία γὰρ ἦν Ἀθήνησιν. R^{bis}VE^{bis}GM^{bis}Lh

[sc. Aristófanes] inventa algún cargo público nuevo. Pues en Atenas no había ninguno [semejante a ese]⁴⁸⁹.

Aves 1660-6

Πε. ἐρῶ δὲ δὴ καὶ τὸν Σόλωνός σοι νόμον·
“νόθῳ δὲ μὴ εἶναι ἀγχιστείαν παίδων ὄντων 1661
γνησίων· ἐὰν δὲ παῖδες μὴ ᾧσι γνήσιοι, τοῖς
ἐγγυτάτῳ γένους μετεῖναι τῶν χρημάτων”.

Pis. Y te voy a citar la ley de Solón:
“Para el hijo bastardo no haya proximidad de parentesco, habiendo hijos legítimos, y si no los hay, que los bienes correspondan a los parientes más próximos de su linaje” (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 1661b Im. ἀγχιστείαν:
μετουσίαν τῆς οὐσίας. RVEFLh δοκεῖ δὲ πλάττεσθαι RVE νόμον Σόλωνος. RV

[Esta expresión significa] “participación de la propiedad”. Parece que [sc. Aristófanes] se ha inventado una ley de Solón⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ El dato no es correcto, ya que esos ἐπίσκοποι desempeñaban, en el contexto de la política imperialista ateniense, funciones de observación de las actividades de las ciudades afiliadas a la liga, aunque es verdad que siempre lo hacían fuera de los límites del Ática, *vid.* DUNBAR 1995: *ad* (IV) 1021-1034 (pp. 562-3). De hecho, este pasaje destila un efecto cómico-satírico basado en la rapidez con la que Atenas ha enviado un observador a la ciudad de las aves.

⁴⁹⁰ No podemos saber si la atribución de dicha ley a Solón es real o, más probablemente, como apunta el comentario, inventada. Es seguro que las palabras de Pisetero reproducen el estilo de un texto legal, ya que se vierten en prosa, y también es seguro que las leyes atenienses tenían muy en cuenta los derechos de heredad, pero ni es posible determinar si esa ley fue promulgada por Solón, o por algún otro nomóteta, ni tampoco si siquiera existió. Se debe tener en cuenta que la figura de Solón era sentida como la del legislador por antonomasia, de modo que era habitual atribuirle el origen de todo tipo de leyes, *vid.*

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Aristófanes también hace gala de su creatividad cuando se inventa el nombre de lugares que no existen:

Aves 823b-5

Πε. +καὶ λῶστον+ μὲν οὖν
τὸ Φλέγρας πεδίων, ἴν' οἱ θεοὶ τοὺς γηγενεῖς 824
ἀλαζονευόμενοι καθυπερηκόντισαν.

Pis. Más bien di el llano de Flegra donde los dioses superaron en baladronadas a los nacidos de la Tierra (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 824a Im. τὸ Φλέγρας πεδίων RVEΓ

ἔξωθεν ὑπακουστέον τὸν “ἦ” διασαφητικὸν σύνδεσμον. βέλτιον, φησί, πιστεύειν τὰ χρήματα τούτων ἐν Νεφελοκοκκυγία ἀποκεῖσθαι ἢ εἰς τὸ Φλέγρας πεδίων. διαβάλλει δὲ αὐτὸ ὡς κάκεινο πεπλασμένον ὑπὸ τῶν ποιητῶν. RVEΓM ἔστι δὲ τῆς Θράκης RVEΓ πεδίων. (...)

Hay que entender que, de una manera poco habitual, la conjunción ἦ es explicativa. Dice [Pisetero] “es mejor creer que sus riquezas están en *Cuconubosa*, esto es, en la llanura de Flegras”. Y se burla [sc. Aristófanes] de ello como si también aquello fuera algo inventado por los poetas. (...)

Ranas 185-7

Χα. τίς εἰς ἀναπαύλας ἐκ κακῶν καὶ πραγμάτων;
τίς εἰς τὸ Λήθης πεδίων, ἢ ἴς Ὀκνου πλοκάς, 186
ἢ ἴς Κερβερίους, ἢ ἴς κόρακας, ἢ ἴπι Ταίναρον;

Carón ¿Quién se dirige a los Lugares de Reposo, fuera de males y preocupaciones?
¿Quién a la llanura del Olvido, o a las Vedijas de Asno⁴⁹¹, o a los Cerberos, o a los Cuervos, o al Ténaro? (tr. L. Gil Fernández).

DUNBAR 1995: *ad loc.* (pp. 732-3). Sirva como prueba el hecho de que en *Nu.* 1187 se menciona también otra supuesta ley de Solón, *vid.* DOVER 1970: *ad loc.* (p. 170).

⁴⁹¹ Cabe decir que debieron existir dos proverbios similares –*vid.* schol. *Ra.* 186e–, a saber: ὄνου πέκειν, ὄνου πόκος (“peinar un burro”, “vellón de burro”), que expresaba, por el escaso valor del vellón de burro, la inutilidad de una tarea, y Ὀκνου πλοκαί (“nudos o marañas de Ocno”), que aludía a un individuo de nombre Ocno que en el Hades se veía obligado a trenzar una cuerda a medida que se la comía un burro. Así las cosas, DOVER 1993: *ad loc.* (pp. 214-5), sugiere que Aristófanes mezcla estos dos proverbios para lograr un efecto cómico. Sin embargo, SOMMERSTEIN 1996: *ad loc.* (p. 173), considera que hay corrupción textual y explica que la variante Ὀκνου πλοκάς debe ser preferida por cuatro razones, a saber: 1) la autoridad de Aristarco, quien la había señalado como preferible, *vid. ap. Phot.* y *Suda* o 399, *vid. et. LSJ* s.v. πόκος^{II}; 2) la corrupción de Ὀκνου a ὄνου es más sencilla que la contraria; 3) *ποκή no se atestigua en ningún otro lugar; 4) Ocno fue un habitante del Hades, lo que confiere un mejor sentido general al pasaje. Por tanto, WILSON (2007), aceptando los argumentos de Sommerstein, edita: Ὀκνου πλοκάς, pero GIL FERNÁNDEZ 2013 prefiere la otra posibilidad, Ὀνου πόκας –*vid.* p. 261–.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *Ra.* 186b lm. τὸ λήθης (sic) πεδίον RVM

Δίδυμός φησι· RV χωρίον ἐν Ἄιδου διατετύπωκεν RVME(Ald) οὕτω λεγόμενον, ὡς καὶ “τὸν Αὐαίνου λίθον” (verso 194) ἔπλασεν. VME(Ald)

Dídimo dice: “[sc. Aristófanes] ha imaginado⁴⁹² un lugar en el Hades así llamado, lo ha inventado igual que lo de la “Piedra de la Sequedad” [verso 194].

Schol. *Ra.* 186ea lm. ὄνου (sic) πόκας VMEΘBarbV⁵⁷

τὸ ἄχρηστον. οὐδὲ γὰρ αἱ τοῦ ὄνου πόκαι χρησιμεύουσι. ἡ παροιμία δὲ λέγεται ἐπὶ τῶν ἀνηνύτων. ἐν ᾧ τρόπῳ φαμέν καὶ τὸ “χύτραν ποικίλλεις” καὶ “κόπρον αναθυμιᾶς”. ἀνήνυτα δὲ καὶ τὰ ἐν Ἄιδου. διὰ τοῦτο οὖν “ὄνου πόκας” ἀνέπλασε ποιητικῶς. VMEΘBarbV⁵⁷(Ald)

[Esta expresión señala] lo inútil. Pues los pelos del burro no tienen valor. El proverbio se dice en relación con las cosas que no tienen fin. En el mismo sentido decimos también lo de “decoras una marmita” y lo de “perfumas la mierda”. Y “cosas sin fin” también son las cosas [que suceden] en el Hades. Pues bien, por esta razón [sc. Aristófanes] ha inventado [la expresión] “a las Vedijas de Asno” a la manera propia de la poesía.

La misma consideración vale para los nombres de deidades y grupos étnicos que Aristófanes inventa en sus comedias:

Caballeros 221

Δη ἄλλὰ στεφανοῦ καὶ σπένδε τῷ Κοαλέμῳ·

Dem. Así que corónate y haz una libación a la Estupidez.

Schol. *Eg.* 221a lm. τῷ Κοαλέμῳ

ἀντὶ τοῦ τῆ ἀνοΐα· ἀναπλάττει δὲ αὐτὴν ὡς δαίμονα. τοῦτο δὲ παρῴδησεν ἐκ τῆς τραγωδίας. ἀνέπλασε δὲ τινα δαίμονα ἀπὸ τῶν προειρημένων κωμικῶς. τουτέστιν ἀπατητικῶ καὶ ἀνοήτῳ δαίμονι. VEGΘM ἢ τῷ κωλύοντι τὸν ἄνεμον καὶ παύοντι δαίμονι· ἢ τῷ ἀλλαντοπώλῃ. VEGΘM

[Invoca a este] en lugar de a la Estupidez; [sc. Aristófanes] se inventa a esta como deidad. Y esto lo ha parodiado de la tragedia. Inventó una deidad en consonancia a lo dicho con anterioridad a la manera que es propia de la comedia, esto es, [invoca] a una deidad errónea y estúpida. O al espíritu que haga cesar y calme el viento; o al vendedor de morcillas.

Caballeros 634-5

⁴⁹² El sustantivo διατύπωσις es sinónimo de ὑποτύπωσις y, por tanto, también de ἐνάργεια; διατυποῦν significa “concebir la imagen de algo por medio de la φαντασία”, *vid.* MEIJERING 1987: 29.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Αλ. “ἄγε δὴ Σκίταλοι καὶ Φένακες”, ἦν δ’ ἐγὼ,
 “Βερέσχεθοί τε καὶ Κόβαλοι καὶ Μόθων, (...)”.

Morc. “¡Ea!, pues, deidades de rijosos y embusteros –me dije– de imbéciles,
 trapaceros y caraduras, (...)” (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 634a Im. ἄγε δὴ Σκίταλοι

(I) ὀνοματοποίησε δαίμονάς τινας ἀναπλάσας ἀναιδεῖς. οὐκ ὄντας γὰρ θεοὺς ἐπὶ χλεύῃ ἀσυνέτως προφέρεται, τὰ ὀνόματα λέγων ὡς θεῶν. VEGΘM

(II) ἄλλως:

οἶον προτρεπόμενος καὶ ἐπιθαρσύνων αὐτὸν εἰς ἀναίδειαν καὶ εὐτολμίαν ἀνέπλασε θεοὺς ἐπὶ χλεύῃ, οἷς ἠῤῥατο ἀρξάμενος τοῦ λέγειν. Σκίταλοι μὲν οὖν οἱ εὐτελεῖς καὶ πονηροί· ἦν γὰρ Σκίτων κναφεὺς τις εὐτελής, ἐπὶ πονηρία κωμωδούμενος. Βερέσχεθοι δὲ οἱ ἀνόητοι· πέπλαστα δὲ ἡ λέξις. Κοάλεμοι δὲ οἱ <ἀνόητα κοοῦντες> καὶ νοοῦντες. Μόθων δὲ ὁ εὐτελής. μόθωνας γὰρ ἐκάλουν οἱ Λάκωνες τοὺς παρεπομένους τοῖς ἐλευθέροις· ἔστι δὲ καὶ γένος ὀρχήσεως. VEG³ΘMLh

(I) Ha creado el nombre⁴⁹³ de ciertos démones, inventándoselos a partir de actitudes vergonzantes⁴⁹⁴. Pues, aunque estas entidades divinas no existen, las menciona de una manera incomprensible a modo de chanza, ya que dice los nombres como si fueran [propios] de entidades divinas.

(II) Procedente de otra fuente:

[El sentido es], por ejemplo, “persuadiéndose y encorajinándose a sí mismo a [tener] desvergüenza y valor [a la hora de hablar⁴⁹⁵, el Morcillero] inventó entidades divinas a modo de chanza, a las que ha invocado, ya que va a comenzar a hablar⁴⁹⁶. Pues bien, Escítalos son los individuos de baja condición y de carácter pícaro; pues había un cierto cardador, hombre de baja condición, [un tal] Escitón que era burlado en comedia por su picaresca⁴⁹⁷; *Bereschethoi* son los bobos; la palabra también ha sido inventada⁴⁹⁸;

⁴⁹³ Sobre la *onomatopoiia* aristofánica, *vid.* schol. *Nu.* 1163d: (λυσανίας) πρὸς τὴν ὀνοματοποιίαν. (...); schol. *Nu.* 1163b (Im. λυσανίας): λύων τὰς τοῦ πατρὸς ἀνίας; schol. *Pl.* 1082i: (σπλεκοῦν): παρὰ τὸ πλεκέσθαι, etc. Las notas de este tipo suelen venir expresadas así: πεποιήται ἡ λέξις/τὸ ὄνομα ἀπό/παρά etc.: *vid.* schol. *Ach.* 341, 687; schol. *Eq.* 575, 921, 1309a; schol. *Nu.* 435, 710aβ, 725, 1004aα; schol. *V.* 220, 232; schol. *Pax* 190, 345, 1154, 1213; schol. *Av.* 1, 288, 307, 1694; schol. *Th.* 130; schol. *Ra.* 1478; schol. *Pl.* 103, 244, 628, 701, 862, 879. Sobre el concurso de la ὀνοματοποιία en los escolios de Aristófanes, *vid.* RUTHERFORD 1905: 238-49.

⁴⁹⁴ *Id.* SOMMERSTEIN 1981: *ad loc.* (p. 78): “These deities are *ad hoc* personifications of those aspects of the Sausage-seller’s character and antecedents that are most likely to help him win the favour of the Council”; *vid. et.* NEIL 1966: *ad loc.* (pp. 94-5) y, sobre todo, KANAVOU 2011: 64-5.

⁴⁹⁵ Siguiendo, en realidad, los consejos que le ha dado el esclavo Demóstenes en los versos 213-22a.

⁴⁹⁶ *Id.* NEIL 1966: *ad loc.* (pp. 94-5), quien tras discutir la doctrina de los escoliastas, a la que concede poco crédito, añade: “very likely the appeal here, like the homage to Κοάλεμος *sup.* 221, is meant to be the comic counterpart to such invocations as Aeschin. *Ctes.* 260 ὦ γῆ καὶ ἦλιε καὶ ἀρετὴ καὶ σύνεσις καὶ παιδεία, ἧ διαγιγνώσκομεν τὰ καλὰ καὶ τὰ αἰσχρά...”.

⁴⁹⁷ *Id.* SOMMERSTEIN 1981: *ad loc.* (p. 178): “Greek Skitaloi, probably derived from an unattested colloquial adjective or noun *skitalos, the source of *skitalizein* (Longus, *Daphnis and Chloe* 3.13.4) “to be (amorously) frisky”; por su parte, KANAVOU 2011: 64, con n. 283, muestra sus dudas para aceptar la explicación y también sugiere entender la palabra sobre la base de σκιταλίζειν (“to be lustful”).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

*Koalemoi*⁴⁹⁹ son los que perciben y piensan cosas sin sentido⁵⁰⁰. Y *Mothon* es [sinónimo de] hombre de baja condición. Pues los laconios llamaban *mothonas* a los [esclavos] que pertenecían a los hombres libres; y es también un tipo de danza.

Aves 1520b-4

Πρ. οἱ δὲ βάρβαροι θεοὶ
πεινῶντες ὥσπερ Ἴλλυριοὶ κεκριγότες 1521
ἐπιστρατεύσειν φάσ' ἄνωθεν τῷ Δί,
εἰ μὴ παρέξει τὰμπόρι' ἀνεωγμένα,
ἴν' εἰσάγοιντο σπλάγχνα κατατετμημένα.

Prom. Los dioses bárbaros, hambrientos, chillan como ilirios y amenazan con venir en armas desde arriba contra Zeus, si no les deja los mercados abiertos para importar trozos de víctimas (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 1521a Im. Ἴλλυριοὶ R

ἀνέπλασέ τι γένος θεῶν βαρβάρων Τριβαλλῶν ἀνώτατον, οἷον ὥσπερ ἐπὶ τῶν ἀνθρώπων βάρβαρα ἔθνη πορρωτάτω καθεστήκασιν. περὶ δὲ Θράκην εἰσὶν οἱ Ἴλλυριοί. τινὲς δὲ Περσίδος φασὶν αὐτούς. οἱ γεωργεῖν μὲν οὐκ ἔχουσι γῆν, ληστεύοντες δὲ τρέφονται. RVEΓMLh

[sc. Aristófan] ha inventado un linaje de dioses bárbaros [llamados] Tríbalos, que estaban situados más arriba [que los dioses olímpicos]⁵⁰¹, igual que, por ejemplo, sucede entre los hombres, los pueblos bárbaros han establecido sus núcleos de población a gran distancia de los [pueblos civilizados]. Y los Ilirios se sitúan alrededor de Tracia. Y algunos dicen que estos [son oriundos] de Persia. Estos no poseen tierra para cultivar, y se alimentan por medio del saqueo.

El campo semántico de *πλάσσειν* es usado también para describir otros nombres que Aristófan es inventa, siendo muy notable el caso de los nombres de pájaros:

⁴⁹⁸ KANAVOU 2011: 64 dice que es poco probable que ambas palabras, Βερεσχεθοί y Κόβαλοι, aludan a la Estupidez, pero asume que no hay otro modo de entender su significado.

⁴⁹⁹ Cf. *supra* *Eq.* 221: Κοάλεμος; nótese que el texto dice Κόβαλοι y no Κοάλεμοι, la palabra que anotan los escoliastas y que significa algo así como “seguidores de la Estupidez”, *vid.* KANAVOU 2011: 63-4.

⁵⁰⁰ Los escoliastas tratan de reproducir la, pongamos, etimología de la palabra: *vid.* schol. *Eq.* 198b (Im. κοάλεμον): (...) ἔγκειται δὲ τῇ λέξει τό τε ἡλεὸν καὶ τὸ κοεῖν, ὃ ἐστι νοεῖν. τὸν οὖν ἀνόητα καὶ μάτην κοοῦντα κοάλεμον ἔλεγον (“(...) y en la palabra yace ἡλεόν (“locura”, “tontería”) y κοεῖν (“percibir”, “entender”), lo cual es “pensar” [o sea, κοάλεμος deriva de κοεῶ + ἡλεά]). Pues bien, llamaban κοάλεμον al que pensaba cosas sin sentido y vanas”).

⁵⁰¹ Estos dioses Tríbalos, situados por Aristófan es muy arriba –ἀνώτατον–, esto es, en los límites norteros del cielo, aluden a una tribu oriunda de Tracia –límite nortero de Grecia– a la que se consideraba salvaje y belicosa, *vid.* DUNBAR 1995: *ad loc.* (p. 700) *et ad Av.* 1529 (p. 702). Nótese cómo Aristófan es entremezcla realidad y ficción.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Acarnienses 1182-3

Αγ.⁷ πτίλον δὲ τὸ μέγα κομπολακύθου +πεσὸν+ 1182
πρὸς ταῖς πέτραισι, δεινὸν ἐξηύδα μέλος·

Mens.³ Y la gran pluma de ‘chulogallo’ yendo a dar sobre las piedras, entonó una horrenda melodía (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 1182a Im. πτίλον δὲ τὸ μέγα

ἔπαιξε πλάσας ὄνομα ὄρνιθος. τινὲς οὕτως· πτίλου δὲ τοῦ μεγάλου πεσόντος εἰς τὰς πέτρας, δεινὸν μέλος ἐξηύδα ὁ Λάμαχος. ἢ πεσὼν πρὸς ταῖς πέτραις ἐθρήνει τὸ μέγα πτίλον. REΓ

[sc. Aristófanes] ha bromeado, inventándose un nombre de pájaro⁵⁰². Y algunos [explican el sentido del verso] así: “tras caerse sobre las piedras la gran pluma, Lámaco entonó una horrenda melodía”; o “cayendo contra las piedras la gran pluma se lamentaba”.

Schol. *Ach.* 1182bTr

ἔπαιξε πλάσας ὄνομα ὄρνιθος διὰ τὸ κομπηρὸν τοῦ Λαμάχου. πτίλον δὲ μέγα λέγει τὴν περικεφαλαίαν αὐτοῦ ἀπὸ τοῦ ἐν αὐτῇ πτεροῦ. οὐ γὰρ τὸ πτερόν πεσὸν εἰς πέτραν ἤχησεν ἀλλὰ τὸ κράνος ἐκ χαλκοῦ κατεσκευασμένον. Lh

[sc. Aristófanes] ha bromeado, inventándose un nombre de pájaro por la altanería de Lámaco. Llama “gran pluma” a su yelmo, debido al penacho que había en él. Pues no fue la pluma la que emitió el sonido al caer sobre la piedra, sino el casco que estaba fabricado en bronce.

Aves 64b-8

Πε. ἀλλ’ οὐκ ἐσμὲν ἀνθρώπω.
Θε. τί δαί;
Πε. Ὑποδεδιὼς ἔγωγε, Λιβυκὸν ὄρνεον. 65
Θε. οὐδὲν λέγεις.
Πε. καὶ μὴν ἐροῦ τὰ πρὸς ποδῶν.
Θε. ὀδὶ δὲ δὴ τίς ἐστὶν ὄρνις; οὐκ ἐρεῖς;
Ευ. Ἐπικεχοδὼς ἔγωγε Φασιανικός. 68

Pis. Pero, ¡si no somos hombres!
S. ^{Ab.} Entonces, ¿qué soís?
Pis. Yo soy Espantado, pájaro de Libia.

⁵⁰² Aristófanes ha fundido κόπος (“jactancia”) con λακέω (“hacer ruido”); el recurso sirve para burlarse de Lámaco en términos similares a los de los versos 588b-9: Δι. εἰπέ μοι τίνος ποτὲ / ὄρνιθός ἐστιν; ἄρα κομπολακύθου; (“Dime: ¿de qué diantre de ave es? ¿Acaso de ‘chulogallo’?” (tr. L. Gil Fernández)).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

- S. ^{Ab.} ¡Tonterías!
 Pis. Pues pregúntaselo a eso que me corre hasta los pies.
 S. ^{Ab.} Y este otro ¿qué pájaro es? ¿No me vas a responder?
 Ev. Cagaencima, ave del Fasis (tr. L. Gil Fernández)⁵⁰³.

Schol. *Av.* 65a lm. Ὑποδεδιῶς VE ἔγωγε V
 ὄνομα ἔπλασεν ὄρνέου Ὑποδεδιῶς. RVMLh

“[sc. Aristófanes/Pisetero] ha inventado un nombre de ave: Espantado”.

Schol. *Av.* 68a lm. Ἐπικεχοδῶς RVΓ ἔγωγε V
 καὶ τοῦτο ὡς ὄνομα ὄρνιθος ἔπαιξε παρὰ τὸ φαίνεσθαι αὐτοῦ τὸ σκῶρ.

También [sc. Aristófanes] ha bromeado con esto, como si [Cagaencima] fuera un nombre de pájaro, al derivar [ese nombre] de que su [*phalos?*, ¿su plumaje?] era parecido al excremento.

Aves 565-9

Pε. ἦν Ἀφροδίτῃ θύῃ, κριθᾶς ὄρνιθι φαληρίδι θύειν·
 ἦν δὲ Ποσειδῶνι τις οἶν θύῃ, νήττη πυροὺς καθαγίζειν·
 ἦν δ' Ἡρακλέει θύῃ τι, λάρῳ ναστοὺς θύειν μελιτοῦντας·
 κἄν Διὶ θύῃ βασιλεῖ κριόν, βασιλεὺς ἐστ' ὄρχίλος ὄρνις, 568
 ᾧ προτέρῳ δεῖ τοῦ Διὸς αὐτοῦ σέρφον ἐνόρχην σφαγιάζειν.

Pis. Si alguien hace un sacrificio a Afrodita, que ofrezca granos de cebada a la polla... de agua, si sacrifica una oveja a Posidón, que consagre granos de trigo al pato, si sacrifica a Heracles, que haga una ofrenda de tortas con miel a la gaviota, y si inmola un carnero a Zeus rey, hay un pájaro rey, el reyezuelo, al que antes que a Zeus le debe sacrificar un mosquito no castrado (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 568b lm. (a) ὄρχίλος ὄρνις Γ
 ἐπλάσατο τὸ ὄνομα τοῦ ὄρνιθος. ἐπεὶ καταφερῆς ὁ Ζεὺς RVΓM καὶ μοιχός, διὰ τοῦτο ὄρχίλον παρέλαβε διὰ τοὺς ὄρχεις. RVΓ³M

El nombre del pájaro ha sido inventado. Puesto que Zeus es propenso a las bajas pasiones y adúltero, por esto [Aristófanes] ha asociado al ὄρχίλον “reyezuelo” [con Zeus] por [la referencia que se deja entrever] a los testículos⁵⁰⁴.

⁵⁰³ Φασσιανός hace referencia al río Fasis, en la Cólquide, actual Georgia, una tierra lejana de la que resulta admisible esperar que existan criaturas desconocidas, *vid.* SOMMERSTEIN 1987: *ad loc.* (p. 204), DUNBAR 1995: *ad loc.* (pp. 157-8). Schol. *Av.* 68c hace alusión a la actividad del sicofanta al entender que la palabra Φασσιανός deriva de φαίνειν (“acusar”): συκοφάντης· παρὰ τὸ φαίνειν.

⁵⁰⁴ Los escoliastas asumen que Aristófanes nombra a ese pájaro por la catadura moral que los mitos atribuyen a Zeus. En efecto, los amoríos de Zeus y los celos de Hera son uno de los tópicos más

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Aves 1297b-99

Κη. Μειδίας δέ γε
Ὅρτυξ ἐκαλεῖτο· καὶ γὰρ ἦκειν ὄρτυγι
ὑπὸ στυφοκόπου τὴν κεφαλὴν πεπληγμένῳ. 1299

Her. A Midias, por supuesto, se le llamó ‘Codorniz’, pues se parecía a una codorniz que hubiera recibido un golpe en la cabeza (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 1299b lm. (a) ὑπὸ στυφοκόπου (sic) Γ
ὄνομα ὄρνέου ἔπλασε ΕΓ²Lh παρὰ τὸ κολάπτειν τὴν κεφαλὴν, ὃ συμβαίνει τοῖς ὄρτυξιν.
REFLh

[sc. Aristófanes] ha inventado un nombre de pájaro derivándolo de “picotear la cabeza”, que es lo que les sucede a las codornices [de pelea]⁵⁰⁵.

Estas “invenciones” afectan también, por supuesto, a los nombres propios de persona⁵⁰⁶:

Avispas 185

Βδ. Οὔτις σύ; ποδαπός;
Φι. Ἴθακος Ἀποδρασιππίδου.

Bdel. ἸNadie, τί? ἸDe dónde eres?
Fil. De Ítaca, hijo de Escarípides (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V.* 185b lm. ἀπὸ Δρασιππίδου (sic)
πέπλακε(v) [τὸ VALd ὄνομα ἀπὸ τοῦ ἀποδρᾶσαι (,) VLhAld ὥσπερ ἀπὸ φυλῆς ἢ ἀπὸ γένους φάσκων. VAld

[Aristófanes/Filocleón] ha inventado el nombre a partir del verbo ἀποδρᾶσαι (“escapar”), diciendo esto como si se tratara de una tribu o de un linaje.

conocidos de la Mitología griega. Por tanto, Aristófanes juega con la fonética de ὄρχιλον, cercana a ὄρχεις, para preparar el chiste, relativo a la castración, del verso siguiente, *vid.* SOMMERSTEIN 1987: *ad Av.* 569 (p. 234), DUNBAR 1995: *ad loc.* (pp. 383-4).

⁵⁰⁵ *Id.* schol. *Av.* 1299a: στυφοκόμπος ὁ μάχιμος ὄρτυξ. παρὰ τὸ στρερεῶς κόπτειν (“στυφοκόμπος es la codorniz de pelea. El nombre deriva de *picotear con firmeza*”); *vid. et.* HESIQUIO, s.v. στυφοκόμπος: ὁ μάχιμος ἀλεκτρυών (“el gallo de pelea”); *vid. et.* LSI, s.v. στυφοκόπος. Las codornices, dado que carecen de espolón, pelean a picotazos.

⁵⁰⁶ Nótese que, en ocasiones, es la propia tradición la que inventa nombres *ad hoc*, tal y como sucede con los hijos de Asclepio: *vid.* schol. *Pl.* 639d (lm. τὸν εὐπαιδα Μ): πολλοὶ παῖδες τοῦ Ἀσκληπιοῦ· Ποδαλείριος, Μαχαών, Ἰασώ, Πανάκεια, Ὑγεία. ἀναπέπλασται δὲ τὰ ὀνόματα παρὰ τὸ ἰᾶσθαι καὶ πάντας ἀκεῖσθαι καὶ παρὰ τὸ ὑγείαν παρέχειν. (“Hay muchos hijos de Asclepio: Podalirio, Macaón, Yaso, Panacea, Higía. Los nombres han sido inventados derivándolos de ἰᾶσθαι (“curar”) y πάντας ἀκεῖσθαι (“sanar a todos”) y de ὑγείαν παρέχειν (“dar salud”).”)

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Tesmoforiantes 802b-10

Xo. σκεψόμεθα δὴ κἀντιτιθῶμεν πρὸς ἕκαστον,
 παραβάλλουσαι τῆς τε γυναικὸς καὶ τὰνδρὸς τοῦνομ' ἐκάστου.
 Ναυσιμάχης μὲν <γ'> ἦττων ἐστὶν Χαρμῖνος· δῆλα δὲ τάργα. 804
 καὶ μὲν δὴ καὶ Κλεοφῶν χείρων πάντως δήπου Σαλαβακχοῦς.
 πρὸς Ἀριστομάχην δὲ χρόνου πολλοῦ, πρὸς ἐκείνην τὴν Μαραθῶνι,
 καὶ Στρατονίκην ὑμῶν οὐδεὶς οὐδ' ἐγγχειρεῖ πολεμίζειν.
 ἀλλ' Εὐβούλης τῶν πέρυσιν τίς βουλευτὴς ἐστὶν ἀμείνων 808
 παραδοῦς ἐτέρῳ τὴν βουλείαν; οὐδ' Ἄνυτος τοῦτό γε φήσκει.
 οὕτως ἡμεῖς πολὺ βελτίους τῶν ἀνδρῶν εὐχόμεθ' εἶναι.

Coro Observémoslo contraponiendo cada caso y comparando en cada uno los nombres respectivos de la mujer y del varón. Carmino es peor que Nausímaca. Lo muestran los hechos⁵⁰⁷. Y también Cleofonte es del todo peor que Salabacco. Y en mucho tiempo ninguno de vosotros ni siquiera se atreve a rivalizar con Aristómaca, aquella famosa de Maratón, ni con Estratonica. ¿Y mejor que Eubula qué consejero hay de los del año pasado relevados del cargo? Ni siquiera Ánito lo afirmarí. Así que nosotras nos jactamos de ser mucho mejores que los varones (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Th.* 804a lm. Ναυσιμάχης μὲν:

πέπλασται τὸ ὄνομα, ἐπεὶ εὐδοκίμουν οἱ Ἀθηναῖοι τότε τῷ ναυτικῷ.

[Aristófanes/la Corifeo] ha inventado el nombre [Nausímaca], puesto que los atenienses en aquella época sentían predisposición por lo que tenía que ver con la navegación.

Schol. *Th.* 808 lm. (Εὐβούλης)

καὶ ἡ Εὐβούλη πέπλασται. τὸ δὲ ὅλον τί βούλεται, οὐκ ἔστιν σαφές. ἀλλ' οὐδὲ παρὰ Πλάτωνι ἐν τῷ Ἑπερβόλω λέγει γάρ τι περὶ τοῦ ἐπιλαγχάνειν τοῖς βουλευταῖς:

(A) εὐτυχεῖς, ὧ δέσποτα.

(B) τί δ' ἐστὶ; (A) βουλεύειν ὀλίγου ἄλαχες πάνυ.

ἀτὰρ οὐ λαχῶν ὅμως ἔλαχες, ἦν νοῦν ἔχης.

(B) πῶς ἦν ἔχω νοῦν; (A) ὅτι πονηρῶ καὶ ξένῳ

ἐπέλαχες ἀνδρὶ +οὐδέπω γὰρ+ ἐλευθέρῳ.

καὶ ἐν ταῦτῳ:

(B) ἄπερρ'· ἐγὼ δ' ὑμῖν τὸ πρᾶγμα δὴ φράσω.

Ἑπερβόλω βουλῆς γάρ, ἄνδρες, ἐπέλαχον.

También [el nombre] Eubula ha sido inventado [por Aristófanes/por la Corifeo]. Y la razón completa de qué quiere [expresar con estas palabras] no es segura⁵⁰⁸. Tampoco [lo

⁵⁰⁷ Nausímaca es un nombre parlante que significa “la que lucha con las naves”, mientras que Carmino es un almirante que fue derrotado de manera estrepitosa en una batalla naval durante la campaña de Jonia y, así, Nausímaca es superior a Carmino.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

es] en Platón [el cómico] en su comedia *Hipérbolo*⁵⁰⁹; pues [allí] dice algo sobre la elección de los consejeros (fr. 182 Kassel – Austin)⁵¹⁰:

ESCLAVO: Enhorabuena, señor.

AMO: ¿Por qué? ESCLAVO: Has sido elegido miembro del Consejo en el sorteo hace muy poco tiempo, por tanto, sin haber participado en el sorteo, fuiste, sin embargo, elegido en el sorteo, si lo entiendes⁵¹¹.

AMO: ¿Cómo si lo entiendo? ESCLAVO: Porque has sido elegido suplente⁵¹² de un hombre malvado y extranjero +pues de ningún modo+⁵¹³ libre.

Y en este [otro pasaje]:

AMO: Déjame en paz; os voy a explicar el asunto. Pues, señores, he salido elegido suplente de Hipérbolo.

Ranas 425-7

Xo. κάκόπτειτ' ἐγκεκυφώς,
κάκλαε κάκεκράγει
Σεβῖνον, ὅστις ἐστίν, Ἀναφλύστιος 427

Coro Y que encorvado se daba golpes de pecho [sc. el hijo de Clístenes]
y lloraba y lamentaba a Sebino,
ese que es de Anaflistio (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ra.* 427d lm. Ἀναφλύστιος (sic)

πέπλασται αὐτῶ ὥσπερ ὁ Σεβῖνος οὕτω καὶ ὁ Ἀναφλύστιος. “ἀναφλᾶν” γὰρ ἔλεγον τὸ
μαλάσσειν τὸ αἰδοῖον. RVMEΘBarb(Ald)

⁵⁰⁸ El nombre Eubula significa “la que da buenos consejos” o “la buena consejera” y ha sido inventado de manera similar al nombre de Nausímaca. El comentario dice que no es posible determinar la razón; por su parte, SOMMERSTEIN 1994: *ad loc.* (p. 207), apunta que el nombre debe aludir a un consejero que se vio forzado a dejar su cargo en circunstancias inusuales o desgraciadas.

⁵⁰⁹ La comedia *Hipérbolo* de Platón, el cómico, fue representada antes de que el político, de quien sabemos más bien poco, fuera condenado al ostracismo en 411 a. C., *vid.* PIRROTTA 2009: 319-20. A partir de lo que se deduce sobre todo del fr. 182, el texto que transmite el escolio, el argumento de esta comedia debía presentar a un ciudadano que había sido elegido suplente de Hipérbolo en el Consejo. Pues bien, probablemente la *dokimasia* de Hipérbolo, enfrentado en un *agon* al protagonista, jugaba un papel central en la comedia, *vid.* PIRROTTA 2009: 319-37

⁵¹⁰ Este fragmento pertenece, en opinión de M. Whittaker [“The Comic Fragments in their Relation to the Structure of Old Attic Comedy”, *CQ* 29 (1935), 181-91], citado en KASSEL – AUSTIN 1989: 506, al prólogo de la comedia. Un siervo acude donde su amo para hacerle saber que ha sido elegido miembro del consejo junto con Hipérbolo; el siervo debía de dar una serie de consejos al amo hasta que este, cansado, le dice lo de ἄπερρε y, entonces, comienza a explicar a los espectadores el argumento de la comedia.

⁵¹¹ *Cf.* el paralelo que supone ARISTÓFANES, *Ach.* 395-6: οὐκ ἔνδον ἔνδον ἐστίν, εἰ γνώμην ἔχεις / πῶς ἔνδον εἶτ' οὐκ ἔνδον;, *vid.* PIRROTTA 2009: 325.

⁵¹² El verbo ἐπιλαγχάνω, tal y como sabemos por HARPOCRACIÓN, E 102 Keaney, citado en PIRROTTA 2009: 326, significa “ser elegido suplente para ocupar el cargo de consejero en caso de que el titular sea declarado no apto en su *dokimasia*”. Dado que el rival al que se enfrenta el protagonista de la comedia es Hipérbolo, un ser malvado y de origen oscuro, el esclavo da por hecho que va a ser declarado no apto y, por eso, celebra de antemano el éxito de su amo, *vid.* PIRROTTA 2009: 327.

⁵¹³ *Vid.* REGTUIT 2007: *ap. cr. ad loc.* (p. 47): “... ante οὐδέπω lacunam ind. Dindorf, aliis alia; vide nunc Kassel-Austin vol. VII, p. 506”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Igual que “Sebino” así también ha sido inventado [el nombre] “Anaflistio” por este [sc. por Aristófanes/el Coro]. Pues [sc. los antiguos atenienses] llamaban “ἀναφλᾶν” a masturbarse⁵¹⁴.

Ranas 888b-94

Eu. καλῶς·
ἕτεροι γάρ εἰσιν οἷσιν εὐχομαι θεοῖς. 889

Δι. ἴδιοί τινές σου, κόμμα καινόν;

Eu. καὶ μάλα.

Δι. ἴθι δὴ προσεύχου τοῖσιν ἰδιώταις θεοῖς.

Eu. αἰθὴρ ἐμὸν βόσκημα καὶ γλώττης στρόφιγξ,
καὶ ζύνεσι καὶ μυκτῆρες ὄσφραντήριοι,
ὀρθῶς μ' ἐλέγχειν ὧν ἂν ἄπτωμαι λόγων.

Eur. De acuerdo, pero son otros los dioses a quienes suplico.

Dion. ¿Son de tu persona, de nueva acuñación?

Eur. Exactamente.

Dion. Anda, pues, y haz la súplica a tus dioses personales.

Eur. Éter, nutrición mía, torbellino de la lengua, inteligencia y narices olfateadoras, que demuestre bien los argumentos que toque (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ra.* 889 lm. ἕτεροι γάρ εἰσιν VME οἷσιν εὐχομαι ME
ἄτε δὴ Σωκρατικὸς ὧν, καινὰ δαιμόνια ἐπλασεν. RVMEΘBarbV⁵⁷(Ald)

Dado que es socrático, inventó [sc. Eurípides] nuevas divinidades⁵¹⁵.

⁵¹⁴ Σεβῖνος y Ἀναφλύστιος son nombres derivados de verbos que aluden a prácticas sexuales: βινεῖν –*vid. schol. Ra.* 427b: Σεβῖνος ἴσως παρὰ τὸ “βινεῖν”– y ἀναφλᾶν. El mismo chiste se repite en *Eccl.* 979-90 –*vid. schol. Eccl.* 979 (lm. Ἀναφλύστιον): παρὰ τὸ ἀναφλᾶν παίζει-. Ambos sustantivos son adecuados a la burla de Clístenes: *vid. schol. Ra.* 427a: ὀνοματοποιεῖται τοῦτο ὡς πρὸς τὴν μαλακίαν Κλεισθένους, παρὰ τὸ αἰσχρὸν (“inventa este nombre en relación con la disoluta sexualidad de Clístenes, derivándolo de lo obsceno”). Ahora bien, tanto DOVER 1993: *ad loc.* (p. 249), como SOMMERSTEIN 1996: *ad loc.* (p. 195), explican que el verdadero significado del verbo es “get up an erection” –*vid. Lys.* 1099–, aunque HENDERSON 1991: 221 sí lo entiende como “masturbatory redender Name”. Por su parte, DEL CORNO 1985: 180, se cuestiona si, dado que el demo de Anaflistio era real, la lectura no debería ser Ἀναφλάστιος, pero DOVER 1993: *ad loc.* (p. 249), considera que no existe dificultad para aceptar Ἀναφλύστιος.

⁵¹⁵ La identificación de Eurípides con Sócrates se sustenta en el hecho de que la tradición asume que fueron colaboradores cercanos, *vid. Vita Euripidis* 7-12, con cita de TELÉCLIDES, fr. 41 Kassel – Austin, donde se nombran a Mnesíloco y a Sócrates como los principales colaboradores del trágico, de modo que es normal que jure por divinidades de nuevo cuño como hacía Sócrates, *vid. schol. Ra.* 892a: καὶ Σωκράτης ἐν Νεφέλαις (con cita de *Nu.* 627). Sobre el alcance, más bien limitado, de la información que transmite la *Vita Euripidis*, *vid. LEFKOWITZ* 1981: 88-104, 163-9 (sobre la relación de Eurípides con Sócrates, *vid. esp. pp.* 99-100, 1989: 71-2) En realidad, Aristófanes suele presentar a Eurípides como un sofista, una condición que también le atribuye la tradición, *vid. Vita Euripidis* 7-12, DIÓGENES LAERCIO, 2.10, LEFKOWITZ 1989: 74-5, GOLDHILL 1991: 211-2.

En fin, los escolios de Aristófanes también descubren “invenciones” *ad hoc* que orbitan en torno a palabras de diverso tipo. Así, en el antepírrema – versos 409-40– del primer agón de la comedia *Caballeros*, un pasaje que ya conocemos –*vid. supra* pp. 143-6–, Demóstenes advierte a Agorácrito de las intenciones de Cleón-Paflagonio, diciendo (verso 437): ὡς οὗτος ἤδη καικίας καὶ συκοφαντίας πνεῖ (“que éste trae ya soplos de cierzo y delación”, tr. L. Gil Fernández)⁵¹⁶; los escoliastas explican: ὄνομα ἀνέμου ὁ καικίας· (...) ἅμα δὲ πρὸς τὴν συκοφαντίαν καὶ καικίαν αὐτοῦ τὰ ὀνόματα πλάττει (“καικίας es el nombre de un viento⁵¹⁷ (...), y, al mismo tiempo, inventa estos sustantivos por su [sc. de Cleón-Paflagonio] carácter acusador y su maldad”).

De manera similar, schol. *Av.* 1258 explica que Aristófanes ha inventado los adverbios εὐράξ y πατάξ, persiguiendo un efecto de humor *aischrológico*:

Aves 1258

Πε. οὐκ ἀποσοβήσεις; οὐ ταχέως; εὐράξ πατάξ.

Pis. Vete de una vez. ¡Rápido! ¡Largo! ¡Fuera de aquí! (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 1258a Im. εὐράξ (sic) πατάξ ΕΓ
ἐπιρρήματά τινα ἀνέπλασεν εἰς τὸ κακέμφατον.

[sc. Aristófanes] ha inventado unos adverbios [que aluden] a lo indecente.

Schol. *Av.* 1258b Im. εὐράξ πατάξ V
ἐπλασεν ἐπίφθεγμα RV τάχους R παρὰ τὸ “εὐρέως σοι μιγήσομαι” καὶ τὸ πατάξαι.
RVEΓMLh^{bis} ὄθεν καὶ χαμαιτύποι αἱ πόρνοι. RVEΓMLh καὶ Μένανδρος: RVEΓ³MLh
+πρώην+ ἄρας ἐπάταξαι. VEΓ³

Ha inventado interjecciones de prisa derivándolas de “te penetraré ampliamente” y de “golpear”⁵¹⁸. Por esto mismo también las prostitutas son [llamadas] “golpeasuelos”. Y Menandro (*dubium*) dice:

+anteayer+ levantándola la golpeé.

⁵¹⁶ PLUTARCO, *Mor.* 853B cita esta misma línea como ejemplo de chiste fácil, inoportuno y de poco gusto.

⁵¹⁷ *Vid.* ARISTÓTELES, *Meteor.* 2.6 364b 12; TEOFRASTO, *de vent.* 37, *de sign. temp.* 36; *vid. et.* NEIL 1966: *ad loc.* (p. 67), quien ofrece información útil al respecto.

⁵¹⁸ *Vid.* DUNBAR 1995: *ad loc.* (p. 630), quien señala que εὐράξ, adverbio formado sobre la base del adjetivo εὐρύς,-εῖα,-ύ, significa, como dice la nota, “I’ll penetrate you widely”, mientras que πατάξ sugiere el verbo πατάσσω, que, en efecto, puede ser entendido como sinónimo de βινεῖν, *vid.* HENDERSON 1991: 171.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Por tanto, a partir de dos verbos que implican prácticas sexuales, Aristófanes inventa dos adverbios que sirven a Pisetero para espantar a Iris⁵¹⁹.

Estos escolios muestran que el tipo de invención que practica Aristófanes –oráculos, cargos públicos, leyes de Solón, toponimia, nombres de divinidades, de grupos étnicos o de personas, entre otros– nunca se corresponde con la invención *ex nihilo*, sino que siempre estamos ante adaptaciones, más o menos originales, del mundo real a las condiciones que demanda el argumento de la comedia, esto es, la invención aristofánica se moldea como una recreación cómica de la realidad⁵²⁰.

En realidad, hay dos comentarios en la colección de *Las Aves* que expresan muy bien cuál es el sentido de la invención aristofánica, tal y como se percibe en los escolios⁵²¹. Sucede, sin embargo, que ninguno de ellos hacen mención del campo semántico de *πλάσσειν*, sino que en ambos casos encontramos la noción de *mimesis*. En efecto, en los versos 864-8 de la comedia *Aves*, en boca del sacerdote que oficia los ritos de fundación de la ciudad de los pájaros, leemos el contenido inicial de la invocación:

Aves 864-8

Iε. δράσω τάδ'· ἀλλὰ ποῦ ἔστιν ὁ τὸ κανοῦν ἔχων;
εὔχεσθε Ἐστία ὀρνιθειῶ καὶ ἰκτινῶ τῷ ἐστιούχῳ 864
καὶ ὄρνισιν Ὀλυμπίοις καὶ Ὀλυμπίασι πᾶσι καὶ πάσησι–

Sac. *Rezad a Hestia pajaril
y al milano protector del hogar
y a los pájaros Olímpicos y Olímpicas
a todos y a todas* (tr. L. Gil Fernández).

⁵¹⁹ SOMMERSTEIN 1987: *ad loc.* (p. 282), señala que *εὐράξ* y *πατάξ* no son sino palabras vacías de significado que deben recordar al habla de los pájaros; por su parte, DUNBAR 1995: *ad loc.* (p. 630), tras reconocer el sentido sexual de ambos adverbios, enseguida advierte que puede tratarse de interjecciones reales usadas para espantar a los pájaros.

⁵²⁰ *Vid.* LÓPEZ EIRE 1996: 11: “En las comedias de Aristófanes, (...), sueltan también sus más castizos trinos los atenienses y las atenienses que salen a escena para lograr el contraste cómico que se produce al mezclar la realidad con la fantasía, lo esperable con lo inesperado, lo normal con lo caricaturesco, lo comedido con lo exagerado”.

⁵²¹ En realidad, la comedia *Aves* es un buen ejemplo de invención aristofánica, ya que allí el cómico inventa una ciudad y una sociedad, pero su imaginación, enraizada en lo que conoce, se limita a reflejar una ciudad humana y, en concreto, una nueva Atenas, *vid.* SOUSA SILVA 2012, *vid et.* HOSE 2013.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. Av. 864 Im. εὐχεσθε RG τῆ Ἑστία REΓ τῆ ὀρνιθείῳ E

ἐμιμήσατο τὰ τῶν ἀνθρώπων ἥθη RVEΓMLh

α. –καὶ γὰρ ἔθος ἀπὸ τῆς Ἑστίας ἀπάρχεσθαι RVEΓM ἐν ταῖς θυσίαις VEGM– ἔμιξε δὲ καὶ τὰ ἐπίθετα τῶν θεῶν τοῖς ὀρνέοις, “Ἑστία ὀρνιθείῳ” καὶ “ἰκτίνῳ ἐστιούχῳ”. RVEΓM

β. ἐκ τῆς Ἑστίας πρῶτον ἀρξάμενος. Lh

Ha imitado las costumbres de los humanos

a. –pues también era costumbre iniciar [la invocación] en los sacrificios por Hestia– y ha mezclado también los epítetos de los dioses con las aves, [diciendo] “Hestia Pajarera” y “Milano Hogaril”.

b. empezando [la invocación] por Hestia en primer lugar.

El rito de fundación de la ciudad de los Pájaros que Aristófanes describe en su comedia es análogo, en lo fundamental, a los ritos de fundación de ciudades practicados en el siglo V a. C., razón por la que el sacerdote invoca a Hestia en primer lugar⁵²². Ahora bien, el cómico construye la comedia de manera conveniente a su ὑπόθεσις, de modo que colorea la invocación atribuyendo epítetos aviarios a las divinidades de costumbre y, así, leemos “Hestia Pajarera”, “Milano hogaril”, e incluso “pájaros olímpicos y olímpicas”, etc. Los escoliastas, reconociendo esa entremezcla de realidad y ficción, dicen: “imita las costumbres propias de los hombres”, ya que Aristófanes está adaptando esas costumbres a las circunstancias que demanda el argumento de su comedia.

El otro ejemplo lo encontramos en una nota que comenta el verso 1474, verso que aparece inserto en el contexto del canto coral, versos 1470-93, que precede a la llegada de Prometeo, y que sigue los cauces del ὄνομαστὶ κωμωδεῖν:

Aves 1474-82

Xo. ἔστι γὰρ δένδρον πεφυκὸς
ἔκτοπόν τι Καρδίας ἀ–
πωτέρῳ Κλεώνυμος,
χρήσιμον μὲν οὐδέν, ἄλ–
λως δὲ δειλὸν καὶ μέγα.
τοῦτο <τοῦ> μὲν ἦρος ἀεὶ
βλαστάνει καὶ συκοφαντεῖ,
τοῦ δὲ χειμῶνος πάλιν τὰς

⁵²² Vid. SOMMERSTEIN 1987: *ad loc.* (p. 255), DUNBAR 1995: *ad loc.* (p. 510).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ἀσπίδας φυλλορροεῖ.

Coro Hay un árbol extraño que crece
más allá de Cardia: Cleónimo,
no sirve para nada, pero por lo demás
es de vil condición y grande.
En primavera siempre echa brotes
y denuncias y extorsiones,
pero en invierno como hojas
se le caen los escudos (tr. L. Gil Fernández).

En este caso, los escoliastas explican que la mención de la ciudad de Cardia no es casual, ya que evoca el nombre de una ciudad tracia real, mientras que la palabra resulta adecuada para burlarse de la cobardía de Cleónimo⁵²³:

Schol. Av. 1474b Im. ἔκτοπόν τι VNear καρδίας VENear ἀπωτέρω E
διὰ τὸ ἀκάρδιον εἶναι καὶ δειλόν. VENearMLh ἅμα δὲ Καρδία ἐστὶν ὄνομα πόλεως.
μιμεῖται οὖν τοποθεσίαν. VENearM ἢ ὡς ξένον αὐτὸν κωμῶδει· Καρδία γὰρ πόλις
Θράκης, ἧς οἱ πολῖται Καρδιανοί. RVENearMLh

[Dice esto] porque Cleónimo era un sin sangre y un cobarde. Al mismo tiempo *Kardia* es nombre de una ciudad. Pues bien, [sc. Aristófanes] imita la topografía. O se burla de este [sc. de Cleónimo] como extranjero: pues *Kardia* es una ciudad de Tracia, cuyos ciudadanos [son llamados] *kardianos*.

Por tanto, los escoliastas validan la creatividad del cómico como una capacidad que le sirve para dar forma a los materiales que tiene a su disposición. Esto se hace evidente, sobre todo, en estos dos últimos comentarios, de modo que para avanzar en nuestro trabajo debemos prestar atención a los materiales que Aristófanes moldea para escribir sus piezas. Empezaremos por este último aspecto, la *mimesis* de la realidad.

⁵²³ Este pasaje es estudiado con detenimiento en RUSTEN 2013: 308; sobre la burla de Cleónimo en la comedia aristofánica, *vid.* STOREY 1989, sobre la exégesis de las burlas contra Cleónimo en la escoliografía aristofánica, *vid.* BILBAO RUIZ 2016.

6. COMEDIA Y MIMESIS

6.1. INTRODUCCIÓN

Como hemos podido comprobar más arriba –*vid. supra* pp. 198ss.–, la mayor parte de las definiciones de comedia que nos han sobrevivido describen el género como *mimesis*, un término complejo, una categoría ontológica⁵²⁴, en realidad, que implica una manera particular de entender el mundo y su relación con el arte. Cabe decir que la idea de *mimesis* es adecuada para aludir a la creación artística, porque el pensamiento estético de la Grecia Antigua concibe la obra de arte como una entidad real –visible o audible–, modelada a partir de unos arquetipos que la preceden y le sirven de modelo.

Ahora bien, tratar de explicar por qué esta manera de entender el arte queda ligada al campo semántico de *mimesis* es imposible, puesto que la etimología de la raíz **mim-* es desconocida⁵²⁵. Además, los testimonios preplatónicos de *mimesis*, desperdigados en fuentes diversas –*vid. infra* p. 244–, muestran tal carencia de sistematicidad que el único rasgo común a todos ellos radica en asumir que en la *mimesis* siempre hay implícita una correspondencia entre el modelo imitado y el resultado imitante. De hecho, aunque *mimesis* es un término bien atestiguado en textos del siglo V a. C.⁵²⁶, lo cierto es que solo en la obra de Platón y de Aristóteles la teoría alcanza cierta maduración⁵²⁷.

⁵²⁴ La idea puede retrotraerse al fundamento mismo de la ontología griega, *vid. PARMÉNIDES*, fr. 11 Graham; *vid. et. ARISTÓTELES*, *Phys.* 1.4.187a 26-9.

⁵²⁵ Sobre el problema de trazar una etimología para la raíz **mim-*, *vid. HALLIWELL* 2002: 17; *vid. et. KOLLER* 1954: 13, 119, *ELSE* 1958: 78, y, sobre todo, *BEEKES* 2010: s.v. μῖμος (pp. 954-5).

⁵²⁶ De hecho, la noción de *mimesis* aparece varias veces en la comedia aristofánica: *vid. CANTARELLA* 1967, *MUECKE* 1982, *STOHN* 1993, *MAZZACCHERA* 1999.

⁵²⁷ Platón y Aristóteles nunca sienten la necesidad de definir el término, lo cual contribuye a nuestra dificultad para entenderlo –*vid. supra* p. 205, n. 432–. El error más común consiste en confundir *mimesis* con imitación, término que traiciona el significado genuino de la palabra como “recreación original”, “representación”, “caracterización”, pero nunca “copia”, *vid. HALLIWELL* 1987: 71, 2002: 6, n. 15 (*vid. et. nn.* 30, 32, 39 y 53). De esta manera, *BELFIORE* 2006: 93 propone la siguiente definición de *mimesis* en Platón: “to imitate is to make one thing (or person) similar to another thing (or person) in sound or shape”. Por su parte, *QUIJADA SAGREDO* 2011: 41, n. 35, en referencia a Aristóteles, dice: “El concepto de *mimesis* no es explicado en la *Poética* y su traducción por “imitación” puede ser equívoca; un término como “representación” (de la realidad) sería aquí preferible. No es la realidad y los usos aseverativos del lenguaje lo que Aristóteles considera constitutivo del arte que maneja “el poeta”, sino su representación a través de un lenguaje ficcional”.

La noción platónica de *mimesis* es compleja, ya que dependiendo de los diálogos y de las épocas, su concepción fluctúa⁵²⁸. El principal problema, pasando por alto muchos otros, reside en que en los diálogos platónicos la *mimesis* artístico-literaria alude a dos cosas diferentes: por un lado, hace referencia a la naturaleza del arte en sí misma, mientras que, por otro lado, el mismo término alude a la representación dramática⁵²⁹.

Aristóteles ahonda en esos esquemas platónicos para señalar que el arte en su conjunto⁵³⁰ es *mimesis* de la realidad⁵³¹, de modo que toda manifestación creativa no mimética, como, por ejemplo, la oratoria o la filosofía, aunque venga expresada en verso, como sucede en los escritos de Empédocles, queda fuera de las artes “poéticas”⁵³². Pues bien, si nos fijamos en la literatura, para Aristóteles, la poesía mimética es aquella, ora narrativa, ora dramática, que comunica al receptor unos sucesos a través de personajes que actúan, tal y como sucede en el drama, pero también, por ejemplo, en la poesía épica⁵³³.

⁵²⁸ Vid. HAVELOCK 1994: 35, HALLIWELL 2002: 38. En Platón, la noción de *mimesis* aparece por primera vez en el *Crátilo* en un contexto ontológico en el que se distingue el nombrar las cosas atendiendo a la esencia misma de las cosas y la *mimesis* artística, basada en la apariencia y el sonido, pero no en la esencia misma de las cosas, vid. PLATÓN, *Cra.* 423C-E, HALLIWELL 2002: 44.

⁵²⁹ Vid. LASSERRE 1967. Para las diferentes aplicaciones de *mimesis* en Platón, vid. et. HAVELOCK 1994: 37.

⁵³⁰ En Aristóteles, *mimesis* es tanto la poesía –o sea, la literatura, excluyendo la oratoria o la filosofía expresada en verso– como, por ejemplo, la pintura, la escultura y la danza, vid. ARISTÓTELES, *Po.* 1447a 13-28, *Rh.* 1.11. 1371b 4-10, y, así, la referencia a las artes visuales es habitual en la *Poética*, vid. HALLIWELL 2002: 157. Cabe recordar que Platón también siente interés por la pintura, vid. HALLIWELL 2002: 42, con n. 15, BELFIORE 2006: 94-5, 103-8.

⁵³¹ La actitud de Aristóteles hacia la *mimesis* es diferente de la de Platón. Mientras que Platón nunca siente verdadero interés por el arte, el Estagirita sí lo hace y así escribe una *Poética*, vid. GIL FERNÁNDEZ 1961: 86-8. De hecho, ARISTÓTELES, *Po.* 1448b 4-19, afirma que imitar es algo connatural al ser humano desde la infancia, ya que, de hecho, esa capacidad y gusto por la imitación es lo que distingue al hombre de los otros animales, puesto que el ser humano aprende por medio de la imitación, y, así, esta no puede desgajarse del amor que siente el hombre por conocer y aprender –vid. et. ARISTÓTELES, *Metaph.* 1.1. 980a 21-7, *Rh.* 1.11. 1371a 31-1371b 12, *Pol.* 8.5. 1340a 14-25–. A partir de la lectura de estos pasajes se deduce que Aristóteles considera la *mimesis* como potencia generadora de procesos intelectuales –que conllevan la experimentación de sensaciones– placenteros para el ser humano, vid. GOLDEN 1969: 148, 1976/77: 25, 28-9, 1992: 18-20, HALLIWELL 2002: 177-9, 202-3.

⁵³² A pesar de su esquematismo, aquí cabe recordar también la clasificación de la poesía transmitida en TRACTATUS COISLINIANUS 1-6; vid. et. ARISTÓTELES, *Po.* 1447b 1-20, 1451b 5-10.

⁵³³ La noción de contar historias “a través de personajes que actúan” no es original de Aristóteles, sino que aparece mencionada ya en PLATÓN, *R.* 10.603C, vid. BELFIORE 2006: 105. Para Aristóteles, la *poietike* pertenecía a un género de artes “miméticas” que emplean el λόγος, el ῥυθμός y la ἄρμονία –una de ellas o todas a la vez– en la representación de los caracteres, las emociones y las acciones humanas (ἦθη, πάθη καὶ πράξεις, *Po.* 1447a 28). En el caso de la literatura el *logos* es imprescindible, pero no el metro.

Con posterioridad, presumiblemente a partir del Helenismo, se constata un mayor interés por explorar la naturaleza de la poesía como ficción⁵³⁴. Pues bien, a partir de ese momento, poco a poco, a la par que se desarrolla, por ejemplo, la noción de φαντασία, la idea de *mimesis* va a quedar relegada a la descripción de un tipo muy concreto de poesía, a saber, la realista, la cual se asocia sobre todo con la Comedia Nueva⁵³⁵.

Esta somera descripción del desarrollo del significado del término implica, por tanto, al menos, tres momentos: una antiquísima noción de *mimesis*⁵³⁶ en algún momento de la Historia –imposible de precisar el cuándo y el cómo– queda ligada a la creación artística; posteriormente, ya en el siglo IV a. C., el término está en el epicentro de las teorías estético-literarias de Platón y de Aristóteles, mientras que, más tarde, ya en el Helenismo, la idea de *mimesis* se asocia principalmente con el realismo. La naturaleza del término es compleja y sus implicaciones alcanzan el terreno mismo de la Filosofía. Así las cosas, está más allá de mis pretensiones discutir su naturaleza, de modo que me limitaré a describir su presencia en los escolios de Aristófanes como uno de los medios que utiliza el poeta para la construcción de sus comedias.

En realidad, los escolios proporcionan un buen material para conocer la aplicación práctica de una noción como *mimesis* (vid. Wilson 1983: 110). En líneas generales, cabe decir que en los escolios de Aristófanes se reconocen varios ámbitos de aplicación del término, los cuales se pueden reconducir a las

⁵³⁴ El Estagirita es un precursor de esa tendencia: vid. ARISTÓTELES, *Po.* 1460b 8-11: ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητῆς ὁ ποιητῆς (...) ἀνάγκη μιμῆσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἐν τι ἀεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασι καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ (“Toda vez que el poeta es un imitador (...) es forzoso que haga siempre su imitación de una de estas formas que son tres en número: o tal como eran o son las cosas o como dicen o parece que son o tal como deben ser”, tr. A. López Eire); vid. BUTCHER 1951: 122, MEIJERING 1987: 55-8, DE ANGELI 1988: 37-9, HALLIWELL 2002: 164-6, LÓPEZ EIRE 2002: 87.

⁵³⁵ En realidad, el nexo entre *mimesis* y realismo es antiguo, vid. ESQUILO, fr. 78a, 1-12 Radt, donde unos sátiros afirman, en términos de *mimesis*, que a la estatua de Dédalo solo le falta hablar, de lo que se deduce que el realismo era un componente importante de la *mimesis* ya en el siglo V a. C., vid. HALLIWELL 2002: 19.

⁵³⁶ BEEKES 2010: 954-5, quien considera que μιμέομαι, μίμησις, etc. son palabras derivadas de μῆμος, menciona la conexión de la palabra con el sánscrito *māyā* (“mágico”), si bien asume que la palabra es muy antigua, que carece de etimología y que, por lo tanto, es posible sospechar para ella un origen pregregio.

principales categorías de *mimesis* que aparecen en textos pre-platónicos⁵³⁷. Estas categorías, todas ellas, como ya se ha dicho, fundamentadas en la idea de correspondencia o de equivalencia, aceptando y adaptando la terminología propuesta por S. Halliwell 2002: 15, son⁵³⁸: la *mimesis* metafísica⁵³⁹, la apariencia visual⁵⁴⁰, la emulación/imitación⁵⁴¹, la representación dramática⁵⁴² y la producción vocal y musical⁵⁴³.

Pues bien, los escolios de Aristófanes reproducen cuatro de esas cinco categorías, ya que la *mimesis* ontológica nunca aparece, a saber: apariencia visual, *mimesis* dramática, fónica y emulativa. Ahora bien, la apariencia visual no está bien representada, ya que apenas he encontrado cuatro ejemplos de valor más bien escaso para nuestro estudio⁵⁴⁴, mientras que la *mimesis* dramática, en los términos en que esta es aquí entendida, no puede ser considerada un medio del que se sirve el poeta para la escritura de sus comedias y, así, debido a la dispersión que genera su inclusión, creo que es mejor dejarla para otra ocasión⁵⁴⁵.

⁵³⁷ De hecho, el griego moderno sigue reconociendo las mismas categorías de *mimesis* que descubrimos en los textos del siglo V a. C. Por otra parte, la reproducción de las categorías de *mimesis* pre-platónicas también se constata en los escolios homéricos, *vid.* HALLIWELL 2002: 302-5.

⁵³⁸ Varios estudios analizan los testimonios de *mimesis* en textos del siglo V a. C., entre los cuales destacan KOLLER 1954, ELSE 1958, LANATA 1963: 139-41, SÖRBOM 1966, HALLIWELL 2002: 15-24.

⁵³⁹ Sobre la *mimesis* como fundamento ontológico, *vid.* ARISTÓTELES, *Metaph.* 1.6. 987b 14; *vid. et.* GALLI 1924: 287, ARANA MARCOS 1998: 53-6.

⁵⁴⁰ *Vid.* ESQUILO, fr. 78a, 1-12 Radt; HERÓDOTO, 2.78, 82, 132.1, 3.37; EURÍPIDES, *Ion* 1427-9, *Hel.* 875, *Tro.* 922, *H.F.* 992.

⁵⁴¹ *Vid.* HERÓDOTO, 4.166.1, 5.67.1; TUCÍDIDES, 1.95.3, 3.37.1, 7.63.3; EURÍPIDES, *Hel.* 940, *Hipp.* 114, *El.* 1037, *Ion* 451; DEMÓCRITO, frs. 111, 213 Graham; ARISTÓFANES, *Nu.* 559, 1430, *V.* 1017-20, *Av.* 1285, *Lys.* 159, *Ra.* 109.

⁵⁴² *Vid.* PÍNDARO, fr. 107a Maehler; ARISTÓFANES, *Th.* 146-72, *Eccl.* 278, 545-6, *Pl.* 290-2.

⁵⁴³ ESQUILO, fr. 57 Radt; HIMNO A APOLO, 163; PÍNDARO, *P.* 12.18-21, fr. 94b 6-20 Maehler; EURÍPIDES, *IA* 573-8, *IT* 294. Cabe decir que HIMNO A APOLO, 163 debe de ser el testimonio más antiguo de *mimesis*, *vid.* TUCÍDIDES 3.104, ELSE 1958: 76-7, SÖRBOM 1966: 57-9, NAGY 1989: 47-8, GENTILI 1996: 115, HALLIWELL 2002: 18, LÓPEZ EIRE 2002: 61.

⁵⁴⁴ El ejemplo más interesante aparece en schol. *V.* 195a, un comentario que describe, en términos de *mimesis*, la semejanza de Filocleón con un pollino por el hecho de que este aparece en escena debajo del burro: ἐπεὶ πωλάριον ἐμιμείτο [sc. Filocleón] ἐπὶ τῷ ὄνῳ; schol. *Pax* 34a describe en términos de *mimesis* la semejanza del escarabajo con las posturas que adoptan los luchadores al inicio de los combates: ἐπειδὴ ἐφέλκονται τὰς κόπρους, τῶν παλαιστῶν μιμείσθαι τὸ σχῆμα, ᾧ ἐν ἀρχῇ χρῶνται τῆς πάλης; schol. *Ach.* 259a dice que el falo ritual que portan los esclavos de Diceópolis ha sido hecho πρὸς μίμησιν τοῦ αἰδοίου, si bien el escolio confunde el falo procesional con el otro, el, digamos, manual, *vid.* CSAPO 2013: 57-9; schol. *Av.* 1120a señala que la estatua del caballo de bronce que había en la Acrópolis había sido hecha κατὰ μίμησιν τοῦ ἰλιακοῦ.

⁵⁴⁵ La *mimesis* dramática: schol. *Pax* 792b (los hijos de Cárcino abusan del uso de la grúa a la hora de representar a los dioses), schol. *Av.* 222a (el sonido del *aulos* indica la inminente presencia del ruiseñor en escena), schol. *Ra.* 209b (el coro de Ranas no es visible, sino que canta desde fuera de la escena), schol.

De esta manera, en lo que sigue vamos a estudiar la *mimesis* fónica y la emulación/imitación⁵⁴⁶, que son los aspectos que nos informan del concurso o reproducción de la realidad que lleva a cabo Aristófanes cuando escribe sus comedias.

6.2. *MIMESIS* FÓNICA

Los griegos pronto relacionaron la *mimesis* con la habilidad de reproducir ruidos y sonidos por medio de la voz, ya que la voz es el órgano óptimo para la vivificación de seres inertes o para la reproducción del sonido de las voces animales o el habla de otros individuos⁵⁴⁷. De esta manera, teniendo en cuenta el carácter de la comedia aristofánica, la *mimesis* fónica está bien representada en los escolios.

En efecto, los escoliastas recurren al campo semántico de *mimesis* cuando explican que Aristófanes reproduce en sus textos sonidos, interjecciones y onomatopeyas⁵⁴⁸ típicas del ser humano, tal y como se observa en los siguientes comentarios:

Caballeros 1125-8

Δημ. αὐτός τε γὰρ ἦδομαι	
βρύλλων τὸ καθ' ἡμέραν,	1126
κλέπτοντά τε βούλομαι	

Ra. 1340 (Esquilo introduce fantasmas en sus obras); schol. *Ach.* 463 (Diceópolis se caracteriza como Télefo), schol. *Eq.* 230b (Aristófanes en persona hizo la representación de Cleón), schol. *V.* 1072a (el coro semeja un grupo de avispas), schol. *Th.* 279 (Mnesíloco habla como una mujer); *vid. et.* schol. *Ach.* 455, schol. *Eq.* 887, schol. *Nu.* 11, schol. *Eccl.* 544/545 y schol. *Pl.* 300a; además, schol. *Lys.* 645a (las niñas osas de Braurón) nos informa de *mimesis* cultural, esto es, un tipo de representación cuasi-dramática celebrada en el contexto de un ritual religioso. Todos estos comentarios aluden de una manera u otra a la representación dramática en sí misma y no a los mecanismos creativos que utiliza el cómico para servirse de la realidad como material constructivo de sus comedias.

⁵⁴⁶ Esta categoría afecta también a la *mimesis* retórica o *imitatio*, ya que la *mimesis* retórica no es sino la expansión natural de la *mimesis* propiamente dicha, *vid.* D'IPPOLITO 2000: 14-6. Precisamente, la cercanía de esas dos *mimeseis* es lo que induce la confusión con la idea de “copia”.

⁵⁴⁷ *Vid.* ARISTÓTELES, *Rh.* 3.1.1404a 21-2: ὑπῆρξεν δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῶν (“pues por cierto que la voz es de todos los órganos que tenemos el más imitativo”, tr. A. Tovar). En este sentido, *vid. et.* ARISTÓTELES, *Pr.* 19; GALLI 1924: 370. En el seno de una sociedad que transmite su cultura de manera oral la voz es superlativa y no digamos nada en el contexto específico del drama, donde supone el principal recurso del actor –*vid. supra* p. 204, n. 430–.

⁵⁴⁸ Sobre la conexión entre *mimesis* y onomatopeya en escolios griegos, *vid.* NÜNLIST 2009: 216-7, con n. 80.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

τρέφειν ἕνα προστάτην·

Demo *Me gusta reclamar a gritos la comida
y quiero tener, por si me roba,
a un solo administrador* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 1126a Im. βρύλλων
ἐξαπατώμενος, ὑποπίνων καὶ μεθύων. Σύμμαχος δὲ ὑποπίνων, ἐκ μιμήσεως τῆς τῶν
παίδων φωνῆς. VEGΘM

[Esto es,] “siendo engañado”, “bebiendo con moderación” y “estando beodo”. Símaco [asume que en este pasaje la expresión significa] “bebiendo con moderación”, [porque el verbo se ha formado] a partir de una imitación de la voz de los niños⁵⁴⁹.

Paz 1066

Tr. αἰβοιβοῖ.
Iε. τί γελαῖς;
Tr. ἦσθην χαροποῖσι πιθήκοις.

Trig. ¡Toma ya!
Hier. ¿De qué te ríes?
Trig. Me hizo gracia eso de “con simios de brillantes ojos” (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 1066a Im. αἰβοῖ βοῖ (sic) ΓLh
παρεπιγραφή· ἀκούσαντες γὰρ τοῦ χρησμοῦ ἐγέλασαν. VFLh

*Parepigraphé*⁵⁵⁰; pues, después de escuchar el oráculo, se rieron [sc. Trigeo y su esclavo].

Schol. *Pax* 1066b:
γέλωτος γὰρ ἐστί τοῦτο μίμημα. ΓLh

Pues esto [sc. αἰβοῖ βοῖ] es imitación de la risa⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Vid. LSJ, s.v. βρύλλω: “cry for drink, of children (cf. βρῦν), Ar. *Eq.* 1126, cf. Sch.”. El comentario propone tres significados admisibles para βρύλλων, un *hapax legomenon*. Pues bien, Símaco considera que el significado de la palabra en este pasaje en concreto es ὑποπίνων, ya que βρύλλων es onomatopeya de la voz de los niños infantiles. La explicación concuerda con *Nu.* 1382, verso que, en boca de Estrepsíades, dice: εἰ μὲν γε βρῦν εἶποις, ἐγὼ γνοῦς ἂν πιεῖν ἐπέσχον (“si decías *a-ba*, yo lo entendía y te daba de beber”, tr. L. Gil Fernández).

⁵⁵⁰ Las *παρεπιγραφαί* son, digamos, acotaciones escénicas (“stage directions”) señaladas ora en el texto de las comedias, ora en los comentarios. A partir de esta circunstancia es evidente que las primeras son muy antiguas, ya que aparecen consignadas en las ediciones alejandrinas, mientras que las segundas derivan de la lectura de ciertos pasajes de las comedias que nos advierten de la escenografía verbal y, en concreto, del tono que debe adoptar el actor. Sobre la naturaleza, la función y la evolución de las *παρεπιγραφαί*, vid. RUTHERFORD 1905:103-7, 113-4, KOSTER 1955, TAPLIN 1977b, NÜNLIST 2009: 362-4.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Aves 1520b-2

Πρ. οἱ δὲ βάρβαροι θεοὶ
πεινῶντες ὥσπερ Ἴλλυριοὶ κεκριγότες 1521
ἐπιστρατεύσειν φάσ' ἄνωθεν τῷ Δί,
εἰ μὴ παρέξει τὰμπόρι' ἀνεωγμένα,
ἴν' εἰσάγοιντο σπλάγχνα κατατετμημένα.

Prom. Los dioses bárbaros, hambrientos, chillan como ilirios y amenazan con venir en armas desde arriba contra Zeus, si no les deja los mercados abiertos para importar trozos de víctimas (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 1521c Im. κεκριγότες REΓ
μίμησις ἐστὶν οὐκ εἰς τὸν ἦχον, ἀλλ' εἰς τὴν ἀσάφειαν τῶν βαρβαρικῶν διαλέκτων.
REFLh

Es imitación, no del sonido, sino de la falta de claridad de las lenguas extranjeras.

Ranas 1313-6

Αι. αἶθ' ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας
εἰειειελίσσετε δακτύλοις φάλαγγες 1314
ἰστότονα πηνίσματα,
κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας, (...)

Esqu. *y vosotras, arañas, que bajo los techos
en las esquinas teeeeejéis
con vuestros dedos
la trama en el telar,
labores de lanzadera canora, (...)* (tr. L. Gil Fernández)

Schol. *Ra.* 1314c (sin Im.)
ἢ ἐπέκτασις τοῦ “εἰειελίσσετε” κατὰ μίμησιν εἴρηται τῆς μελοποιΐας. RVMEΘBarb
(Ald)

El alargamiento de “εἰειελίσσετε” se dice como imitación del canto⁵⁵².

⁵⁵¹ Nótese que en otros contextos αἶβοι expresa emociones diferentes: *vid.* LÓPEZ EIRE 1996: 87-8, quien explica que en Aristófanes αἶβοι expresa: 1) la repugnancia: *Ach.* 188-90, *Eq.* 891-2, *Nu.* 906-7, *V.* 37, *Pax* 15; 2) el fastidio: *Nu.* 101-2, 829, *Pax* 544; 3) la sorpresa agradable (*Av.* 610), 4) la alegría imprevista (*Av.* 1342), 5) la onomatopeya de la risa (*Pax* 1066). Sobre el significado de αἶβοι, *vid. et.* MACDOWELL 1971: 132, LABIANO ILUNDAIN 2000: 79-87.

⁵⁵² Esquilo se burla del gusto de Eurípides por el alargamiento vocálico con fines melódicos, una de las innovaciones propias de la Nueva Música. Sobre las características de la Nueva Música, *vid.* GARCÍA LÓPEZ 1993: 18-9, 199-200; *vid. et.* STANFORD 1958: 183, RAU 1967: 127, DEL CORNO 1985: 236, DOVER 1993: 353-4, SOMMERSTEIN 1996: 275, PICKARD-CAMBRIDGE 1997: 55-68, QUIJADA SAGREDO 2006: 848-9.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Dado el carácter de la comedia aristofánica, en ocasiones encontramos en escena personas que imitan la voz de los animales o incluso animales que hablan como los seres humanos, pero que, al mismo tiempo, emiten las voces que les son propias⁵⁵³:

Acarnienses 746-7, 780

Με.	ὄπως δὲ γρυλιξεῖτε καὶ κοῖξετε χῆσεῖτε φωνὰν χοιρίων μυστηρικῶν. (...)	746
Κόρη	κοῖ κοῖ	780
Meg.	Y agora toca a gruñir y a hacer ‘coi’ y lanzar os berridos dos lechones místéricos. (...)	
Niña	Coi, coi (tr. L. Gil Fernández).	

Schol. *Ach.* 746a Im. γρυλλιξεῖτε (sic)
χοίρων φωνὴν μιμήσεσθε. ΕΓΓ³

[El megareense dice] “imitad la voz de los cerdos”.

Schol. *Ach.* 780a Im. κοῖ κοῖ]
αἱ παῖδες μιμοῦνται τὴν τῶν χοίρων φωνὴν “κοῖ κοῖ”⁵⁵⁴ λέγουσαι. REΓ³Lh

Las niñas imitan la voz de los cerdos diciendo “coi, coi”.

Avispas 902-3

Φι.	ποῦ δ’ <ἔσθ’> ὁ διώκων, ὁ Κυδαθηναιεὺς κύων;	
Κυ.	αὔ αὔ	
Βδ.	πάρεστιν.	
Ξα. ⁵⁵⁵	ἕτερος οὔτος αὔ Λάβης.	

Fil.	¿Dónde está el acusador, el perro Cidateneo?
Perro	Guau, guau.
Bdel.	Ahí está.
Jant.	Otro como Labes (tr. L. Gil Fernández).

⁵⁵³ Cabe señalar que la imitación de voces o sonidos animales entronca directamente con el exceso mimético propio del Nuevo Ditirambo, algo denunciado por Platón, *vid.* ZIMMERMANN 1997: 92.

⁵⁵⁴ El hecho de que hablen las niñas resulta problemático, porque, la escena requiere de cuatro actores parlantes: Diceópolis, el Megareense, el Sicofanta y, al menos, una de las niñas, *vid.* THIERCY 1986: 65-6. Por su parte, MACDOWELL 1994: 327-8 sugiere que las niñas pudieron ser representadas por medio de muñecos parlantes, cuya voz quedaba a cargo, quizá, del actor que representaba al Megareense. Algo similar propone MARSHALL 1997: 77-8, quien sugiere un efecto de ventriloquia, artificio que pudo ser imitado-parodiado por Aristófanes a partir de la tragedia *Alceste* de Eurípides.

⁵⁵⁵ El profesor L. Gil Fernández pone este hemistiquio en boca de Filocleón.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *V*. 903a Im. αὔ αὔ

μιμῆται τὴν φωνὴν τοῦ κυνὸς διὰ τοῦ “αὔ αὔ”.

[α.] ὁ κύων λέγει ὑπακούων οἶον ὅτι “ᾧδέ εἰμι”. LhAld

Imita la voz del perro por medio de lo de “guau, guau”.

a. El perro habla respondiendo algo así como “aquí estoy”.

Mientras que en *Acarnienses* las hijas de Diceópolis representan a seres humanos que se hacen pasar por animales, el perro Labes, probablemente interpretado por un actor, representa en la comedia a un perro de verdad, de modo que se expresa como ese animal. Pues bien, este segundo caso lo encontramos por doquiera en la comedia *Aves*, donde estas son protagonistas del drama y, por tanto, hablan la lengua de los humanos, pero manteniendo rasgos propios de su trino aviario:

Aves 227

Επ. ἐποποποῖ ποποποποῖ ποποῖ 227
ἰὼ ἰὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ, (...)

Abub. ἰΕροροροῖ ροροροροῖ, ροροῖ
ἰο ἰο, venga, venga, venga, (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av*. 227ca Im. ἐπὸ ποί (sic), VΓ πό, πό, πό, (sic) V

α. ταῦτα δεῖ ὀξύτόνως προφέρεσθαι RVM₉ΓM τῆ φωνῆ, R ὥστε ἦχον ὀρνέου προφαίνεσθαι κατὰ μίμησιν. RVM₉ΓM

β. Im. ἐποποῖ· ποποπό] ὀρνέου μίμησιν προφαίνεται. Lh

a. Esto es preciso pronunciarlo con la voz de manera aguda, de modo que sea evidente, según la imitación, el canto de un ave.

b. Se expresa una imitación [del canto] de un ave.

Aves 237

Επ. τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ

Abub. *tío, tío, tío, tío, tío, tío, tío, tío!* (tr. L. Gil Fernández)

Schol. *Av*. 237b Im. τιὸ τιὸ VΓ τιὸ V

μιμούμενος πάλιν τὴν φωνὴν τῶν ὀρνέων καλεῖ αὐτὰ ὁ ἔποψ. RVΓMLh ὁμοίως δὲ καὶ ταῦτα ὀξύτονητέον. RΓM

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

La abubilla las [sc. al resto de las aves] convoca imitando de nuevo la voz de los pájaros. Y de una manera similar también estas [palabras] hay que pronunciarlas con entonación aguda.

Aves 261-2

Επ. κικκαβαῦ κικκαβαῦ 261
τοροτοροτοροτορολιλιλίξ.

Abub. *kikkabau, kikkabau,*
toro, toro, toro, lililix! (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 261a (sin Im.)

μίμημα τοῦτο ποιᾶς φωνῆς τῆς γλαυκός. VI²M ἔστι δὲ ἱερὰ τῆς Ἀθηνᾶς, διὸ καὶ εἶδος αὐτῆς πολὺ ἐν τῇ Ἄττικῃ. καὶ εἰς τιμὴν τῆς θεοῦ ἐν τοῖς νομίσμασιν ἐγχαράττουσι τὴν γλαῦκα. διὰ τὸ χαλκῶδες δὲ ἔχειν τὸ πτερόν λέγεται καὶ χαλκίς. λέγεται δὲ καὶ κύμινδις.

Esto es imitación de una cierta voz de la lechuza. [La lechuza] está consagrada a la diosa Atenea, porque este tipo [de ave] abunda en el Ática. [sc. Los atenienses] en honor de la diosa graban la lechuza en las monedas. Por el hecho de tener el plumaje del color del bronce [la lechuza] también se llama χαλκίς. También recibe el nombre de κύμινδις.

Aves 737-8

Xo. Μοῦσα λογμαία, 737
τιοτιοτιοτιοτίγξ.

Coro *Musa de la espesura,*
tio tio tio tio, (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 737e Im. Μοῦσα ΕΓ λογμαία REΓ

μέλος ὡς ὀρνίθων οἰκειῶς λογμαίαν Μοῦσαν καλουσῶν. διὰ μέσου τὸ τῆς φωνῆς μίμημα καλῶς ἐπιμίγνυσι τὸ τῆς ὀρνιθείας. ἔστι δὲ τὸ ἐξῆς οὕτως· Μοῦσα λογμαία ποικίλη, μεθ' ἧς ἐγὼ νόμους ἱεροῦς ἀναφαινώ. RVEΓM

[Se trata de] una canción, como si las aves invocaran habitualmente a una Musa de los bosques⁵⁵⁶. Entre medias [de la invocación⁵⁵⁷] introduce la imitación de la voz del ave de una manera acertada. El sentido es: “Musa abigarrada de los bosques con cuya ayuda yo hago brotar himnos sagrados”⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ En la lírica de la parábasis, Aristófanes tiene la costumbre de invocar Musas adaptadas al contexto, *vid.* SOMMERSTEIN 1987: *ad loc.* (p. 245), DUNBAR 1995: *ad loc.* (pp. 462-3).

⁵⁵⁷ *Vid.* ARISTÓFANES, *Av.* 738, 741, 743, 747, 751, 770, 773, 775, 779, 783.

⁵⁵⁸ Además, en schol. *Av.* 307 encontramos otro ejemplo de onomatopeya mimética. El verso en cuestión, en boca de Pisetero, dice: οἶα πιπιρίζουσι καὶ τρέχουσι διακεκραγότες; los escoliastas explican: schol. *Av.* 307 (Im. οἶα πιπιρίζουσι καὶ τρέχουσι): κατὰ μίμησιν τῶν ὀρνέων πεποίηται ἡ λέξις. λέγεται δὲ οὕτως καὶ

Y, pasando a otra cuestión, lo mismo sucede con todos aquellos gritos, ruidos y sonidos que Aristófanes introduce en sus comedias, cuando de ello ha menester, como sucede, por ejemplo, en *Caballeros* 602 donde encontramos el grito *ἵππαπαῖ* como remedo del habitual *ῥυππαπαί* que se escuchaba en las trirremes:

Caballeros 601-3

Xo. εἶτα τὰς κόπας λαβόντες ὥσπερ ἡμεῖς οἱ βροτοὶ
ἐμβαλόντες ἂν ἐφρυάξανθ', "ἵππαπαῖ, τίς ἐμβαλεῖ; 602
ληπτέον μᾶλλον. τί δρῶμεν; οὐκ ἐλάῃς, ὦ σαμφορά;"

Coro Tomaron luego los remos y, como nosotros los mortales, al ponerse a bogar [sc. los caballos], exclamaron: "Hipparai, ¿quién le va a dar al remo? Hay que echarle más fuerza. ¿Qué hacemos? ¿No vas a remar tú, el de la marca de *san*?" (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eg.* 602 lm. *ἵππαπαῖ* (sic), τίς ἐμβαλεῖ;
ιδίως τὸ κροῦσαι ναυσὶν ἐμβαλεῖν λέγουσιν· φησὶν οὖν, τίς ὁ τολμήσας τοῖς ἱππόταις ἐξ ἐναντίας ἀντιστῆναι; κυρίως οὖν τὸ ἐμβαλεῖν τὸ ταῖς κόπαις κροῦσαι· νῦν δὲ ἀντὶ τοῦ τοῖς ἵπποις συμβαλεῖν. τὸ δὲ "ἵππαπαῖ" ἔπαιξε παρὰ τὸ ῥυππαπαῖ. εἰρηκῶς ὡς ἐπὶ ἵππων. ἔστι δὲ τὸ ῥυππαπαῖ ἐπιφώνημα ναυτικόν· ἢ ψόφου ἐστὶ μίμημα ἀπὸ τῶν κωπῶν ἀποτελουμένου. VEGΘM

De manera específica [sc. los coreutas] llaman *ἐμβαλεῖν* a "dar un golpe en las naves", pues bien, [sc. el coro] dice: "¿quién es el que osa oponerse de plano a los caballeros?". Pues bien, el significado habitual de *ἐμβαλεῖν* es "golpear con los remos"⁵⁵⁹. El coro ha dicho *hipparai* en broma en vez de *ripparai*, ya que lo ha expresado como si se tratara de caballos. Y *ripparai* es un grito propio de la navegación; o es imitación del ruido que hacen los remos [cuando golpean el mar].

Esto mismo también es aplicable a la imitación del sonido de los intestinos que se deja sentir en el uso del verbo onomatopéyico *διακορκορύγω* en *Nubes* 387:

τὸ ποτίζειν πιτίζειν ("Según una imitación de las aves se ha inventado la palabra. Beber se dice así: *πιτίζειν*"). Dada la semejanza de *πιπίζειν* con *πιτίζειν*, los escoliastas consideran que Aristófanes ha creado un neologismo –cf. *πεποίηται ἢ λέξις*–, pero no es cierto, puesto que se trata de dos verbos diferentes de significado parecido, *vid.* DUNBAR 1995: *ad loc.* (p. 257).

⁵⁵⁹ Los escoliastas señalan que *ἐμβαλεῖν* es un verbo propio del vocabulario marino, *cf.* ARISTÓFANES, *Ra.* 206, JENOFONTE, *Hel.* 5.1.13; *vid. et.* NEIL 1966: *ad loc.* (p. 90). Sobre el valor de *ιδίως* en este escolio, *vid.* MEIJERING 1987: 229: "However, to complicate things, in the Aristophanes scholia *ιδίως* is found not in opposition to, but almost as an equivalent of *κυρίως*, because there it does not mean *in a peculiar way* [lo habitual en las otras colecciones de escolios, *vid. supra* p. 134, n. 303] but *properly*".

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Nubes 386-7

Σω. ἤδη ζωμοῦ Παναθηναίους ἐμπλησθεὶς εἶτ' ἐταράχθης
τὴν γαστέρα, καὶ κλόνος ἐξαίφνης αὐτὴν διεκορκορύγησεν; 387

Socr. Más de una vez te has dado un atracón de caldo en las Panateneas y has sentido después trastornos en la tripa: los retortijones ¿no producen súbitamente borborismos? (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 387c Im. (b) διεκορκορύγησε
ἐμιμήσατο τῆ φωνῆ τῶν ἐντέρων τὸν ἦχον. VME

Ha imitado con la voz el sonido de los intestinos⁵⁶⁰.

Para terminar, lo mismo se percibe en esos pasajes en los que Aristófanes introduce onomatopeyas del sonido de determinados instrumentos musicales:

Aves 1764-5

Χο. ἀλαλαλαί, ἰὴ παιῶν, 1764
τὴνελλα καλλίνικος, ᾧ δαιμόνων ὑπέρτατε.

Coro *¡Alalái, ye peán!*
¡Olé!, por el vencedor;
el más poderoso de los dioses (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 1764 Im. τήνελλα ΕΓ

τὸ “τήνελλα” μίμησις ἐστὶ φωνῆς κρούματος αὐλοῦ ποιᾶς ἀπὸ τοῦ ἐφρυνίου οὗ εἶπεν Ἀρχίλοχος εἰς τὸν Ἡρακλέα μετὰ τὸν ἄθλον Αὐγέου·

τήνελλα καλλίνικε,
χαῖρε ἄναξ Ἡράκλεις,
αὐτός τε καὶ Ἴολαος, αἰχμητὰ δύο.

δοκεῖ δὲ πρῶτος Ἀρχίλοχος ἐν Πάρῳ νικήσας <ἄσας> τὸν Δῆμητρος ὕμνον ἑαυτῷ τοῦτο ἐπιπεφωνηκέναι. RVEΓ

Tenella es imitación de un cierto aire de flauta que deriva del himno que declamó Arquíloco (fr. 324 West) en honor de Heracles, después del trabajo de Augias⁵⁶¹:

Tenella, ¡oh! victorioso,
salud, soberano Heracles,
él y Yolao, dos espíritus guerreros.

Parece que Arquíloco fue el primero que se gritó esto a sí mismo, cuando obtuvo la

⁵⁶⁰ Esta nota, que quizás haya sido transpuesta, encaja bien con la pedorreta de los versos 390-1: “παππάξ παππάξ” (...) “παπαπαππάξ”.

⁵⁶¹ Esto es, su quinto trabajo, a saber: la limpieza de los establos del rey Augias de Élide.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

victoria en Paros, <tras cantar> *el himno a Deméter*⁵⁶².

Vid. et. schol. Ach. 1231 Im. τήνελλα:
μίμημα ἐπιφθέγματος αὐλοῦ τὸ τήνελλα. REG

Tenella es imitación del sonido de flauta⁵⁶³.

Pluto 290-2a

Κα. καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι –θρεττανελο– τὸν Κύκλωπα
μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων
ὕμᾱς ἄγειν.

Car. *Y yo –tralarala– voy a querer guiaros imitando al Cíclope moviendo los pies de acá para allá*⁵⁶⁴ (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pl. 290c Im. θρεττανελο RME*

α. Φιλόξενον τὸν διθυραμβοποιόν –ἢ τραγωδιοδιδάσκαλον– διασύρει, ὃς ἔγραψε τὸν ἔρωτα τοῦ Κύκλωπος τὸν ἐπὶ τῇ Γαλατείᾳ. εἶτα κιθάρας ἦχον μιμούμενος ἐν τῷ συγγράμματι, τοῦτο φησι τὸ ῥῆμα “θρεττανελό”. ἐκεῖ γὰρ εἰσάγει τὸν Κύκλωπα κυθαρίζοντα καὶ ἐρεθίζοντα τὴν Γαλάτειαν. RVEMatrV⁵⁷Ald

γ. Φιλόξενος διθυραμβοποιὸς πεποίηκε “Γαλάτειαν” δρᾶμα, ἐν ᾧ πεποίηκε τὸν Κύκλωπα ἐρῶντα αὐτῆς καὶ κιθάραν κρούντα καὶ ἐν τῷ κρούειν ἀπομιμούμενον “θρεττανελό θρεττανελό”. V

a. [Aristófanes] se burla de Filóxeno, el poeta ditirámico –o director escénico de tragedias–, quien describió el amor del Cíclope hacia Galatea. Entonces, imitando en el escrito el sonido de la cítara, dice esta palabra *threttanelo*. Pues allí presenta al Cíclope tocando la lira y ardiendo en amor por Galatea.

c. El poeta ditirámico Filóxeno compuso un drama [titulado] *Galatea*, en el que presentó al Cíclope enamorado de ella, tañendo la lira y en el acto de tocar la lira haciendo una hiperimitación [decía] *threttanelo threttanelo*⁵⁶⁵.

⁵⁶² PÍNDARO, *Ol. 9.1-4*, dice que los vencedores olímpicos cantaban esta canción para celebrar sus triunfos acompañados por sus amigos y familiares. Más tarde, se conservó el estribillo para expresar la alegría por el triunfo en cualquier tipo de contexto. Por su parte, este escolio afirma que fue Arquíloco quien compuso el himno y que, con ocasión de una victoria de una de sus composiciones en Paros, se aplicó a sí mismo la canción para celebrar su triunfo. Sin embargo, WEST 1971: 104-6 niega la autoría arquiloquea de esa canción; *vid. et. DUNBAR 1995: ad loc.* (pp. 769-70).

⁵⁶³ *Vid. et. schol. Ach. 1227bTr (Im. τήνελλα):* μίμημα ἀπηχήματος αὐλοῦ (“imitación de la resonancia de la flauta”). Por otra parte, schol. *Pi. Ol. 9.1-4* señala a Eratóstenes como el impulsor de la idea de que τήνελλα es imitación vocal del sonido del αὐλός.

⁵⁶⁴ En ARISTÓFANES, *Pl. 290, 306, 312* encontramos repetida tres veces la noción de *mimesis*, algo sin parangón en las otras comedias, de modo que MUREDDU 1982/83 ha argumentado que en este pasaje el cómico critica la *mimesis* como si esta atentara contra la poesía tradicional, ya que la poesía mimética sólo tendría como pretensión provocar placer sensual en el receptor, soslayando el fundamento didáctico que corresponde a la poesía de calidad.

Por tanto, la *mimesis* fónica le sirve a Aristófanes como recurso creativo cuando tiene necesidad, por la razón que sea, de reproducir en sus comedias la voz humana, las voces animales o ciertos ruidos y sonidos. Ahora veremos cómo el poeta se sirve también de la *mimesis* cuando desea traer a su comedia referentes inmediatos de la vida real.

6.3. LA *MIMESIS* COMO REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD

Los escoliastas recurren a la terminología de *mimesis* cuando perciben que el cómico reproduce en sus comedias comportamientos propios de la vida real. Así sucede, por ejemplo, cuando Aristófanes imita el comportamiento humano, tal y como podemos comprobar en schol. *Ach.* 211 y schol. *V.* 1351:

Acarnienses 211-7

Xo. οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νεότητος, ὅτ' ἐγὼ φέρων 211
 ἀνθράκων φορτίον
 ἠκολούθουν Φαῦλλῳ τρέχων, ὧδε φαύλως ἂν ὁ
 σπονδοφόρος οὗτος ὑπ' ἐμοῦ τότε διωκόμενος
 ἐξέφυγεν, οὐδ' ἂν ἐλαφρῶς ἂν ἀπεπλίζατο.

Coro *Si fuera en mi juventud,
 cuando corría parejas con Faílo
 con una carga de carbón encima,
 de manera tan fulera,
 no hubiera escapado de mi persecución
 ese que lleva las treguas,
 ni sus piernas le hubieran puesto
 a salvo con tanta ligereza* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 211 Im. οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νεότητος
 ὁ μὲν χορὸς συνέστηκεν ἐξ κδ' ἀνδρῶν. ἔστι δὲ νῦν γεροντικός. πάνυ δὲ ἐμμελῶς καὶ
 μετὰ πάσης ἀρετῆς ὁ ποιητὴς ἐμμῆσατο τοὺς γερόντων τρόπους καὶ λόγους· τρόπους
 μὲν ἐκ τῆς ἀκροχολίας, λόγους δὲ ἐκ τῆς τῶν παλαιῶν ἔργων ὑπομνήσεως. τοιοῦτος

⁵⁶⁵ Aristófanes se burla de la técnica mimética de Filóxeno. Los poetas del Nuevo Ditirambo, explorando los límites del género, ansiaban encontrar efectos novedosos y, así, empezaron a introducir *mimeseis* hiperrealistas para conseguir un efecto de inmediatez dramática en el contexto del ditirambo, tradicionalmente el género diegético por excelencia. Con todo, los poetas del Nuevo Ditirambo nunca intentaron llevar a cabo una verdadera dramatización del género, *vid.* SUTTON 1983, ZIMMERMANN 1992: 127-8, 2006: 152; *contra* HORDEN 1999. Sin duda, la progresiva profesionalización de actores y cantores ayudaba a la propagación de nuevas técnicas en el seno del ditirambo, *vid.* QUIJADA SAGREDO 2001: 278-80, 2006: 842, n. 3, y, de ahí, sin duda, experimentos cada vez más osados y transgresores.

ἡμῖν καὶ ὁ Νέστωρ δοκεῖ λέγων

“ἡβῶμ’ ὡς ὄτ’ ἐπ’ ὠκυρόφ’”

καὶ πάλιν

“εἶθ’ ὡς ἡβῶοιμι <βίη τε μοι ἔμπεδος εἶη>”

τῷ κε τάχ’ ἀντήσειε μάχης κορυθαίολος Ἔκτωρ”.

ὁ μὲν οὖν Ὅμηρος ἠρωϊκὸς ὢν ἠρωϊκῶν πράξεων μέμνηται, Ἀριστοφάνης δὲ ὡς μετρίους ἀνδράσι καὶ βαναύσοις περιέθηκεν ἄνθρακας καὶ φορτία βασταζόμενα. REFLh

El coro⁵⁶⁶ estaba formado por veinte y cuatro miembros⁵⁶⁷. En este caso está formado por hombres ancianos. De una manera muy elegante y con toda pericia el poeta representó las maneras y las palabras de los ancianos: las maneras a partir de la irritación, las palabras a partir del recuerdo de las acciones antiguas. También Néstor se nos muestra así cuando dice (Hom. *Il.* 7.133a): *Ojalá fuera joven como cuando junto al veloz...* y de nuevo (Hom. *Il.* 7.157-8): *¡Ojalá fuera joven <y mi fuerza fuera inmutable!> / con esto, pronto Héctor, impetuoso guerrero, encontraría batalla*. Pues bien, Homero como es un poeta épico menciona acciones épicas, pero Aristófanes como a hombres mediocres y vulgares trabajadores los representó transportando carbones y cargas de todo tipo⁵⁶⁸.

Avispas 1351-3

Φι. ἂν γένη δὲ μὴ κακὴ νυνὶ γυνή, 1351
 ἐγὼ σ’ ἐπειδὴν οὐμὸς υἱὸς ἀποθάνη,
 λυσάμενος ἔξω παλλακίην, ὧ χοιρίον.

Fil. Pero si ahora no te comportas conmigo como una mala mujer, yo, cuando muera mi hijo, te redimiré y te tendré de concubina, chochín mío (tr. L. Gil Fernández).

⁵⁶⁶ El coro despierta siempre el interés de los escoliastas. Su importancia es tal que schol. *Th.* 150 (Im. γυναικεῖα δράματα) dice: γυναικεῖα δράματα λέγεται ἐν οἷς ὁ χορὸς ἐκ γυναικῶν ἐστίν, ἀνδρεῖα δὲ ἐν οἷς ἔξ ἀνδρῶν (“se llama dramas femeninos a los que tienen su coro formado por mujeres y masculinos a los que lo tienen formado por hombres”); cabe destacar que, si bien hay quien acepta esta definición de los escoliastas, *vid.* STOHN 1993: 198, es más probable que Aristófanes haga referencia con esa designación – γυναικεῖα δράματα– a los dramas protagonizados por mujeres, *vid.* MUECKE 1982: 53-4. .

⁵⁶⁷ El número de veinte y cuatro coreutas se deduce a partir de la enumeración de pájaros que Aristófanes hace en *Av.* 297-304, *vid.* schol. *Eq.* 589bTr, schol. *Av.* 297a; *vid. et.* PÓLUX, 4.109.

⁵⁶⁸ Este escolio es uno de los más interesantes de la escoliografía aristofánica, *vid.* STARKIE 1968: n. *ad loc.* (p. 54): “the note of schol. R on this line is very unusually intelligent”. La excelencia que reconocen los críticos –*vid.* πάνου δὲ ἐμμελῶς καὶ μετὰ πάσης ἀρετῆς...– descansa en la destreza con la que Aristófanes ha sabido retratar el carácter de los ancianos, tanto su actitud (τρόπος), como su discurso (λόγος). La conjunción de estos aspectos conforma la representación del ἦθος universal del anciano, tal y como se puede comprobar en la actitud y en el discurso de Néstor, el ilustre anciano de la *Iliada*, ya que lo que dicen los acarnienses no difiere de lo que proclama Néstor en *Il.* 7.133 y 157-8. La única diferencia radica en la contraposición de los géneros literarios, ya que Néstor representa al anciano noble, mientras que los acarnienses representan a ancianos comunes, de ahí que la memoria de sus gestas difiera considerablemente, tal y como conviene a géneros literarios tan distintos. Por su parte, NÜNLIST 2009: 190-1 llama la atención sobre el impacto del realismo en este pasaje.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *V.* 1351 Im. ἐὰν δὲ γένη
μιμῆται ἔνταῦθα LhAld τοὺς ἑνεανίσκους· RVΓ³ λέγοντας πρὸς τὰς ἑταίρας καὶ
ὀμνύντας· LhAld “ἐάν μου V ὁ πατήρ ἀποθάνῃ, δώσω σοι πάντα(”) (.) RVΓ³LhAld καὶ
συνουκῆσω μετὰ σοῦ”. LhAld

Aquí [Filocleón/Aristófanes] imita a los jóvenes: [precisamente] cuando dicen y juran a las prostitutas [cosas como]: “si mi padre muere, te lo daré todo y compartiré mi casa contigo”⁵⁶⁹.

Pero, tal y como se percibe en esta segunda nota, los escoliastas recurren al campo semántico de *mimesis* sobre todo cuando quieren expresar el reflejo de una actitud propia de la vida real, como, por ejemplo, sucede cuando afirman que Mirrina, en el contexto del juramento femenino que hacen las mujeres a petición de Lisístrata⁵⁷⁰, juega el papel del sacerdote que ofrenda un sacrificio, o cuando nos advierten de que Bdelicleón, en el contexto del juicio que se está celebrando en la casa de su padre, juega el papel que corresponde a los heraldos de la vida real⁵⁷¹:

Lisístrata 205

Mv. εὐχρῶν γε θαῖμα κάποπτύζει καλῶς.

Mirr. La sangre tiene buen color y borbotea bien (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Lys.* 205 Im. κάποπτύζει⁵⁷² BAr

ἀπορρεῖ. ταῦτα δὲ λέγει μιμουμένη τοὺς θυοσκόους. ταῦτα γὰρ ἐπέλεγον τοῖς θύμασιν εὐφημίας χάριν. RBar

[Esto es,] “fluye”. Y [sc. Mirrina] dice estas cosas imitando a los sacerdotes oficiantes de los sacrificios. Pues a modo de bendición [sc. los sacerdotes] decían cosas de este tipo en los sacrificios⁵⁷³.

⁵⁶⁹ Uno de los aspectos cómicos que explota esta comedia descansa en la inversión de papeles que se da entre Filocleón, el padre irresponsable, y Bdelicleón, el hijo responsable, de modo que el hijo se comporta como el padre y el padre como el hijo, lo cual se observa bien en este pasaje.

⁵⁷⁰ Recordemos que al comienzo de la comedia *Lisístrata* las mujeres formalizan su decisión por medio de un juramento que sirve a Aristófanes para burlarse del tópico de la dipsomanía femenina. Sobre el desarrollo de esa escena puede consultarse GARCÍA SOLER 2002.

⁵⁷¹ En el fondo, *mutatis mutandis*, estos ejemplos son similares a esos otros que hemos visto antes –*vid. supra* pp. 238-40– cuando constatábamos que *mimesis* puede ser un correlato de πλάσμα en la escoliografía aristofánica.

⁵⁷² El lema sigue la lectura del Ms. R, enmendada por Biset en κάποπτύζει, lectura aceptada por todos los editores posteriores.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Avispas 891-2

Bδ. εἴ τις θύρασιν ἡλιαστής, εἰσίτω· 891
ὥς ἡνίκ' ἂν λέγωσιν, οὐκ εἰσφρήσομεν.

Bdel. Si hay algún juez a la puerta, que entre, pues cuando estén en el uso de la palabra, no le abriremos la cancela (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V.* 891 lm. εἴ τις θύραισιν (sic)
ὁ βδελυκλέων μιμεῖται τὸν κήρυκα. VΓ²Lh

Bdelicleón imita al heraldo.

Por supuesto, hay más ejemplos, todos ellos similares:

Nubes 1187

Φι. ὁ Σόλων ὁ παλαιὸς ἦν φιλόδημος τὴν φύσιν.

Fid. El antiguo Solón era de natural amigo del pueblo (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 1187caβ lm. (a) ὁ Σόλων ὁ παλαιὸς RE

a. ἐκμιμεῖται τοὺς ῥήτορας, οἱ τὰ μὲν ὀνόματα τῶν νομοθετῶν ἴσασιν, οὐ μέντοι τοὺς νόμους. ENp

β. ἀπομιμεῖται τοὺς ῥήτορας τοὺς τὰ ὀνόματα μὲν τῶν νομοθετῶν λέγοντας, μὴ μέντοι τοὺς νόμους εἰδότας. RV

a. [Aristófanes] hace una imitación exacta de los oradores, los cuales conocen los nombres de los legisladores, pero, sin embargo, no [conocen] las leyes [que promulgaron].

b. [Aristófanes] hace una imitación exacta de los oradores que citan los nombres de los legisladores, aunque sin conocer las leyes [que promulgaron].

Avispas 991-2

Φιλ. ὄδ' ἔσθ' ὁ πρότερος; 991

Bδ. οὗτος.

Φι. αὕτη ἴναυθ' ἔνι.

Bδ. ἐξηπάτηται κάπολέλυκεν οὐχ ἐκόν.

Fil. ¿Es ésta la primera urna?

Bdel. Sí, es ésta.

⁵⁷³ *Vid.* SOMMERSTEIN 1990: *ad loc.* (p. 166); en el contexto de los sacrificios el color de la sangre suponía un augurio favorable, de manera que aquí, dado que el sacrificio se hace con vino de Tasos, el color negro resulta el mejor de los posibles.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Fil. Mi voto ya está en ella.

Bdel. Salió bien el engaño y lo ha absuelto contra su voluntad (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V.* 991c lm. (a) ὄδ' ἔσθ' ὁ πρότερος

ἴμμεῖται RVΓAld τοὺς ἐν τῷ δικαστηρίῳ ἰπολλάκις RVΓAld ἀπατῶντας. RVΓLhAld ἔστῶτος γὰρ τοῦ τε κατηγοροῦντος καὶ τοῦ ἀπολογουμένου ράβδον κατέχει παρεστῶς ὁ κῆρυξ ἢ ἰό Lh θεσμοθέτης καὶ VΓLhAld

[α] τοῦτο ἐπιτίθησιν <ἐπι> τοὺς καταψηφισθέντας, VΓAld

ἵνα μὴ ἕτερος ἀνθ' ἑτέρου ἀπαχθῆ. VΓLhAld

[Bdelicleón] imita a quienes repetidamente cometen fraude en el tribunal. Pues, tras haber establecido la [urna] de acusación y de absolución, el heraldo o el magistrado que las ha distinguido agarra una vara y

[a] la coloca <sobre> la de los votos de acusación, para que no se confunda una con la otra.

Pax 459

Xo. ὦ εἴα 459

–εἴα μάλα.

–ὦ εἴα.

–εἴα ἔτι μάλα.

–ὦ εἴα, ὦ εἴα.

Coro *¡Hala!*

– *¡Hala con fuerza!*

– *¡Hala!*

– *¡Sigue halando más!*

– *¡Hala!, ¡Hala!* (tr. L. Gil Fernández)⁵⁷⁴.

Schol. *Pax* 459c lm. ὦ εἴα

τὸν Ἑρμῆν καὶ ταῦτα ἐξάρχειν θέλουσιν. μιμεῖται δὲ τοὺς βάρους τι ἐξέλκοντας. δεῖ οὖν νοεῖν, ὅτι ταῦτα ἀνὰ μέρος λέγεται, τὸ μὲν τοῦ Ἑρμοῦ κελεύοντος καὶ ἔλκοντος, τὸ δὲ τῶν ἐλκόντων ὑπακούοντων.

[sc. Trigeo y el coro] desean que Hermes también se ocupe de dirigir estas cosas [sc. los trabajos de desenterramiento]. [sc. Aristófanes] imita a quienes llevan una carga. Pues bien, es preciso pensar que estas cosas se dicen por turno, lo primero [es dicho] por Hermes, dando la orden y empujando, lo segundo [es dicho] por quienes empujan obedeciendo⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ El reparto de atribuciones, que es el tema principal de la nota que sigue, varía entre la edición de N. G. Wilson y la traducción de L. Gil Fernández.

⁵⁷⁵ El diálogo en la comedia es ágil, de modo que la identificación correcta de los hablantes es fundamental, sobre todo si tenemos en cuenta que la división de los parlamentos no estaba bien señalada en los manuscritos más antiguos –*vid. supra* p. 13, n. 40–.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Pax 1238-9

O.κ. ἴθι δῆ, ἕξενεγκε τὰργύριον.
Tr. ἄλλ', ὦγαθέ,
θλίβει τὸν ὄρρον. ἀπόφερ', οὐκ ὀνήσομαι 1239

V. ^{arm.} Venga ya, saca el dinero.
Trig. No, buen hombre, me hace daño en la rabadilla. Llévatelo, no voy a comprarlo (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 1239a Im. θλίβει τὸν ὄρρον Γ
μιμεῖται τοὺς ἐπ' ἀληθεία ἐνδυομένους τοὺς θώρακας καὶ διὰ τὸ μὴ ὀνεῖσθαι θλίβειν λέγοντας τὸν τράχηλον ἢ τοὺς ὤμους. τοιαῦτα δέ φασι βουλόμενοι διακόσαι τὸ τίμημα. VI

[Aristófanes/Trigeo] imita a quienes en la vida real se ponen las armaduras y para no comprarlas alegan que les hacen daño en el cuello o en los hombros. Dicen tales cosas con la pretensión de rebajar el precio⁵⁷⁶.

Pluto 944-50

Συ. ἄπειμι· γινώσκω γὰρ ἥττων ὢν πολὺ
ὕμῶν· ἐὰν δὲ σύζυγον λάβω τινὰ
καὶ σύκινον, τοῦτον τὸν ἰσχυρὸν θεὸν
ἐγὼ ποιήσω τήμερον δοῦναι δίκην, 947
ὅτι ἡ καταλύει περιφανῶς εἰς ὢν μόνος
τὴν δημοκρατίαν, οὔτε τὴν βουλὴν πιθῶν
τὴν τῶν πολιτῶν οὔτε τὴν ἐκκλησίαν.

Sic. Me voy, porque reconozco que soy mucho más débil que vosotros. Pero si encuentro a un compañero, aunque fuera de mi misma madera, haré que este poderoso dios reciba su castigo por intentar a las claras, siendo él uno sólo, derrocar la democracia, sin haber convencido ni al Consejo, ni a la Asamblea de los ciudadanos (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pl.* 947-50 (sin Im.)
λόγους συκοφάντου μιμεῖται VMEΘNBarbAld.

[sc. Aristófanes] imita palabras propias de un sicofanta.

En este sentido, cabe destacar aquellos comentarios que en términos de

⁵⁷⁶ Si bien la nota no parece sustentarse en nada más allá del sentido común, OLSON 1998: *ad loc.* (p. 303), le concede el beneficio de la duda: “Perhaps an imitation of the complaints real customers made about the fit around their neck or shoulders when they attempted to purchase a corslet (Σ^{VI})”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

mimesis nos advierten que el cómico caricaturiza en algunos pasajes de sus comedias el habla y ciertas actitudes de los adivinos⁵⁷⁷:

Pax 1063-5

Ιε. ὦ μέλαιοι θνητοὶ καὶ νήπιοι— 1063
Τρ. εἰς κεφαλὴν σοί.
Ιε. οἴτινες ἀφραδίησι θεῶν νόον οὐκ αἰόντες
συνθήκας πεποίησθ' ἄνδρες χαροποῖσι πιθήκοις—

Hier. ¡Oh!, mortales, desdichados y necios, ...
Trig. ¡Que caiga sobre tu cabeza!
Hier. ... *cuantos por insensatez no escuchan la voluntad de los dioses. Siendo hombres hacéis pactos con simios de brillantes ojos* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. Pax 1063aβ (sin Im.)

μιμεῖται τοὺς χρησμολόγους· ἔστι γὰρ καὶ ὁ Ἱεροκλῆς χρησμολόγος· διόπερ νῦν χρησμοῦ τινοῦ μνημονεύει. VFLh

[Aristófanes] imita a los adivinos; pues Hierocles es un adivino; por esto precisamente ahora cita un oráculo.

Pax 1077-9

Ιε. ἕως ἢ σφονδύλη φεύγουσα πονηρότατον βδεῖ, 1077
χὴ κώδων Ἀκαλανθὶς ἐπειγομένη τυφλὰ τίκτει,
τουτάκις οὐπω χρῆν τὴν εἰρήνην πεποιῆσθαι.

Hier. *Mientras la cucaracha al huir suelte pestilentes pedos y la jilguera que pone con prisa tenga polluelos ciegos, siempre que ocurra así, no se debe aún hacer la paz* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. Pax 1077 Im. ὡς ἢ σφονδύλη ΓLh

σίλφη τίς ἐστὶν ἢ σφονδύλη βδέλλα προσομοία, δυσώδης ὄντως⁵⁷⁸. ἄρχεται δὲ ἀδιανόητα λέγειν τοὺς χρησμοφδοὺς μιμούμενος καὶ τὰ τῶν χρησμῶν λοξά. VFLh

La σφονδύλη es un tipo de cucaracha, semejante a la lamprea, que expide mal olor. [Hierocles] empieza a decir insensateces imitando a los adivinos y las ambigüedades de

⁵⁷⁷ El procedimiento cómico del discurso incoherente juega un papel importante en todos estos pasajes, especialmente en lo que concierne a los adivinos.

⁵⁷⁸ Vid. LSJ, s.v. σφονδύλη: “an insect which lives on the roots of plants, prob. a kind of “beetle”, which have a strong smell when attacked, Ar. Pax 1078 (...)”; vid. LSJ, s.v. σίλφη: “cockroach, *Blatta germanica* (...) also, book-worm”; vid. LSJ, s.v. βδέλλα: “leech (...), lamprey”. En realidad, la σφονδύλη es la cucaracha negra (*Blatta orientalis*), famosa por su olor desagradable, vid. GIL FERNÁNDEZ 2011: n. *ad loc.* (p. 345, n. 172).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

los oráculos.

Aves 967-8

Xp. “ἀλλ’ ὅταν οἰκήσωσι λύκοι πολιαί τε κορώναι
ἐν ταῦτῳ τὸ μεταξὺ Κορίνθου καὶ Σικυῶνος—” 968

Ad. *Cuando los lobos y las cornejas blancas habiten
en un mismo lugar entre Corinto y Sición...*⁵⁷⁹ (tr. L. Gil Fernández)

Schol. *Av.* 968a lm. ἐν ταῦτῳ τὸ Γ
μιμεῖται τὸ ἀσυνάρτητον τῶν χρησμῶν. RVEΓΓ³MLh

Imita la incoherencia de los oráculos.

Lo mismo cabe decir de la imagen que se desprende de los filósofos y de los intelectuales:

Nubes 655b-9

Στ. οὐ γὰρ, ῥιζυρέ,
τούτων ἐπιθυμῶ μανθάνειν οὐδέν.
Σω. τί δαί;
Στ. ἐκεῖν’ ἐκεῖνο, τὸν ἀδικώτατον λόγον.
Σω. ἀλλ’ ἔτερα δεῖ σε πρότερα τούτου μανθάνειν, 658
τῶν τετραπόδων ἅττ’ ἐστὶν ὀρθῶς ἄρρενα.

Estr. Es que no quiero, tío pelmazo, aprender nada de eso.

Socr. Entonces, ¿qué?

Estr. Eso, eso, el argumento más injusto.

Socr. Pues antes tienes que aprender otras cosas, por ejemplo, qué masculinos hay entre los cuadrúpedos (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 658a lm. ἀλλ’ ἔτερα δεῖ σε
λοιπὸν τὰς ἀξιοπιστίας τῶν φιλοσόφων μιμεῖται. E

Y ahora imita [sc. Aristófanes] los argumentos dignos de crédito propios de los filósofos⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ La expresión equivale a “ninguna parte”, puesto que Corinto y Sición eran lugares continuos, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 2011: n. *ad loc.* (p. 468, n. 236).

⁵⁸⁰ Por tanto, cuando Sócrates posterga la enseñanza de aquello que es importante, en este caso el argumento injusto, hace lo mismo que los filósofos de la vida real, cuando aducen ante sus discípulos que todavía no están preparados para asimilar las enseñanzas más importantes, de modo que antes deben aprender los rudimentos básicos de la disciplina. La parodia de intelectuales en comedia griega se constata desde los tiempos de Epicarmo, *vid.* frs. 275-80 (*Alcino*) Kassel – Austin, e incluso conocemos

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Nubes 666-7

Σω. ἀλεκτρυάιναν, τὸν δ' ἕτερον, ἀλέκτορα.
Στ. ἀλεκτρυάιναν; εὖ γε, νῆ τὸν Ἄερα· 667

Soc. Venceja y al otro vencejo⁵⁸¹.
Estr. ¿Venceja? Valga, pues, ¡voto al Aire! (tr. L. Gil Fernández)

Schol. *Nu.* 667 Im. νῆ τὸν Ἄερα E
μιμεῖται καὶ αὐτὸς τοὺς φιλοσόφους κατὰ τοῦ ἀέρος ὁμνύς. RVENp

Cuando jura por el aire, él [sc. Estrepsíades] imita también a los filósofos.

Nubes 814-5

Στ. οὔτοι μὰ τὴν Ὀμίγλην ἔτ' ἐνταυθοῖ μενεῖς· 814
ἀλλ' ἔσθι' ἐλθὼν τοὺς Μεγακλέους κίονας.

Estr. ¡Por la Niebla!, no te quedarás aquí. Te vas a ir a comer las columnas de Megacles⁵⁸² (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 814b Im. (a) οὔτοι μὰ τὴν Ὀμίγλην (sic) VENp
ὡς μύστης γεγενημένος τῶν φιλοσόφων τὴν Ὀμίγλην ὄμνυσι μιμούμενος αὐτούς. VE

Puesto que se ha convertido en iniciado de los filósofos, imitando a estos [sc. Estrepsíades] jura por la Niebla.

Avispas 83-4

Σω. μὰ τὸν κύν', ὦ Νικόστρατ', οὐ φιλόξενος, 83
ἐπεὶ καταπύγων ἐστὶν ὁ γε Φιλόξενος.

Sos. ¡Por el perro!, Nicóstrato, no es filóxeno o aficionado a los extranjeros, porque Filóxeno es maricón (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V.* 83 Im. μὰ τὸν κύν' ὦ Νικόστρατε
οὕτως διὰ δεισιδαιμονίαν ὠμνύον. ἢ ἴταχα VAlD μιμεῖται τοὺς φιλοσόφους εἰς κύνα καὶ
χῆνα ὁμνύοντας. VLhAlD

algunos de los chistes populares que sobre ellos se hacían en época tardía, *vid.* GONZÁLEZ SUÁREZ 2010: 132, 134-8. Sobre este *topos* de la comedia, *vid.* OLIVA 1968: 73-89, IMPERIO 1998, RODRÍGUEZ ALFAGEME 2000.

⁵⁸¹ En griego, *alektryon* es epiceno para el gallo y la gallina, pero no sucede lo mismo en español, de modo que el traductor opta por cambiar el nombre del ave para poder mantener el chiste, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 2011: n. *ad loc.* (p. 73, n. 94).

⁵⁸² Megacles es el tío materno de Fidípides, *vid.* verso 46, las columnas debían de ser lo único de valor que quedaba de su fortuna, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 2011: n. *ad loc.* (p. 85, n. 103).

Juraban así por un sentimiento de reverencia religiosa⁵⁸³. O al punto imita a los filósofos, quienes juran por el perro o el ganso.

Por tanto, estos escolios demuestran que el cómico se sirve de la realidad, ora reproduciéndola, ora deformándola, transformándola o caricaturizándola, como fuente de inspiración para escribir algunos pasajes de sus comedias. Sin embargo, hay otro tipo de imitación que no bebe exactamente de la realidad, sino de la realidad creada por la tradición literaria. Esto se ve bien en schol. *V*. 179b, donde leemos que Filocleón, imitando a Odiseo, trata de escapar del encierro al que le ha sometido su hijo:

Avispas 179-81a

Bδ. κάνθων, τί κλάεις; ὅτι πεπράσει τήμερον; 179
 βάδιζε θᾶπτον. τί στένεις, εἰ μὴ φέρεις
 Ὀδυσσέα τιν’;

Bdel. Pollino, ¿por qué lloras? ¿Porque hoy vas a ser vendido? Aviva el paso. ¿Por qué te lamentas? ¿Llevas acaso a algún Ulises? (tr. L. Gil Fernández)

Schol. *V*. 179b lm. κάνθων τί κλάεις

ὡς βαρυνόμενου τοῦ ὄνου ἴφισι τὸ “τί κλαίεις” Lh· ἔφερε γὰρ τὸν γέροντα ἵποκρεμασθέντα λάθρα LhAld κατὰ μίμησιν ἵτου LhAld Ὀδυσσέως VLhAld

[α] ὑπὸ τοῦ κριοῦ φερομένου (.) VAld

ἔφ’ ᾧ τε Ald διαδραῖσαι ἰέλων Lh τὸν Κύκλωπα, ὅτε τὰ πρόβατα ἐξῆγε τοῦ σπηλαίου ἐφαπτόμενος αὐτῶν τῆς ῥάχεως πρὸς τῇ θύρᾳ τοῦ σπηλαίου καθήμενος, ἵνα μὴ λαθὼν ἐξέλθῃ κύπτων ἰό Ald Ὀδυσσεύς. LhAld τοῦτο δὲ λαθὼν ἐποίησεν ὁ γέρον· διὸ πρὸς βαρυνόμενόν φησι τὸν ὄνον. VAld

[Bdelicleón] dice “por qué lloras” como si el burro estuviera sufriendo por llevar una carga pesada; pues llevaba al anciano colgado bajo su vientre de manera furtiva a imitación de Odiseo

[a] transportado por el carnero(.)

en aquella ocasión en la que queriendo escapar del Cíclope, cuando [sc. el Cíclope] sacaba de la cueva los corderos [y,] sentado junto a la boca de la cueva, les palpaba el lomo, para que no escapara Odiseo ocultándosele. El anciano hizo esto mismo para ocultarse; por esto [sc. Bdelicleón] se refiere a que el burro está sufriendo por llevar una carga.

Cf. et. Caballeros 8b-9

⁵⁸³ Vid. SOMMERSTEIN 1983: *ad loc.* (p. 160): “(...) a form of quasi-oath that allowed the speaker the emotional release that comes from swearing without actually invoking the name of a god”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Δη. δευρό νυν πρόσελθ', ἵνα
ξυναυλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπου νόμον. 9

Dem. Ven aquí entonces y toquemos llorando a dúo con la flauta una endecha de Olimpo⁵⁸⁴ (tr. L. Gil Fernández)

Schol. *Eq.* 9a lm. ξυναυλίαν

ξυναυλία καλεῖται ὅταν δύο ἀύληται τὸ αὐτὸ αὐλῶσιν. ὁ δὲ Ὀλυμπος μουσικὸς ἦν, Μαρσίου μαθητῆς· ἔγραψε δὲ ἀύλητικούς καὶ θρηνητικούς νόμους. VEGΘ

(II) ἄλλως·

ξυναυλία λέγεται ὅταν κιθάρα καὶ αὐλὸς συμφωνῆ. νόμοι δὲ καλοῦνται οἱ εἰς θεοὺς ὕμνοι. Ὀλυμπος δὲ μαθητῆς γέγονε Μαρσίου, περὶ τὴν ἀύλητικὴν ἄριστος, καὶ αὐτὸς δυστυχήσας διὰ μουσικὴν. καθάπερ οὖν Ὀλυμπος εὔρε τὸ συναυλεῖν, καὶ ἡμεῖς ὅμοια καὶ ὥσπερ ἀπὸ μιᾶς φωνῆς ὀδύρωμεθα, μιμησώμεθα οὖν ἐν τῷ θρηνεῖν τὴν συναυλίαν Ὀλύμπου. VEGΘ

Se llama ξυναυλία (“dueto de flauta”) cuando dos auletas tocan lo mismo. Olimpo fue un músico, discípulo de Marsio; compuso *nomoi* auléticos y trenéticos.

(II) Procedente de otra fuente:

Se llama ξυναυλία (“dueto”) cuando en consonancia suenan cítara y flauta⁵⁸⁵. Los himnos a los dioses se llaman *nomoi*⁵⁸⁶. Olimpo fue alumno de Marsio⁵⁸⁷, el más notable [compositor] de música aulética, y él mismo fue desgraciado por la música⁵⁸⁸. Pues bien, [el sentido es:] “igual que Olimpo inventó el tocar la flauta a dúo, así nosotros de una manera semejante nos vamos a lamentar a dúo como una sola voz” [, esto es,] “a la hora de lamentarnos vamos a imitar el dueto de Olimpo”.

⁵⁸⁴ Famoso músico frigio o misio a quien se atribuye el desarrollo de la música de flauta y se le considera pionero en la composición de música sin palabras y en la invención de los *nomoi* frigio y lidio, *vid.* WEGNER 1939, NEIL 1966: *ad loc.* (p. 8), GIL FERNÁNDEZ 1995: n. *ad loc.* (p. 244, n. 1), HARMON 2000. Por su parte, SOMMERSTEIN 1981: *ad loc.* (p. 145) señala que es imposible constatar la existencia real de Olimpo, de manera que su nombre puede corresponderse con una figura legendaria que vendría a explicar la idea tradicional de que la música de flauta procedía de Asia.

⁵⁸⁵ Mientras que antes hemos leído que se trata de un dueto de flauta, ahora leemos que es un dueto de flauta y cítara. En realidad, ambas explicaciones son plausibles: la primera la corrobora PÓLUX, 4.83, mientras que la segunda la corrobora SÓFOCLES, fr. 60 Radt y ATENEO, 14.617F.

⁵⁸⁶ ARISTÓTELES, *Pr.* 19.28 dice que en una antigüedad remota las leyes eran cantadas con el fin de que la gente se las aprendiera de memoria. Más tarde las odas y los himnos a los dioses también siguieron patrones musicales similares, que poco a poco fueron quedando fosilizados y así surgieron los primeros *nomoi*, *vid.* MICHAELIDIS 1978: 222-3.

⁵⁸⁷ Marsio es un músico frigio de origen mítico, *vid.* BURCKHARDT 1930, VISSER 1999. Los *nomoi* se corresponden con patrones musicales antiquísimos y se dividen en ciertas categorías como, por ejemplo, en el caso de los citaródicos, *nomos* beocio, eolio, *orthios*, *trokhaios*, *oxys*, *kepion*, *terpandreios*, *tetraoidios*; cabe destacar que los *nomoi aulodoi* son peor conocidos, *vid.* NAGY 1989: 41-5.

⁵⁸⁸ El dato de la desgracia de Olimpo se menciona en toda la serie de escolios al verso 9, pero ninguno de ellos ofrece una explicación satisfactoria para entender de dónde le venía al músico dicha desgracia. Lo más probable es que la tradición asumiera que, si Olimpo era famoso por la composición en interpretación de trenos, esto se debía a que había sido desgraciado en su vida personal; sobre este tipo de tópicos, *vid.* LEFKOWITZ 1981: IX, WRIGHT 2012: 123-5.

Estos escolios aluden a hacer lo mismo que hacen otros poetas u otros personajes literarios, un camino que nos conduce a otro tipo de *mimesis* bien representada en los escolios de Aristófanes, a saber, la *mimesis* retórica o *imitatio*.

6.4. MIMESIS RETÓRICA

La idea de que el poeta bebe del poeta es tradicional. Esta dependencia del poeta respecto de la tradición se imbrica, de hecho, con la categoría emulativo/imitativa de la *mimesis*⁵⁸⁹, de manera que en los escolios de Aristófanes no es raro encontrar comentarios que describen la relación intertextual en términos de *mimesis*⁵⁹⁰.

En efecto, desde época antigua, al menos desde los tiempos de Teognis, *mimesis* no solo refiere la relación del arte con la naturaleza, sino que también señala la posición del poeta respecto a la tradición a la que pertenece su obra. De esta forma, como cualquier otra actividad humana, así lo explica el profesor B. Gentili, el poetizar era concebido como una habilidad –σοφία– aprehensible por medio de la imitación de los mejores modelos que brindaba la tradición (Gentili 1996: 118-9)⁵⁹¹.

El Helenismo, como consecuencia, quizás, de la edición sistemática de la antigua literatura y al socaire de las necesidades de un sistema educativo estable, favorecerá la formación de unos cánones de autores clásicos y, por tanto, la

⁵⁸⁹ En realidad, la *mimesis* retórica o *imitatio* no deja de ser una expansión natural de la *mimesis* emulativa, *vid.* D'IPPOLLITO 2000: 16. Sobre el concepto de *mimesis* retórica, categoría nombrada de esta manera por E. Stemplinger y aceptada más tarde por J. Bompaire, *vid.* CASSIN 2008: 290-3.

⁵⁹⁰ Sobre la noción de intertextualidad, *vid.* GENETTE 1989, PLETT 1991, PIÉGAY-GROS 1996, CAMARERO 2008; desde la perspectiva específica de los estudios clásicos, *vid.* BONNANO 1990, EDMUNDS 1995, D'IPPOLITO 2000, QUIJADA SAGREDO 2000.

⁵⁹¹ Como ya se ha dicho, esta tendencia se constata en TEOGNIS, 369-70, quien sabe que el no experto en el arte –ἄσοφος– no podrá imitar –μιμεῖσθαι– los modos de su canto, *vid.* NAGY 1989: 48-9. La misma idea está implícita en esas divergencias que se perciben en los escritos de Píndaro y de Baquilides, ya que el primero, a la poesía nacida del aprendizaje, opone la originalidad del poeta “que mucho sabe por naturaleza” (PÍNDARO, *Ol.* 2.86), mientras que Baquilides piensa que el fundamento del saber poético se ubica en la μάθησις de las obras precedentes, de manera que afirma: BAQUÍLIDES, fr. 5 Snell: ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφός / τὸ τε πάλαι τὸ τε νῦν. οὐδὲ γὰρ ῥαῖιστον... / ἀρρήτων ἐπέων πύλας / ἐξευρεῖν (“el poeta debe al poeta, así ahora como en el pasado; no es muy fácil... hallar las puertas de cantos nunca dichos”); *vid. et.* GENTILI 1996: 119, DE ANGELI 1988: 34-5.

necesidad de estudiar las virtudes de sus obras. De esta manera, con el establecimiento de unos modelos a seguir, la imitación de dichos modelos se convertirá en el medio para adquirir destreza literaria y para hacer carrera en el mundo de la educación superior ligado a la retórica y a la literatura⁵⁹².

El fenómeno alcanzará su cénit en el período que se ha dado en llamar “época de la Segunda Sofística”, cuando el impulso aticista restringe el número de modelos a imitar a la par que exige una imitación más severa de los textos favorecidos por gramáticos y rétores. A partir de ese momento, merced a una, digamos, fosilización del sistema educativo⁵⁹³, el número de obras leídas, y, por tanto, imitadas, no dejará de decrecer y, así, en Bizancio, las obras dignas de imitación en el caso de los autores dramáticos, por ejemplo, se reducen primero a heptadas y, más tarde, a tríadas.

Por otra parte, cuando hablamos de imitación, no podemos olvidar que durante la Antigüedad y, luego, más tarde, también durante el Medievo, nunca hubo mecanismos que protegieran la propiedad intelectual, aspecto que contribuyó a la generalización de la *imitatio*. Por supuesto, los pioneros merecían una consideración especial –esto se percibe ya en los tratados peripatéticos⁵⁹⁴–, pero, en general, la mentalidad de aquellas épocas admitía que una obra leída en público, o puesta en circulación de cualquier otra manera, pertenecía a todo el colectivo que entraba en contacto con ella, de modo que era lícito apropiarse de sus versos para reutilizarlos, manipularlos y, llegado el caso, alterarlos o reescribirlos (Díaz Lavado 2001: 22-3).

Con todo, y esto es importante, siempre hubo una ética de la *imitatio*, de manera que imitar a los clásicos no era un acto servil de copia, sino, más bien, un ejercicio honesto de reescritura que partía de unos modelos que proporcionaban

⁵⁹² La doctrina de la *mimesis* retórica aparece anunciada ya en ISÓCRATES, 3.48-9, 4.7-10, *vid.* DÍAZ LAVADO 2001: 36, 38, 489-90.

⁵⁹³ Nótese, por ejemplo, que en la escuela patriarcal de la Constantinopla del siglo XII se seguían escribiendo *progymnasmata* similares a los del siglo I d. C., *vid.* MANGO 1998: 147-8, DE MARTINO 2006: 93-5.

⁵⁹⁴ Sobre los estudios peripatéticos en materia de literatura, *vid.* PODLECKI 1969; sobre sus tratados sobre el drama, *vid.* BAGORDO 1998: 19-32.

soluciones para encarar el acto de expresarse bien por escrito con ciertas garantías⁵⁹⁵. Dicho esto, justo es reconocer que los escritores tardíos rara vez consiguen alcanzar las cotas de sus modelos.

Así las cosas, resulta claro por qué los escoliastas recurren al campo semántico de *mimesis* para señalar la relación intertextual. Ahora bien, cuando, al estudiar la comedia aristofánica, tratamos con esta cuestión, enseguida surge un problema, ya que en la comedia de Aristófanes el intertexto puede aparecer en forma de imitación, pero también en forma de parodia, dos nociones que los escoliastas tienden a entremezclar⁵⁹⁶. En realidad, los escoliastas practican una, digamos, exégesis del intertexto que se limita a descubrir la relación textual, pero sin llegar a plantearse por qué Aristófanes introduce esas referencias intertextuales en sus comedias⁵⁹⁷.

Desde un punto de vista general, la parodia no es otra cosa que un procedimiento de escritura que en Aristófanes suele tener un rendimiento cómico⁵⁹⁸. El problema es que no siempre es así, de modo que la manera de

⁵⁹⁵ LONGINO, 13.2, aconseja la emulación de los escritores del pasado, si es que el escritor en ciernes desea alcanzar lo sublime en sus propios escritos, pero el propio LONGINO advierte que “imitar” no consiste en plagiar, ya que el poeta que imita bien es el que se inspira en los modelos tradicionales para crear un texto nuevo y original, *vid.* INNES 1995b: 114; ideas similares propone DIONISIO DE HALICARNASO en su *Sobre la imitación*, *vid.* FATHMAN 1978: 1, INNES 1989: 247. Sobre la doctrina de la *imitatio*, *vid. et.* BOMPAIRE 2000: 13-154 (esp. 45-91), ASMIS 1992: 408-10, FATHMAN 1978, 1978b.

⁵⁹⁶ De hecho, como se hará evidente más adelante, los rétores de los primeros siglos de nuestra era tienden a no diferenciar las nociones de *imitatio* y de parodia, *vid.* RÖMER 1908: 247, 256-8, RAU 1967: 8-9, DÍAZ LAVADO 2001: 30-1; sobre la relación entre *mimesis* y parodia, *vid. et.* RAU 1967: 15, ZERVU 1990: ιζ', 11.

⁵⁹⁷ De nuevo aquí es necesario recordar que la escoliografía aristofánica se corresponde con una exégesis funcional de las comedias, de modo que es igual de posible pensar que en origen las notas sí explicaban las razones por las que aparecían los intertextos que no hacerlo. Evidentemente, a partir de este momento cuando haga referencia al intertexto o a la intertextualidad, siempre lo haré en el sentido menos expansivo o, si se quiere, más usual del término, esto es, la función que juega la presencia de otros textos en el texto aristofánico, y no a su sentido más expansivo o, si se quiere, filosófico, esto es, la producción inconsciente de textos provenientes de una tradición interrelacionada susceptible de ser deconstruida para entender la génesis de una obra literaria. Sobre las diversas maneras de entender el fenómeno intertextual, *vid.* CAMARERO 2008: 25-7.

⁵⁹⁸ Sobre el valor cómico de la parodia, *vid.* RAU 1967: 7: “Als literarästhetischer Terminus dagegen (E. *IA* 1146-7) meint Parodie offenbar von Anfang an eine komische Form”; como fundamento de sus palabras, el alemán cita ARISTÓTELES, *Po.* 1448a 12, donde se dice que el padre de la parodia fue Hegemón de Tasos, y ATENEO 15. 698B, donde Polemón llama a Hiponacte inventor de la parodia. Por su parte, GILLS 2000: cols. 346-7, propone entender *παρωδία* como apócope de *παρα-ραψ-οδία*, asumiendo que la parodia homérica es el fundamento mismo de toda la parodia griega. La bibliografía que estudia el procedimiento de escritura de la parodia es abundante y no puede ser abordada en el contexto de una nota al pie. Algunos estudios importantes son: RÖMER 1908, HOUSHOLDER 1944, RAU 1967 (fundamental),

explicar la presencia de esos otros textos es potencialmente muy variada⁵⁹⁹. Ahora bien, como ya se ha dicho, en general, los escoliastas no se preguntan si estamos ante alusiones, imitaciones, pastiches, intertextos casuales, etc., sino que se limitan a constatar la presencia de ese otro texto y señalar cuál es.

Por otra parte, desde el punto de vista de la comedia aristofánica no todos los géneros se perciben de igual manera. Me refiero a que la presencia de los intertextos épico y lírico no tienen el mismo impacto que los intertextos que provienen del ditirambo y, sobre todo, de la tragedia, intertextos que tradicionalmente han sido mejor detectados y comprendidos como un, digamos, elemento estructural de la comedia aristofánica. Por eso son tan importantes las reflexiones de M. S. Silk (1993) sobre la parodia y la paratragedia aristofánica⁶⁰⁰.

En sus estudios sobre el fenómeno paratrágico, M. S. Silk reconoce dos ámbitos bien diferenciados: por una parte, lo que él llama *parody (of tragedy)*, que se corresponde con aquellos pasajes que tienen un referente paródico específico como, por ejemplo, sucede con la *Helena* y la *Andrómeda* de Eurípides en *Tesmoforiantes* o con el *Télefo* de este mismo autor no solo allí, sino también en *Acarnienses*; en estos casos el cómico “reutiliza” los originales, manteniendo incluso la cita literal de versos, para crear humor con clara intención paródica⁶⁰¹,

KOMORNICKA 1967, DOVER 1972: 72-7, BONNANO 1987, GÓMEZ 1990, ZERVOU 1990: 9-16, GOLDHILL 1991: 167-222, SILK 1993, GILLS 2000. Por otra parte, WRIGHT 2012: 70-99, 143-4 va más allá cuando analiza, entre otras cosas, la repercusión que tiene el aparato intertextual de las comedias prestando atención a los criterios de “novedad” y “antinovedad”, porque ahí se ve bien cómo los poetas cómicos recuperan, imitan y transforman toda una cultura literaria que es reescrita una y otra vez desde diversos puntos de vista.

⁵⁹⁹ Un ejemplo interesante es el de Cratino, en cuyos fragmentos se percibe claramente la influencia del yambo y también de la tragedia de Esquilo, pero sin que se pueda señalar allí ningún tipo de rendimiento cómico, mientras que la poesía de Homero sí es usada para estos fines, *vid.* AMADO RODRÍGUEZ 1994 (esp. pp. 99-100).

⁶⁰⁰ *Vid. et.* ZIMMERMANN 2014: 140, quien presta atención a la relación entre el metro y la parodia para reconocer parodias, digamos, totales, esto es, las que imitan tanto el metro como la lengua (*Th.* 101-130, 1015-54; *Ra.* 1264-77, 1288-95, 1309-28, 1331-63), parodias lingüísticas, pero no métricas, que generan incongruencia cómica debido al contraste que produce la inserción de palabras poéticas en metros típicamente cómicos (*Ach.* 208-18, 223-33; *Av.* 1069s., 1099s.), y parodias rítmicas, pero no lingüísticas, esto es, ritmos propios de la poesía seria conteniendo expresiones vulgares (*Ach.* 358ss., 385ss., 489ss., 566ss.; *Eq.* 1264ss.). Además, WRIGHT 2012: 145-6, sin perder de vista que la parodia es un componente estructural de la comedia, recuerda que se trata de un elemento que revela, sobre todo, las coordenadas culturales en las que se mueve tanto el autor, Aristófanes, en nuestro caso, como su audiencia.

⁶⁰¹ En estos casos, la parodia no se corresponde con la deformación cómica del modelo, sino que conlleva una reformulación del original manteniendo algunos rasgos y transformando otros; así, al menos,

y, por otra parte, la *paratragody*, que se corresponde con aquellos otros pasajes que muestran dependencia intertextual trágica, sin que se pueda señalar, aunque sí reconocer, un referente concreto⁶⁰²; en estos casos, el fenómeno es más amplio, ya que la paratragedia se vierte en la comedia sin una motivación paródica específica. Esta división es importante, ya que, sobre todo, es el segundo tipo el que suele aparecer en Aristófanes y se da la circunstancia de que ese modelo responde mejor a una interrelación, digamos, natural de los géneros dramáticos que se practicaban en la Atenas del siglo V a. C. –que puede tener una función o intencionalidad diversa en la obra– que a una verdadera dependencia intertextual de raigambre paródica, como sí sucede en los otros casos⁶⁰³.

No obstante, es importante tener en cuenta que Aristófanes no solo parodia la tragedia, sino también la poesía épica⁶⁰⁴, la poesía lírica⁶⁰⁵ e, incluso, quizás, la

sucede con la *Andrómeda* de Eurípides en *Tesmoforiantes*, *vid.* MASTROMARCO 2008. Por otra parte, la parodia de la *Helena* en *Th.* 855-919 es notable, porque conservamos el original, de modo que es un testimonio de muchísimo valor para conocer la técnica paratrágica del cómico ateniense, *vid.* RAU 1967: 53-65, WRIGHT 2012: 156-62. Estos pasajes son interesantes para conocer la crítica que le merece a Aristófanes la tragedia euripídea, *vid.* SOUSA SILVA 1987: 105-55.

⁶⁰² Sobre la necesidad de conocer el modelo parodiado, *vid.* RAU 1967: 10, GOLDHILL 1991: 206-10, MASTROMARCO 1998: 10. Ahora bien, esta necesidad de reconocer el modelo parodiado no implica que sea necesario un conocimiento perfecto de dicho modelo, sino que, en la mayoría de los casos, basta la intuición de que se está produciendo un fenómeno de parodia; nótese, por ejemplo, que el concurso de *aprosdoketa* es notable en contextos paródicos, *vid.* UREÑA BRACERO 1995: 129, de modo que el humor funciona por el repentino y sorprendente choque de estilos, sin que sea necesario reconocer un texto específico. De hecho, HARRIOTT 1962: 2-3, con n. 5, afirma que de todas las menciones paródicas que hace Aristófanes de la tragedia euripídea solo en quince ocasiones es necesario que el receptor identifique el modelo, mientras que en los demás casos el humor funciona igual si este se reconoce como si no. Sobre la competencia mínima que requiere un lector de comedias aristofánicas para identificar las parodias, *vid.* FRANCO 1988, QUIJADA SAGREDO 2004: 250-1, WRIGHT 2012: 146-50; sobre la, digamos, teoría de los dos públicos, esto es, uno culto que reconoce esos modelos y otro, digamos, normal que no tiene por qué reconocerlos, *vid.* HUNTER 2009: 83-4, WRIGHT 2012: 2-5, 7-9, 32-5, 37-40, 50-4, 57, 132-3, 146-7.

⁶⁰³ Sobre la interrelación natural de los géneros dramáticos –y sus límites–, *vid.* QUIJADA SAGREDO 2011, esp. p. 40, con n. 31, donde se cita a PÓLUX, 4.111, pasaje en el que el lexicógrafo asume que Eurípides usaba muchas técnicas aristofánicas, lo cual es importante, porque cada vez es más habitual percibir influencia aristofánica en algunos pasajes euripídeos. A este respecto, *vid.*, por ejemplo, ILUNDAIN 2010 quien, tras llamar la atención sobre las ocasionales similitudes en el “lenguaje conversacional” que se da de manera natural entre las tragedias y las comedias por ser ambos géneros dialógicos y de producción audiovisual, pp. 61-4, luego, al hilo de E. *Hel.* 452 y su semejanza con Ar. *Ach.* 456 y 460, pp. 73-4, afirma (p. 74): “da la impresión de que Eurípides no tiene inconveniente en asemejarse voluntariamente a la caricatura cómica que Aristófanes ha creado de él en sus comedias” y que “estamos ante el clímax cómico de la situación con este verosímil guiño de Eurípides a la Comedia aristofánica”. Se trata, por tanto, de “algo que en punto alguno puede ser ni casual ni gratuito”; *vid. et.* pp. 75-9, donde se revisan otros guiños similares y se valora el alcance de lo cómico en la tragedia euripídea, entre otras cosas.

⁶⁰⁴ *Vid.* MACÍA APARICIO 1998, 2000, 2011, REVERMANN 2013.

⁶⁰⁵ Sobre la huella de la poesía lírica en Aristófanes, *vid.* KUGELMEIER 1996, RAWLES 2013.

historiografía⁶⁰⁶. Con todo, la parodia aristofánica rara vez es servil para con su modelo, esto es, pocas veces opera la mera deformación paródica de un referente, sino que, el intertexto paródico suele funcionar como punto de partida generativo para crear texto, esto es, en ocasiones, a partir de la parodia, a veces tibia, de un modelo concreto, Aristófanes escribe un texto original y adecuado a las condiciones que demandan los argumentos de sus comedias, dando muy a menudo la impresión de que el intertexto funciona como medio de inspiración o punto de arranque para desarrollar la escritura de determinados pasajes.

Por supuesto, queda más allá de mis pretensiones discutir la naturaleza de la parodia aristofánica, ya que, como siempre, lo que aquí interesa es valorar el intertexto como material exegético en los escolios y, sobre todo, describir el problema que supone la entremezcla de los conceptos de *mimesis* y de parodia en la escoliografía aristofánica.

6.4.1. *MIMESIS* Y PARODIA: LA PARATRAGEDIA

Como se ha dicho arriba, los escoliastas suelen explicar los intertextos tanto en términos de *mimesis* como en términos de parodia, sin que se pueda establecer una pauta objetiva para el uso de esos dos términos, lo cual resultará evidente, confío, al final de esta sección.

Cabe destacar que, en principio, estos dos términos no aluden a lo mismo, ya que *mimesis* debería implicar la huella de un texto que Aristófanes, por la razón que sea, introduce en su comedia, mientras que parodia implicaría eso mismo, pero con una funcionalidad crítica. Como digo, en los escolios esta diferencia desaparece y, así, solemos encontrar ambos términos cuando los escoliastas reconocen la presencia de un intertexto. Por supuesto, el género literario sirve de indicio para limitar el uso de esos dos términos, ya que cuando tratamos con la tragedia euripidea, por ejemplo, aunque la exégesis venga

⁶⁰⁶ Vid. RAU 1967: 40, con n. 54, *vid. et.* DE MARTINO 2015: 35-6. En realidad, Aristófanes, dado que la comedia es deformación cómica del mundo, lo parodia todo, esto es, los cultos y los festivales religiosos, las reuniones sociales, la celebración de juicios, etc., *vid.* RAU 1967: 10, KOMORNICKA 1967: 56, 64-73, HORN 1970.

expresada en términos de *mimesis*, podemos estar más o menos seguros de la funcionalidad crítico-paródica que los escoliastas atribuyen al intertexto.

A pesar de que la parodia es un recurso habitual de la comedia aristofánica, lo cierto es que el término no puede ser considerado usual en la escoliografía de este autor, lo cual tampoco implica que se trate de una noción ausente de la misma⁶⁰⁷. En realidad, *παρωδία* es un término que aparece en todas las colecciones de escolios de las comedias de Aristófanes, salvo en las muy defectivas de *Lisístrata* y de *Asambleístas*, además de la de *Las Ranas*, lo cual sí resulta sorprendente⁶⁰⁸. Ahora bien, salvo en la colección de *Caballeros*, donde el término aparece varias veces, en el resto de las colecciones nos tenemos que contentar con una o dos menciones aisladas.

Para conocer el significado de la palabra en la escoliografía aristofánica, lo mejor es empezar por schol. *Ach.* 8a, ya que esa nota nos proporciona lo más parecido a la definición del término que vamos a encontrar en los escolios:

Acarnienses 5-8

Δι ἐγὼ δ' ἐφ' ᾧ γε τὸ κέαρ ἠὺφράνθην ἰδὼν
 τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν⁶⁰⁹.
 ταῦθ' ὡς ἐγανώθην, καὶ φιλῶ τοὺς ἰππέας
 διὰ τοῦτο τοῦργον· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι. 8

⁶⁰⁷ Como ya sabemos, la escoliografía supone la reunión de materiales exegéticos que sustentan una lectura funcional de las comedias de Aristófanes, de modo que los términos técnicos suelen sustituirse por expresiones sencillas que soportan la misma idea como, por ejemplo, en este caso, *παρὰ* + acusativo, que, en principio, expresa la alteración de un texto, o sea, parodia, o *ἀπὸ* + genitivo, que, en principio, expresa la reproducción de un texto sin alteraciones, o sea, *imitatio*, aunque, en realidad, estas pautas no se respetan escrupulosamente, *vid.* RAU 1967: 8-9.

⁶⁰⁸ No obstante, el único ejemplo de la colección de *Nubes* resulta defectivo, ya que se percibe confusión de *παρωδία* con *παροιμία*, quizás porque Aristófanes altera, esto es, parodia, un proverbio. El verso 1272 de la comedia, en boca del Acreeador segundo, dice así: ἵππους γ' ἐλαύνων ἐξέπεσον νῆ τοὺς θεοῦς (“¡por los dioses! al suelo caí cuando guiaba caballos”, tr. L. Gil Fernández); al hilo de este verso, un crítico anónimo anota: schol. *Nu.* 1272a (Im. ἵππους γ' ἐλαύνων) καὶ τοῦτο ἐκ παρωδίας. ἅμα δὲ καὶ αὐτὸς ἵπποτροφῶν ἐδυσπράγησεν (“y esto proviene de una parodia. Al mismo tiempo también él [sc. el Acreeador segundo], que es un criador de caballos, ha sufrido una desgracia [que le viene de los caballos]”). Es evidente que el comentario confunde *παρωδία* y *παροιμία*: *vid.* schol. *Nu.* 1273a: (...) ἐπὶ γὰρ τῶν κατὰ μηδένα λόγον πραττόντων εἰώθασι τὸ “ἀπὸ ὄνου καταπεσόν” λέγειν τὴν παροιμίαν (...); *vid.* DOVER 1970: *ad v.* 1273 (p. 175), SOMMERSTEIN 1982: *ad v.* 1273 (p. 222).

⁶⁰⁹ Noticia difícil de valorar: MACDOWELL 1983: 145, CARAWAN 1990: 137, n. 2, sugieren que el cómico alude a un pasaje de *Los Babilonios* en el que se debía dramatizar un juicio en el que Cleón era condenado a pagar esos cinco talentos. Ahora bien, CARAWAN 1990 piensa que la noticia puede tener carácter histórico y aludir a un hecho sucedido realmente. Sobre este asunto, *vid.* *Eq.* 226a, IMPERIO 2004: 173, n. 9, SIDWELL 2009: 78-9.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Dic. Yo sé lo que vi con regocijo de mi alma: los cinco talentos que vomitó Cleón. ¡Cómo me refocilé con eso! Por esa acción me caen bien los caballeros. Fue, en verdad, benemérita para la Hélade (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 8a lm. ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι τοῦτο παρωδία καλεῖται, ὅταν ἐκ τραγωδίας τι μετενεχθῆ εἰς κωμωδίαν. ἔστι δὲ τὸ ἡμιστίχιον ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου ἔχον οὕτως· “κακῶς ὄλοιτ’ ἄν· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι”. εἰς τὸ δρᾶμα οὖν τῶν Ἰππέων ἀποτείνεται. διὰ τοῦτο γὰρ φαίνεται καταδικασθεῖς ὁ Κλέων τάλαντα ε’. ἄξιον οὖν φησιν Ἑλλάδος τὸ καταδικασθῆναι τὸν Κλέωνα. EFLh

Esto se llama parodia, [fenómeno que se produce] cuando se introduce algo propio de la tragedia en comedia. El hemistiquio es del *Télefo* de Eurípides, y dice así (fr. 720 Kannicht): *Ojalá muriera de mala manera; pues digno sería para la Hélade*. Lo que, sin duda, se explica bien para *Los Caballeros*. Por esto, por tanto, parece que Cleón fue condenado [a pagar una multa de] cinco talentos. Pues bien, [Aristófanes] dice que es digno de Grecia que Cleón fuera condenado.

Más allá de la identificación del hemistiquio euripideo⁶¹⁰, esta nota es importante, porque nos ofrece una definición funcional de parodia⁶¹¹ que la vincula directamente con la paratragedia –*cf.* ἐκ τραγωδίας τι μετενεχθῆ εἰς κωμωδίαν–⁶¹². Ahora bien, esta información resulta desconcertante, ya que, con excepción de la colección de *Caballeros*, donde παρωδία siempre alude a contextos paratrágicos, los escoliastas suelen recurrir al término para señalar la relación intertextual de la comedia aristofánica con textos de otros géneros literarios, como vamos a poder comprobar enseguida. No obstante, siguiendo esta misma línea, encontramos algunos comentarios en los que se percibe injerencia de la tragedia en la comedia:

Acarnienses 1190-1

Λα. ἄπταταῖ ἀπταταῖ,

1190

⁶¹⁰ En este sentido, DOVER 1987: 229 considera que aquí no hay verdadera parodia, ya que el contexto en el que el *Télefo* juega un papel destacado queda todavía lejos; *contra* OLSON 2002: *ad loc.* (p. 68). Cabe señalar que el *Télefo* de Eurípides es fundamental para entender la estructura misma de toda la comedia, *vid.* FOLEY 1988.

⁶¹¹ De hecho, este escolio es la fuente de la entrada παρωδία que transmite la SUDA, π 715 s.v. Παρωδοῦμενος καὶ Παρωδία.

⁶¹² Nótese cómo el rendimiento cómico que subyace a la noción de parodia no se menciona, de modo que παρωδία e *imitatio* parecen una misma cosa; *vid.* RAU 1967, 8: “Wenn in der Begriffsbestimmung des Suidas (nach schol. Ar. *Ach.* 8) (...), das komische Element nicht ausdrücklich gennant ist, (...), mit Parodie wäre ursprünglich auch die ernsthafte literarische “imitatio” bezeichnet worden”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

στυγερά τάδε γε κρυερά πάθεια· τάλας ἐγώ.

Lám. *¡Ayayay! Odiosos padecimientos éstos
que hielan de espanto. ¡Cuitado de mí!* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 1190b Im. ἀτταταῖ]
θρηνηῶν παρατραγωδεῖ⁶¹³. RLh

[sc. Diceópolis] hace paratragedia de trenos.

Avispas 1484-5

Φι κλῆθρα χαλάσθω τάδε. καὶ δὴ γὰρ 1484
σχήματος ἀρχή-

Fil. Que se descorran estos cerrojos,
pues va a comenzar un paso de la danza... (tr. L. Gil Fernández)

Schol. *V.* 1484 (sin Im.)
παρατραγικεύεται. LhAld

[Aquí] se hace paratragedia⁶¹⁴.

Ahondando en la noción de paratragedia, no resulta difícil encontrar ejemplos de parodia explícita de un referente trágico:

Caballeros 1250-2⁶¹⁵

Πα. ὦ στέφανε, χαίρων ἄπιθι· καὶ σ' ἄκων ἐγὼ 1251
λείπω· σὲ δ' ἄλλος τις λαβὼν κεκτήσεται,
κλέπτῃς μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως.

⁶¹³ Esta nota funciona como *παρεπιγραφή*, ya que nos advierte del tono lastimero que Lámaco va a adoptar desde los versos 1190-7 hasta, al menos, el verso 1226; entre medias Diceópolis inserta ideas y sentimientos diametralmente opuestos, pero utilizando las mismas expresiones que usa Lámaco para generar contraste; en este sentido, nótese que este mismo grito de dolor, ἀτταταῖ, a Diceópolis le sirve en el verso 1198 para expresar su alegría. En realidad, la acción paralela del final de *Acarnienses* bebe de Homero, aunque la construcción se sustenta en una deformación que entremezcla elementos paraépicos y paratrágicos, *vid.* REVERMANN 2013: 120.

⁶¹⁴ Esta lacónica explicación parece aludir a la parodia de la danza del *Cíclope* de Eurípides que Filocleón estaría ejecutando en el escenario. Por tanto, el comentario considera paratrágico algo que, en realidad, sería paradrama-satírico. Sobre la relación de la comedia con el drama satírico, *vid.* MELERO BELLIDO 1994, BAKOLA 2010: 81-117, LÄMMLE 2013: 35-50, SHAW 2014. El lector encontrará una buena aproximación al drama satírico, con amplia bibliografía en las notas, en ENCINAS REGUERO 2013: 281-3.

⁶¹⁵ Cabe señalar que los versos 1248-50a también se construyen sobre una base paratrágica, ya que están tomados del *Belerofonte* de Eurípides: *vid.* schol. *Eq.* 1249a: ταῦτα δὲ ἐκ Βελλεροφόντου Εὐριπίδου. Este, digamos, centón paratrágico se justifica en el deseo de mostrar la resignación de Cleón-paflagonio y también su dolor ante la obligación de abandonar su puesto en la casa de Demo.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Pafl. *¡Oh! corona, vete con dios, aunque forzado,
yo te dejo. Otro te tomará y será tu dueño,
más ladrón no, quizá más afortunado* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 1251a lm. σὲ δ' ἄλλος τις
λείπει “άνήρ”. παρώδησε δὲ ἐξ Ἀλκήστιδος Εὐριπίδου· ἔχει δὲ οὕτως:
“σὲ δ' ἄλλη τις γυνή κεκτήσεται,
σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως”.VEΓ²M

Falta el sustantivo “hombre”. [Aristófanes] ha parodiado [estos versos] a partir de [un pasaje de] *Alceste* de Eurípides que dice así (*E. Alc.* 181-2):

*alguna otra mujer te poseerá,
no más virtuosa, pero quizás sí más afortunada*⁶¹⁶.

Pues bien, dejando de lado otros ejemplos similares⁶¹⁷, que siguen mostrando el papel del intertexto trágico en la comedia aristofánica no tanto como parodia de referentes concretos, sino más bien como inserción deliberada del tono serio de la tragedia en el contexto de la comedia⁶¹⁸, lo llamativo son esos otros comentarios que aluden a la paratragedia en términos de *mimesis* y que son prácticamente iguales a estos.

En el verso 230 de *Las Avispas* el coro entra en escena acompañado de algunos niños⁶¹⁹. Los coreutas, como es sabido, representan a un grupo de ancianos heliastas que acuden en la alborada a la Heliea para juzgar a Laques y que se detiene delante de la casa de Filocleón para esperar a su compañero.

⁶¹⁶ Las diferencias más significativas entre el modelo y la adaptación se reducen a la ausencia en el texto aristofánico de un sustantivo equivalente a γυνή, cf. λείπει άνήρ, lo que explica la presencia del participio λαβών, y la inserción del *aprosdoketon* κλέπτης en lugar de σώφρων.

⁶¹⁷ Vid. schol. *Eq.* 214a (lm. τάραττε): παρώδησε γάρ τόν ἱαμβόν ἐξ Ἡρακλειδῶν Εὐριπίδου (fr. 851 Kannicht); schol. *Eq.* 1099 (lm. γερονταγωγεῖν) ὄλον δὲ τὸ ἱαμβικὸν παρώδησεν ἀπὸ Πηλέως Σοφοκλέους (fr. 478 Radt); schol. *Eq.* 1290a (lm. ἦ πολλάκις ἐννοχίαισι) Εὐριπίδειος ἡ παρωδία, ἐξ Ἴππολύτου (cf. versos 1290-1, pero la parodia no es evidente, vid. TOTARO 1999: 48); schol. *Pax* 126a (sin lm.) ὁ λόγος ἐκ Σθενεβοίας Εὐριπίδου (el tono de Trigeo es paratrágico, pero no se aprecia parodia de un referente concreto, vid. SOMMERSTEIN 1985: *ad loc.* (p. 140); schol. *Av.* 1246 (lm. εἴ με λυπήσει πέρα) (...) παρατραγωδεῖ καὶ αὐτός (nótese que antes Iris también se ha expresado en tono paratrágico; vid. schol. *Av.* 1240, 1242; vid. et. schol. *Av.* 1247 (lm. μέλαθρα μὲν αὐτοῦ καὶ δόμους Ἀμφίονος) ἐκ Νιόβης Αἰσχύλου (fr. 160 Radt]).

⁶¹⁸ En este sentido, debe notarse que la seriedad encaja bien con la comedia, porque crea un contraste que potencia la comicidad; vid. CAREY 2013: 170-1: “It is very rare for a comedy of any sort to survive solely on a run of jokes, as the ubiquitous presence of the ‘straight man’ from Aristophanes to music hall and modern television comedy amply demonstrates. Humour desperately needs solemnity in its proximity if it is to work”.

⁶¹⁹ En tragedia no es raro que aparezcan niños cantores en los dramas, ya que es una técnica útil para generar πάθος, vid. DOVER 1972: 124, PINTACUDA 1982: 40-1.

Mientras este llega, el coro canta una oda en la que expresa la extrañeza que le produce la ausencia del anciano, versos 230-90, y, a continuación, sigue un breve canto amebeo interpretado por el Corifeo y uno de los niños, versos 291-315; pues bien, en el contexto de esa canción los escoliastas reconocen *imitatio* eurípidea, ya que algunos versos han sido tomados de su tragedia *Teseo*:

Avispas 303-16

- Πα. ἄγε νυν, ὦ πάτερ, ἦν μὴ
τὸ δικαστήριον ἄρχων
καθίση νῦν, πόθεν ὦνη— 303
σόμεθ' ἄριστον; ἔχεις ἐλ—
πίδα χρηστήν τινα νῶν ἢ
πόρον Ἑλλάς ἱρὸν <εὐρεῖν>;
Χο. ἀπαπαῖ φεῦ, <ἀπαπαῖ φεῦ,>
μὰ Δί' οὐκ ἔγωγε νῶν οἶδ'
ὀπόθεν γε δεῖπνον ἔσται.
Πα. τί με δῆτ', ὦ μελέα μῆτηρ, ἔτικτες;
Χο. ἴν' ἐμοὶ πράγματα βόσκειν παρέχῃς. 313
Πα. ἀνόνητον ἄρ', ὦ θυλάκιόν, σ' εἶχον ἄγαλμα. 314
ἔ ἔ.
παρὰ νῶν στενάζειν.

- Niño *Veamos, padre, si el arconte no convoca hoy el tribunal, ¿con qué compraremos la comida? Para nosotros dos ¿tienes alguna buena esperanza o el "sacro camino de Hele"?*⁶²⁰
Coro *Por desgracia, ¡ay!, <por desgracia, ¡ay!> no sé, ¡voto a Zeus!, de dónde sacaremos para comer los dos.*
Niño *¿Por qué, infortunada madre, me pariste?*
Coro *Para crearme el problema de alimentarte.*
Niño *Cual inútil adorno, ¡oh!, bolsita, te tenía. ¡ay!, ¡ay!*
Nos tocó la suerte de gemir a ambos (tr. L. Gil Fernández).

Schol. V. 303 lm. 303]

τὰ ἐν Θησεῖ ἀμοιβαῖα τῶν παιδῶν μιμεῖται πρὸς τοὺς πατέρας. Lh

⁶²⁰ De hecho, los escoliastas reconocen en este verso 308 *imitatio* pindárica (fr. 189 Snell – Maehler), lo cual demuestra que Aristófanes no se limita a parodiar los versos eurípedeos. En este caso, el niño confunde el sentido propio de πόρος (“paso”, “camino”, “senda” y de aquí πόρον Ἑλλάς ἱρὸν, esto es, el Helesponto, en expresión pindárica), con el sentido metafórico (“camino o medio para lograr algo”), *vid.* GIL FERNÁNDEZ 2011: n. *ad loc.* (p. 167, n. 51).

[sc. Aristófanes] imita los amebeos de los niños y de los padres de la tragedia *Teseo*.

De esta manera, Demetrio Triclinio asume que todo el amebeo ha sido escrito como imitación de aquel otro que cantan los padres y los hijos en el *Teseo* de Eurípides⁶²¹, una idea que se aprecia mejor en los siguientes comentarios:

Schol. *V.* 313 (312) Im. πράγματα βόσκειν
ὁ λόγος ἐκ Θησέως Εὐριπίδου. ἐκεῖ γὰρ ταῦτα λέγουσιν οἱ ταπτόμενοι παῖδες εἰς βορὰν
τῷ Ἰμινοτάρφῳ *V.* VLhAld

El texto es de *Teseo* de Eurípides (fr. 385 Kannicht). Pues allí los niños elegidos como alimento para el Minotauro dicen estas cosas.

Schol. *V.* 314a (sin Im.)
καὶ τοῦτο παρὰ τὰ ἐκ Θησέως {Εὐριπίδου}· ἔστι δὲ Ἰππόλυτος ὁ λέγων ταῦτα *V* ἐκεῖ·
“ἀνόνητον ἄγαλμα, πάτερ, οἴκοισι τεκῶν”. VLhAld
ἄγαλμα γὰρ ὁ υἱὸς τῷ πατρὶ, ἐφ’ ᾧ ἀγάλλεται. *V*

También este [verso] deriva de los de *Teseo* de Eurípides. Allí, es Hipólito quien dice (fr. 386 Kannicht):

inútil adorno para los hogares, padre, es el haber engendrado hijos.

Pues el hijo es adorno para el padre, en la medida que [el padre] se enorgullece de él⁶²².

Por tanto, en este caso resulta evidente que Aristófanes se sirve de un referente trágico para exagerar el πάθος y crear comicidad⁶²³. Estamos, sin duda, ante una parodia elaborada⁶²⁴, que los escolios explican de las siguientes maneras: schol. *V.* 313 (312): ὁ λόγος ἐκ Θησέως Εὐριπίδου; schol. *V.* 314a: καὶ τοῦτο παρὰ τὰ ἐκ Θησέως; schol. *V.* 303 Im. 303]: τὰ ἐν Θησεῖ ἀμοιβαῖα τῶν παίδων μιμεῖται. La formulación de estas tres notas muestra cómo el mismo fenómeno es susceptible de ser considerado parodia –παρὰ τὰ ἐκ Θησέως– o

⁶²¹ La tragedia debía de representar la desgracia que sentían las familias atenienses al enviar a Creta a sus vástagos para ser sacrificados al Minotauro, *vid.* SOMMERSTEIN 1983: *ad* vv. 303-16 (p. 175).

⁶²² Hipólito, a pesar de ser hijo de Teseo, no pudo haber nacido antes de que este hubiera matado al Minotauro, de modo que RAU 1967: 192 propone que este pasaje bebe de los versos 1444-5 del *Hipólito* – y no del *Teseo*– de Eurípides.

⁶²³ Ahora bien, lo que no resulta claro es si el cómico pretende que recordemos el referente euripideo o no, ya que en este caso la comicidad funcionaría igualmente si los versos parodiados fueran los de cualquier otro poeta trágico.

⁶²⁴ De hecho, se trata de un punto intermedio entre, siguiendo la terminología de M. S. Silk, la *parody of tragedy* y la *paratragedy*, ya que, si bien no se trata de la parodia sostenida de un referente concreto, tampoco se trata de la inserción ocasional del tono trágico en el texto.

mimesis –τὰ ἐν Θησεῖ ἀμοιβαῖα ... μιμεῖται–, además de ese otro punto intermedio que simplemente marca la procedencia –ἐκ Θησεῶς Εὐριπίδου–.

Veamos otros ejemplos:

Pax 76-7

Oi.^β “ὦ Πηγάσιόν μοι”, φησί, “γενναῖον πτερόν 76
ὄπως πετήσει μ’ εὐθὺ τοῦ Διὸς λαβῶν”.

Serv.² “Remedo de Pégaso”, le dice, “noble alado, llévame volando derecho a Zeus”
(tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 76b Im. (β) ὦ Πηγάσιον

α. παρὰ τὰ ἐκ Βελλεροφόντου Εὐριπίδου. RV

β. τὸν Βελλεροφόντην μιμεῖται. Lh

ἐκεῖνος γὰρ διὰ VLh τοῦ Lh Πηγάσου τοῦ πτερωτοῦ ἐπεθύμει εἰς VLh τὸν V οὐρανὸν ἀνελθεῖν

ἄγ’ ὦ φίλον μοι Πηγάσου πτερόν. VLh

a. [Este verso] deriva de los de *Belerofonte* de Eurípides.

b. [Aristófanes] imita a Belerofonte.

pues aquel por medio del alado Pégaso deseaba alcanzar el cielo (fr. 306 Kannicht) [y decía:]

*Llévame, ¡oh! ala de Pégaso, amiga mía*⁶²⁵.

Este escolio es interesante, porque la primera variante, dado que reconoce un intertexto concreto –E. fr. 306 Kannicht– considera que Aristófanes está parodiando el pasaje –*cf.* παρὰ τὰ ἐκ Βελλεροφόντου Εὐριπίδου–, mientras que Demetrio Triclinio, adoptando una perspectiva más general, tan solo habla de *mimesis* de Belerofonte⁶²⁶.

En el comentario que sigue, un verdadero “cazador” de intertextos, Asclepiades⁶²⁷, anota que los versos 1331-9 de *Las Ranas* derivan de E. *Hec.* 68-

⁶²⁵ Sobre las modificaciones que introduce Aristófanes en su texto frente al modelo euripideo, *vid.* RAU 1967: 90-1, 193.

⁶²⁶ Por supuesto, el vuelo de Trigeo ha sido concebido como parodia del de Belerofonte, *vid.* RAU 1967: 89-97.

⁶²⁷ Los escolios de Aristófanes conservan siete comentarios que atestiguan la labor de Asclepiades, a quien se suele identificar con el gramático Asclepiades de Mírla, pero que muy bien pudiera tratarse de Asclepiades de Alejandría –*vid.* schol. *Nu.* 37– o incluso de algún otro Asclepiades, *vid.* SCHNEIDER 1838: 90, RUTHERFORD 1905: 433, n. 12, BOUDREAUX 1919: 86-7. Pues bien, este gramático, que parece haber trabajado sobre *Las Aves*, *Las Ranas* y quizás también sobre *Las Avispas*, pone muy claramente el foco de

9 –cf. παρὰ τὰ ἐξ “Ἐκάβης” Εὐριπίδου, ἐν μιμήσει δηλονότι–⁶²⁸:

Ranas 1331-9

Αι. ὦ νυκτὸς κελαινοφαῆς ὄρφνα, 1331
 τίνα μοι δύστανον ὄνειρον
 πέμπεις, ἀφανοῦς Αἶδα πρόμολον,
 ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα,
 Νυκτὸς παῖδα μελαίνας,
 φρικώδη δεινὰν ὄψιν,
 μελανονεκυεῖμονα,
 φόνια φόνια δερκόμενον,
 μεγάλους ὄνυχας ἔχοντα;

Esqu. *¡Oh! nocturna oscuridad de negro resplandor;
 ¿qué lamentable ensueño,
 me envías salido del Hades invisible,
 hijo de la negra Noche,
 que tiene alma sin alma,
 espantosa visión,
 de negro sudario revestida,
 con mirada asesina, asesina,
 y grandes garras?* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ra.* 1331b Im. ὦ νυκτὸς κελαινοφαῆς VE
 Ἀσκληπιάδης· VEΘBarb(Ald) παρὰ τὰ ἐξ “Ἐκάβης” Εὐριπίδου, RVEΘBarb(Ald) ἐν
 μιμήσει δηλονότι. VEΘBarb(Ald) οὕτω γὰρ παραγέγραπται VEBArb(Ald) “ὦ στεροπὰ
 Διός, ὦ σκοτία νύξ, τί ποτ’ αἴρομαι ἔννυχος οὕτω”. RVEΘBarb(Ald)

Asclepiades [dice:] “[este verso] deriva de los de *Hécuba* de Eurípides (*Hec.* 68-9), es evidente [que Aristófanes los ha escrito] a imitación [de aquellos]. Pues los ha derivado de: “*¡oh relámpago de Zeus!, ¡oh noche tenebrosa!, ¿Por qué en la noche me veo así en vilo asaltada (...)?*” (tr. de A. Medina González – J. A. López Férez).

su atención sobre las relaciones intertextuales entre la comedia y la tragedia; en este sentido, schol. *Ra.* 1276b es muy ilustrativo, ya que sobre un texto que dice ὅσιον κράτος αἴσιον, Asclepiades propone enmendar la lectura y adoptar la variante ὀδιον por influencia del verso esquileo –*Ag.* 104– que Aristófanes menciona en el pasaje; *vid. et. schol. Ra.* 1269b (κύδιστ’ Ἀχαιῶν, proveniente de la *Ifigenia* de Esquilo –fr. 238 Radt–); schol. *Ra.* 1331b (ὦ νυκτὸς κελαινοφαῆς, proveniente de la *Hécabe* de Eurípides –versos 68-9, el de arriba–); schol. *Ra.* 1344b (νόμοι ὀρεσίγονοι, proveniente de las *Jantrias* de Esquilo –fr. 168 Radt–). Pues bien, lo que resulta muy llamativo es que en la colección de *Las Aves*, Asclepiades, al menos en un par de ocasiones, tal y como advierten los escoliastas, propone como modelo de los versos aristofánicos pasajes euripideos contenidos en tragedias escritas con posterioridad a esa comedia, que fue representada en 414 a. C.: *vid. schol. Av.* 348ab (el verso deriva de la *Andrómeda* –E. fr. 115a Kannicht–, representada en 412 a. C.), schol. *Av.* 424 (los versos provienen de *Las Fenicias* –verso 266–, representada en ca. 410 a. C. –para la fecha, *vid. CRAIK* 1988: 40-1–).

⁶²⁸ Por supuesto, se trata de una imitación libre, *vid. RAU* 1967: 132, 204.

Por tanto, estos ejemplos dejan ver cómo los escoliastas tienden a entreverar las nociones de *mimesis* y de parodia, ya que no se aprecia ninguna diferencia real entre la función que cumplen los intertextos trágicos, a pesar de que la formulación sea diferente. Es más, cuando abandonamos el terreno de la paratragedia y nos internamos en la huella de los otros géneros literarios que Aristófanes parodia, la situación sigue siendo la misma.

6.4.2. *MIMESIS* Y PARODIA: LOS OTROS GÉNEROS LITERARIOS

El intertexto aristofánico no se agota en la paratragedia, sino que el cómico ateniense también suele utilizar reminiscencias de la poesía épica y lírica, lo cual se suele explicar tanto en términos de *mimesis* como de parodia:

Acarnienses 322

Δι. οὐκ ἀκούσεσθ', οὐκ ἀκούσεσθ' ἑτεόν ὄχαρνηΐδαι;

Dic. De verdad, ¿no vais a escucharme, hijos de Acarneo? (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 322 lm. ὄχαρνηΐδαι

τὴν Ὀμηρικὴν περίφρασιν πολιτικῶς μιμεῖται: “ὃ νῆες Ἀχαιῶν”, ἐν μιᾷ λέξει προενεγκάμενος τὸ ὄνομα ὄλον, ὃ Ἀχαρνέων παῖδες. REFLh

[Aristófanes/Diceópolis] imita la perífrasis⁶²⁹ homérica para miembros de una comunidad [diciendo:] ¡*Oh! hijos de los Aqueos*, en una única palabra ha expresado el siguiente sintagma completo: ¡*Oh! hijos de los Acarnienses*⁶³⁰.

Por tanto, Diceópolis, tratando de halagar a los Acarnienses, les atribuye un origen noble y, para ello, recurre a la perífrasis homérica, explicación que se vierte en el comentario en términos de *mimesis*, lo cual no genera problemas, dado que parece razonable asumir *imitatio* homérica en ese verso de la comedia. Sin embargo, los dos comentarios que siguen nos advierten de reminiscencias

⁶²⁹ Una de las pocas veces que encontramos el término περίφρασις en los escolios de Aristófanes, *vid.* RUTHERFORD 1905: 250.

⁶³⁰ Se trata, por tanto, de un poetismo. Con todo, ὄχαρνηΐδαι no equivale a ὃ νῆες Ἀχαρνέων, sino a ὃ νῆες Ἀχαρνέως, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 1995: *ad loc.* (p. 128, n. 59); *vid. et.* STARKIE 1968: *ad loc.* (p. 74), SOMMERSTEIN 1980: *ad loc.* (p. 170); Diceópolis se dirige de esta forma a los Acarnienses atribuyéndoles la estirpe de un supuesto héroe de los tiempos míticos llamado Acarneo.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

(*Op.* 41): *ni cuán gran provecho hay en asfódelo y malva* (tr. J. A. Fernández Delgado)⁶³².

A pesar de la formulación, los textos hesiódicos no han sido parodiados por Aristófanes, ya que no hay ninguna interconexión léxica entre ellos y los pasajes aristofánicos. Así las cosas, lo que los escoliastas perciben es una comunión de ideas, esto es, las señas de una tradición hesiódica que Aristófanes respeta en su texto⁶³³.

Por supuesto, Aristófanes también puede introducir en sus comedias reminiscencias líricas:

Acarnienses 969-70

Δι. ἐγὼ δ' ἑμαυτῷ τόδε λαβὼν τὸ φορτίον
εἴσειμ' ὑπαὶ πτερύγων κιχλῶν καὶ κοψίχων. 970

Dic. Que yo voy a coger para mí solo este fardo y a entrar en casa *bajo las alas de tordos y de mirlos* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 970a Im. εἴσειμ' ὑπαὶ πτερύγων
ἀντὶ τοῦ μετὰ πτερύγων καὶ κιχλῶν καὶ κοψίχων. ὁ δὲ τρόπος ποιητικός· μιμεῖται γὰρ μέλη. ΕΓ³

[Dice esto,] en lugar de “con las alas de tordos y también de mirlos”⁶³⁴. La forma es poética; por tanto imita cantos líricos⁶³⁵.

⁶³² Hablar de parodia resulta aventurado, ya que, en el mejor de los casos, solo sería apreciable una interconexión muy general: Hesíodo, al igual que Carión, se refiere al valor nutritivo de unos vegetales de escaso valor que, a lo que sé, ni siquiera pueden ser asociados con la ajedrea, ya que esta es una planta aromática, *vid.* GARCÍA SOLER 2001: 354-6, mientras que la malva es un vegetal, *vid.* GARCÍA SOLER 2001: 47-8, y el asfódelo un bulbo similar a la cebolla albarrana, *vid.* GARCÍA SOLER 2001: 60. Aristófanes nombra la malva en *Pl.* 584, pero aquí los escoliastas solo glosan que se trata de un tipo de vegetal: schol. *Pl.* 584 *μαλάχης*]: εἶδος λαχάνου. Al igual que sucedía antes, el sentido de ambos textos es similar, porque ambos pasajes apologizan los alimentos de escaso valor, si bien en el texto aristofánico dicha defensa es irónica.

⁶³³ Con todo, estos comentarios son interesantísimos, porque los escoliastas están reconociendo deuda hesiódica en la comedia de Aristófanes, algo que, por cierto, —aunque esto quedará para otra ocasión— sucede siempre que los escoliastas de Aristófanes mencionan a Hesíodo. Sobre la relación vinculante entre la poesía de Hesíodo y la Comedia Antigua, *vid.* TELÓ 2013.

⁶³⁴ El correlato ático de ὑπαὶ es ὑπό y no μετά, *vid.* RUTHERFORD 1905: 332. El uso de esa preposición indica que los escoliastas asumen que Diceópolis abandona la escena llevándose los pájaros consigo.

⁶³⁵ Los escoliastas, constatando los dorismos ὑπαὶ y κιχλῶν, asumen *imitatio* de versos líricos, pero no identifican un referente concreto. El problema reside en no saber si Aristófanes está imitando una canción existente o se la está inventando. El verso 1426 de la comedia *Aves* contiene una expresión similar: ὑπὸ πτερύγων τι προκαλεῖ σοφώτερον; (“y ¿gracias a las alas harás las citas con mayor acierto?”, tr. L. Gil Fernández); pues bien, a partir de esto, STARKIE 1968: *ad loc.* (p. 195) apunta: “the line to be parodied

Ahora bien, los escoliastas pueden explicar esto mismo en términos de *παρωδία*:

Caballeros 1329-30

Xo. ὦ ταῖ λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀριζήλωτοι Ἀθῆναι, 1329
δείξατε τὸν τῆς Ἑλλάδος ἡμῖν καὶ τῆς γῆς τῆσδε μόναρχον.

Coro ¡Oh! reluciente, coronada de violetas, muy envidiable Atenas, muéstranos al monarca de la Hélade y de esta tierra (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 1329b Im. totus versus]
ἀπὸ Πινδάρου παρωδῆται.

[Este verso] se parodia de Píndaro (fr. 76 Maehler)⁶³⁶.

Avispas 1064-5

Xo. πρὶν ποτ' ἦν, πρὶν ταῦτα· νῦν δ' 1064
οἴχεται, κύκνου τε πολὶ-
ώτεραι δὲ αἶδ' ἐπανθοῦσιν τρίχες.

Coro *Antes fue eso, antes era así. Ahora, en cambio, todo se ha ido, y más blancos que el cisne estos mis cabellos florecen* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V.* 1064a Im. *πολιώτερα δὲ*

Δίδυμος (·) VGLhAld

[α.] “παρωδήσας ἐκ τῶν Τιμοκρέοντος τοῦ Ῥοδίου”. VΓ

[β.] φησὶν ὡς παρωδήσε τούτο Lh τὸ “πρὶν ποτ' ἦν” Lh ἐκ τῶν Τιμοκρέοντος τοῦ Ῥοδίου. LhAld

Dídimo [dice]:

a. “habiéndolo parodiado de los [poemas] de Timocreonte de Rodas” (fr. 7 Page).

from some popular song (schol. *Ach.* 970a ...), which is also referred to in *Av.* 1426 (...). Probably *κιχλῶν* καὶ *κοψίχων* is a surprise, and ὕ. π. [sic] alone belong to the original”; *vid. et.* SOMMERSTEIN 1980: *ad loc.* (p. 204), OLSON 2002: *ad loc.* (p. 310), DUNBAR 1995: *ad Av.* 1426 (pp. 678-9).

⁶³⁶ PÍNDARO, fr. 76 Maehler: ὦ ταῖ λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀοίδιμοι / Ἑλλάδος ἔρει- / σμα, κλειναὶ Ἀθῆναι, δαιμόνιον ποτλιέθρον (*¡Oh! reluciente, coronada de violetas, famosa, apogeo de Grecia, ilustre Atenas, ciudad divina*); el fragmento se reconstruye a partir de schol. *Eq.* 1329, schol. *Ach.* 637, schol. *Nu.* 299, schol. Arist. 3.341 Dindorf, PLUTARCO, *glor. Ath.* 7.350A, schol. Call. fr. 7 Pfeiffer. Este dítirambo de Píndaro fue muy conocido y apreciado en Atenas, *vid.* STARKIE 1968: *ad loc.* (p. 135), ROGERS 1910: *ad loc.* (p. 98), es por esto que Aristófanés tiende a mencionarlo en sus comedias, ya que, en general, el alto nivel poético de los versos pindáricos resulta útil a la comedia por el contraste que se genera entre dicho nivel y el nivel medio de aquella, *vid.* RAWLES 2013: 176-7. La percepción de esta circunstancia justifica la formulación en términos de *παρωδία*.

b. dice que ha parodiado esto, a saber, “así era antes” de los [poemas] de Timocreonte de Rodas (fr. 7 Page)⁶³⁷.

Avispas 1230b-5

Φι. ἐγὼ δέ γε,
 ἐὰν ἀπειλῆ, νῆ Δί' ἐτέραν ἄσομαι·
 “ὄνθρωφ', οὗτος ὁ μαϊόμενος τὸ μέγα κράτος, 1232
 ἀντρέψεις ἔτι τὴν πόλιν· ἂ δ' ἔχεται ρόπας.” (1234)

Fil. Y yo, si me amenaza, ¡voto a Zeus!, replicaré con esta canción:
*¡Eh!, tú, que ansías el poder supremo, un día
 derribarás la ciudad, su suerte está en juego* (tr. L. Gil Fernández)

Schol. V. 1232b lm. ἄνθρωφ' οὗτος ὁ μαϊόμενος
 ἵτὸ “ὄνθρωφ' οὗτος” εἴρηκε Lh παρὰ ἵτὰ VΓAld Ἀλκαίου·
 ἵ+ὄνησι+ V*Lh οὗτος ὁ μαϊόμενος τὸ μέγα κράτος
 +τρέψεις+ τάχα τὴν πόλιν· ἂ δὲ ἔχεται ρόπας.
 ἀντι τοῦ “<ζητῶν> μέγα κράτος”. ἵοῦτω δὲ VLh Αἰολεῖς. VΓLhAld

El [verso] “¡oh! hombre, que” [Aristófanes/Bdelicleón lo] ha dicho a partir de los [siguientes] versos de Alceo (fr. 141 Voigt):

+¡oh! hombre+ *que estás loco por el poder supremo*
 +pondrás patas arriba+ *rápidamente la ciudad; ella tiene en oscilación los platillos de la balanza*⁶³⁸.

[Nótese que dice τὸ μέγα κράτος] en lugar de “<ζητῶν> μέγα κράτος” (“<buscando> el poder supremo”). Así [lo expresan] los eolios.

Schol. V. 1234 lm. ἀνατρέψεις
 ἵγγουν Lh ἀνατρέψεις ταχέως τὴν πόλιν, ἥτις πρὸς τοῦτο ῥέπει. VΓLhAld ἐκ τῶν Ἀλκαίου δὲ παρωδεῖ εἰς Κλέωνα ὡς μαινόμενον. VΓAld

Esto es “pondrás rápidamente la ciudad patas arriba, la cual tiene tendencia a eso, precisamente”. [sc. Aristófanes], a partir de los versos de Alceo, parodia a Cleón como

⁶³⁷ Dídimo observa interrelación textual del verso de Aristófanes con al menos parte de un verso timocreontino –cf. πρὶν ποτ' ἦν–, lo cual, tal y como se conserva el comentario, resulta, cuando menos, aventurado, si bien, dado que el texto referente, el de Timocreonte, no se ha conservado, no es posible calibrar el acierto del filólogo alejandrino.

⁶³⁸ Cf. ALCEO, fr. 141 Voigt: ὄν]νηρ οὗτ[ος ὁ μαϊόμενος τὸ μέγα κρέτος / ὄν]τρέψ[ει τάχα τὴν πόλιν· ἂ δ' ἔχεται ρόπας. Las divergencia son: 1) sustitución de ὄνηρ, contracción eolia de ὁ ἀνήρ, por ὄνθρωφ'; 2) sustitución de la tercera persona del singular del texto lírico por la segunda persona del singular en el texto dramático; 3) el texto de la comedia, aunque mantiene α eolia, pierde la psilosis; 4) sustitución de τάχα por ἔτι. En relación con las diferencias que subyacen entre ambos textos, vid. MACDOWELL 1971: ad vv. 1232-5 (pp. 291-2), SOMMERSTEIN 1983: ad loc. (p. 229), BILES – OLSON 2015: ad loc. (pp. 442-3). La cita de Alceo pretende atacar a Cleón presentándolo como un tirano potencial y, así, permite entender que el político será para Atenas lo que Pítaco fue para la Mitilene de ca. 600 a. C.

si estuviera loco.

Tesmoforiantes 159-63

Αγ. ἄλλως τ' ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν
 ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασύν. σκέψαι δ' ὅτι
 Ἴβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τήιος
 κάλκαϊος, οἵπερ ἀρμονίαν ἐχύμισαν, 162
 ἐμτροφόρουν τε καὶ διεκλῶντ' Ἴωνικῶς.

Ag. Por lo demás, repugna al arte de las musas ver a uno que sea rústico y peludo. Ten en cuenta que aquel famoso Íbico, Anacreonte de Teos y Alceo, que modularon la armonía, llevaban la mitra y se movían muellemente a la manera jónica (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Th.* 162 lm. Ἀλκαῖος

ἐν ἐνίοις “Ἀχαιῶς” γέγραπται καὶ τὰ παλαιότερα ἀντίγραφα οὕτως εἶχεν. Ἀριστοφάνης δὲ ἐστὶν ὁ μεταγράψας “Ἀλκαῖος” περὶ γὰρ παλαιῶν ἐστὶν ὁ λόγος, ὁ δὲ Ἀχαιῶς νεώτερος. τὸ δὲ λεγόμενον ὑπὸ Διδύμου πρὸς Ἀριστοφάνην, ὅτι οὐ δύναται Ἀλκαίου μνημονεύειν (οὐ γὰρ ἐπεπόλαζε φησὶ τὰ Ἀλκαίου διὰ τὴν διάλεκτον), λελήρηται ἀντικρυσ, καὶ ἐν τῷ πρὸ τούτου δράματι, τοῖς Ὀρνισι, παρῶδηται τό·

ὄρνιθες τίνες οἶδ' ὠκεανῶ +τασαπτερα+
 οὕτως

ὄρνιθες τίνες οἶδ' οὐδὲν ἔχοντες⁶³⁹

καὶ ἐν Σφηξίν·

ὠνήρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κράτος.

ἀλλαχοῦ δὲ ὁ Δίδυμός φησιν· ἢ μὲν γραφὴ δύναται μένειν, οὐκ ἂν δὲ τούτου τοῦ μελοποιῦ μεμνήτο –πάλιν τὸ αὐτὸ λέγων ὅτι οὐκ ἐπεπόλαζε τὰ μέλη Ἀλκαίου <τοῦ μελοποιῦ–, ἀλλ' Ἀλκαίου> τοῦ κιθαρωδοῦ· οὗ καὶ Εὐπολις ἐν Χρυσῷ γένει μέμνηται·

ὠλκαῖτε Σικελιῶτα Πελοποννήσιε.

τί δὲ ἐνταῦθα κιθαρωδοῦ, περὶ ποιητοῦ ὄντος τοῦ λόγου;

En algunos manuscritos se ha escrito “Aqueo” y así estaba escrito en los manuscritos más antiguos. Aristófanes [de Bizancio] (fr. 397 Slater) es quien, alterando lo escrito, editó “Alceo”, aduciendo que el verso alude a autores arcaicos, mientras que Aqueo es un autor más moderno. Y lo dicho por Dídimο (fr. 14.66 Schmidt) contra [la conjetura de] Aristófanes [de Bizancio], [a saber,] que no es posible que [el cómico Aristófanes] mencione a Alceo (pues [Dídimο] afirma que los [poemas] de Alceo eran poco conocidos [en Atenas] a causa del dialecto), fue expresado de manera claramente errada, [ya que] en la comedia anterior a esta, en *Las Aves*, aparece parodiado [el siguiente verso alcaico] (fr. 345 Voigt):

⁶³⁹ Cf. schol. *Av.* 1410b (lm. ὄρνιθες τίνες οἶδε): τινές παρὰ τὰ Ἀλκαίου “ὄρνιθες τίνες οἶδε Ὀκεανῶ γᾶς ἀπὸ περάτων / ἦνθον πανέλοπες ποικιλόδειροι τανυσίπτεροι” καὶ παρὰ τὰ Σιμωνίδου “ἄγγελε κλυτὰ / ἔαρος ἀδυόδμου / κυανέα χελιδοῖ”. Los escoliastas reconocen, por tanto, *imitatio* o parodia de versos líricos en la forma de un centón que aúna versos alcaicos y simonídeos.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Qué aves son estas que del Oceano + alas largas+
de esta manera: (Ar. Av. 1410)

Qué aves son estas que no tienen (...).

Y [lo mismo sucede] en *Avispas* (Ar. V. 1232)

¡Oh! tú hombre que estás loco por el poder supremo (Alc. fr. 141 Voigt).

Sin embargo, en otro lugar, Dídimo (Schmidt p. 309) dice: “es posible mantener la conjetura [de Aristófanes de Bizancio], [pero sabiendo que el cómico Aristófanes] no estaría pensando en el poeta lírico –diciendo de nuevo lo mismo, [a saber,] que a causa del dialecto [en Atenas] eran poco conocidos los poemas de Alceo <el poeta lírico–, sino en Alceo> el citarodo, a quien menciona Éupolis en su comedia *La generación de oro* (fr. 303 Kassel – Austin):

¡Oh! Alceo siciliano peloponesio.

Pero, ¿por qué [habría de mencionar aquí el cómico Aristófanes] al citarodo, si el texto alude a un poeta?⁶⁴⁰

Estos ejemplos no plantean problemas, ya que en todos los casos es evidente que, sea por la razón que sea, Aristófanes se ha apropiado de ciertos rasgos y expresiones de la poesía lírica para introducirlos en determinados pasajes de sus comedias. Sin embargo, las cosas se tornan más complicadas cuando nos acercamos a otros géneros literarios, como, por ejemplo, la poesía ditirámica⁶⁴¹, los cuales podrían ser calificados como de sensibles o especiales, puesto que siempre son parodiados, en sentido cómico-crítico, en la comedia aristofánica:

Nubes 335-8

Στ. ταῦτ' ἄρ' ἐποίουν “ὕγραν Νεφελᾶν στρεπταίγλαν δάιον ὀρμάν”, 335
“πλοκάμους θ' ἑκατογκεφάλα Τυφῶ”, “πρημαιοῦσας τε θυέλλας”,
εἶτ' “ἀερίας διεραῖς γαμψοὺς οἰωνοὺς ἀερονηχεῖς”,
“ὄμβρους θ' ὑδάτων δροσερᾶν νεφελᾶν”.

Estr. ¡Ah! por eso ponían en sus versos:

⁶⁴⁰ Este comentario, muy notable desde el punto de vista de la controvertida filología didímea, *vid.* WEST 1970, HARRIS 1989, deja ver perfectamente el sentido “derivativo” que siempre se percibe en la *παρωδία* entendida como la reutilización alterada de los versos de otro autor.

⁶⁴¹ Sobre la poesía ditirámica, *vid.* PICKARD-CAMBRIDGE 1997: 5-18, ZIMMERMANN 1992. Aristófanes es proclive a parodiar las innovaciones musicales del Nuevo Ditirambo, *vid.*, por ejemplo, el análisis de la escena de Cinesias en AMADO RODRÍGUEZ 2000, al igual que hacen los otros cómicos, *vid.* FERÉCRATES, fr. 155 Kassel – Austin, donde leemos una lista de dichas innovaciones y una crítica de los principales representantes del género, *vid.* ZIMMERMANN 1993, SOUTO DELIBES 1999: 97-8. Nótese también cómo PLUTARCO, *Mor.* 348B, se queja de lo poco que sabemos de la poesía de Cinesias, debido, precisamente, a que la transmisión de sus versos está sometida a la parodia que de ella hace la comedia, *vid.* BRÉCHET 2005: 15-6. Sobre la crítica de la poesía ditirámica en la comedia, *vid. et.* WRIGHT 2012: 110-2.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

“*la acometida impetuosa de las húmedas nubes de fulgidos collares*”;
“*bucles de Tifón, el de las cien cabezas*” y “*huracanes de soplo violento*”.

Y también:

“*aéreas, ácueas, aves de corvo pico que nadan en el cielo*”;
“*trombas de aguas de las húmedas nubes*”⁶⁴² (tr. L. Gil Fernández).

Schol. Nu. 335b Im. 335]

μιμεῖται τοὺς διθυράμβους. VE

Imita los ditirambos.

Schol. Nu. 335c (sin Im.)

α. ταῦτα εἰς Φιλόξενον τὸν διθυραμβοποιόν· ENM τὸ γὰρ “στρεπταίγλαν” αὐτὸς εἶπεν.
EN

β. εἰς Φιλόξενον τὸν διθυραμβο<ποιὸν> ἀποτείνεται· ἐκεῖνος γὰρ πρῶτος τῇ λέξει ἐχρήσατο. A

γ. τοῦτο Φιλόξενος ὁ διθυραμβοποιὸς εἶπεν ἐν διθυράμβῳ τινί. V

ἐπεὶ οὖν συνθέτοις καὶ πολυπλόκοις οἱ διθυραμβοποιοὶ χρῶνται λέξεσιν, κατὰ τὸν ἐκείνων ζῆλον καὶ αὐτὸς τοιαύταις χρῆται· δ’ οὖν ἄντικρυς τό<πων> ἐξεστραμμέναις.

VEN

a. [Aristófanes/Estrepsiades dice] estas cosas en relación con Filóxeno, el poeta ditirámico: pues este dijo “repele la luz” (fr. 17 Page).

b. [En estos versos] hay alusión a Filóxeno, el poeta ditirámico; pues aquél fue el primero en usar la palabra.

c. Esto lo dijo Filóxeno, el poeta ditirámico, en algún ditirambo (fr. 17 Page).

Pues bien, puesto que los poetas ditirámicos usan expresiones compuestas y complejas⁶⁴³, a imitación de aquellos también este [sc. Estrepsiades] utiliza expresiones de ese tipo; pues bien, [Estrepsiades] las usa cambiándolas completamente de lugar.

Nubes 595-6

Xo. ἀμφὶ μοι αὐτε Φοῖβ’ ἄναξ 595
Δήλιε, Κυνθίαν ἔχων
ὕψικέρατα πέτραν·

Coro *Ven a mi vera otra vez, señor Febo Delio,
que resides en el peñasco
de elevada cresta del Cinto;* (tr. L. Gil Fernández).

⁶⁴² El contexto se adecua bien a la crítica de los poetas ditirámicos, ya que en más de una ocasión Aristófanes expresa que estos, al igual que los intelectuales, extraen su inspiración de las nubes: *vid. Pax* 828-31, *Av.* 1382-90, *vid. et. ZIMMERMANN* 1997: 90-1. Para una exploración exhaustiva de la figura del intelectual a través de estos versos, *vid. RODRÍGUEZ ALFAGEME* 2000.

⁶⁴³ Sobre la oscuridad de la poesía ditirámica, *vid. ZIMMERMANN* 1997: 90.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *Nu.* 595c Im. ἀμφί μοι αὐτε E

a. μιμεῖται τῶν διθυραμβοποιῶν καὶ κιθαρωδῶν τὰ προοίμια. συνεχῶς γὰρ ἐκεῖνοι ταύτη χρῶνται τῇ λέξει· διὸ καὶ ἀμφιάνακτας αὐτοὺς ἐκάλουν ERsNr ἔστι δὲ τοῦ Τερπάνδρου

ἀμφ' ἐμοὶ ἄνακτα ἐκατηβόλον. ERs

λείπει δὲ τὸ ἔσο ἢ τὸ χόρευε E^{bis}RsNr ἢ τι τοιοῦτον. ERs καὶ τὸ προοιμιάζεσθαι δὲ ἀμφιανακτίζειν ἔλεγον. RERs

β. ἐκ τῶν +Περιάνδρου+ προοιμίων· καὶ γὰρ ἐκεῖνος οὕτως ἤρξατο·

ἀμφί μοι αὐτὶς ἄνακτα. R

καὶ τὸ προοιμιάζεσθαι δὲ ἀμφιανακτίζειν ἔλεγον. RERs

a. [Aristófanes] imita los proemios de los poetas ditirámicos y de los poetas citaródicos⁶⁴⁴. Pues continuamente aquellos usan esta expresión; por esto precisamente les llamaban ἀμφιάνακτας⁶⁴⁵(,) y [esta fórmula] es propia de Terpandro (fr. 2 Diels)⁶⁴⁶

*que esté junto a mí el soberano infalible en el tiro*⁶⁴⁷.

Falta el [imperativo] “canta” o “danza en el coro” o algo semejante. También llamaban ἀμφιανακτίζειν a recitar los proemios.

b. [Esto se ha tomado] de los proemios de +Periandro+⁶⁴⁸: pues también aquél empezaba así [sus composiciones]:

que aquí junto a mí esté el soberano.

También llamaban ἀμφιανακτίζειν a recitar los proemios.

En estos casos, a pesar de la formulación, no es fácil determinar si estamos ante fenómenos de *imitatio* o de parodia cómica. En cualquier caso, confío en que hayan quedado claras las dos cuestiones fundamentales, a saber, la indefinición del uso de la terminología de *mimesis* y parodia en la exégesis del intertexto y, lo que en realidad es otra forma de indefinición, el hecho de que los escoliastas, en general, se limitan a reconocer y a señalar los intertextos sin preocuparse por explicar por qué aparecen en el texto, lo cual es una pena,

⁶⁴⁴ Fórmula de apertura habitual de la poesía lírica y ditirámica: *vid.* STARKIE 1966: *ad loc.* (p. 147), DOVER 1970: *ad loc.* (p. 127), SOMMERSTEIN 1982: *ad loc.* (p. 193), QUIJADA SAGREDO 2001: 275-6, 2006: 842-4, FERNÁNDEZ DELGADO – PORDOMINGO 2006: 229-30.

⁶⁴⁵ El sujeto de ἐκάλουν debe ser “los poetas cómicos”, ya que la expresión está atestiguada en CRATINO, fr. 67 Kassel – Austin, lo que permite sospechar que la designación era burlesca, *vid.* QUIJADA SAGREDO 2006: 843.

⁶⁴⁶ Citarodo semi-mítico del siglo VII a. C., *vid.* SUDA, τ 354, s.v. Τέρπανδρος; *vid. et.* VETTER 1934, MICHAELIDIS 1978: 171-2, 210, ROBBINS – GÖTZELT 2002.

⁶⁴⁷ Este fragmento solo se nos ha transmitido en este escolio y en SUDA, τ 534, s.v. Τέρπανδρος: +ἀμφί μοι αὐτὶς ἄναχθ' ἐκατηβόλον ἀειδέτω φρήν+; el imperativo de tercera persona, en lugar del habitual en segunda persona, y el sustantivo Φρήν, en lugar de la invocación a la Musa, justifican las *cruces* de la edición de Adler.

⁶⁴⁸ Posible error motivado por la translación del texto de mayúsculas a minúsculas y, quizás, por un desconocimiento de la identidad de Terpandro. Ahora bien, SUDA, α 1700, s.v. ἀμφιανακτίζειν, recoge información parecida, atribuyendo la cita también a Periandro.

porque estos pasajes suelen ser ricos, tal y como podemos comprobar en la secuencia intertextual que encontramos en los versos 119-121 de la comedia *Acarnienses*:

Acarnienses 119-21

Δι.	ὦ θερμόβουλον πρωκτὸν ἐξυρημένε.	119
	τοιόνδε γ', ὦ πίθηκε, τὸν πάγων ἔχων	120
	εὐνοῦχος ἡμῖν ἦλθες ἐσκευασμένος;	

Dic. ¡Oh! tŭ, el del culo de ‘ardorosas determinaciones’ rasurado, ¿con esa barbaza que tienes, macaco, nos vienes disfrazado de eunuco? (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 119 Im. ὦ θερμόβουλον
 παρωδία χρῆται. ἔστι γὰρ ἐν Τημενίδαις Εὐριπίδου, “ὦ θερμόβουλον σπλάγγνον”. οὗτος οὖν σκώπτων Εὐριπίδην προσέθηκε “πρωκτὸν” παρὰ προσδοκίαν. REG Lh

Usa una parodia. Pues en las *Temenidas* de Eurípides dice (fr. 858 Kannicht)⁶⁴⁹: *¡Oh! corazón de ardorosa determinación*. Este [sc. Aristófanes/Diceópolis] burlándose de Eurípides ha añadido “culo” contra lo esperado.

Schol. *Ach.* 120 Im. τοιόνδε δ' ὦ πίθηκε
 καὶ τοῦτο παρωδῆκεν ἐκ τῶν Ἀρχιλόχου ἐπωδῶν·
 “τοιάνδε δ' ὦ πίθηκε τὴν πυγὴν ἔχεις”.

Y esto lo ha parodiado de los epodos de Arquíloco (fr. 187 West):
¡Oh! mono, tal que así tienes el culo.

Estos dos comentarios demuestran que los escoliastas solo pretenden señalar los intertextos sin tratar de explicar el por qué de su aparición. En este caso, Aristófanes construye este pasaje tomando como referencia sendos textos de Eurípides y de Arquíloco. En este caso, la paratragedia euripidea, reforzada por el *aprosdoketon*, resulta evidente, si bien el mayor interés descansa en el intertexto arquiloqueo, tibiamente alterado por Aristófanes⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ Los manuscritos REG leen ἐν τῇ Μηδείᾳ, pero ocurre que el verso no pertenece a esa tragedia, de manera que W. G. Rutherford, en su edición de los escolios de Aristófanes, propuso leer ἐν Τημενίδαις; sin embargo, RAU 1967: 120 (*vid. et.* p. 217), al hilo de Ra. 844, considera que es más honesto atribuir esta cita a las *fabulae incertae*.

⁶⁵⁰ La alteración del modelo se aprecia en la inclusión de πάγωνα, en lugar de πυγὴν, y en la presencia del participio ἔχων, en lugar de la segunda persona ἔχεις. Estas leves alteraciones responden a la necesidad de adecuar el intertexto arquiloqueo al nuevo contexto aristofánico.

Este pasaje se burla de Clístenes, a quien la comedia tacha de homosexual por su ausencia de barba⁶⁵¹. El chiste se entiende mejor si sabemos que el texto arquiloqueo bebe a su vez de Aesop., fab. 81⁶⁵². Esta fábula cuenta cómo una zorra gastó una jugarreta a un mono que había sido elegido rey de los animales⁶⁵³; pues bien, cuando el mono cae en la trampa de la zorra, esta, burlándose de él, le dice: ὦ πίθηκε, σὺ δὲ τοιαυτὴν ψυχὴν ἔχων τῶν ἀλόγων ζώων βασιλεύεις; (“¡Mono!, ¿con una inteligencia semejante pretendes ser rey de los animales?”), tr. de P. Bádenas de la Peña – J. López Facal).

Si comparamos el texto de la fábula con el de Arquíloco, observamos que la única diferencia reside en la sustitución de ψυχὴν por πυγὴν⁶⁵⁴. Si ahora comparamos el texto arquiloqueo con el aristofánico vemos que la alteración afecta a esa misma palabra, πυγὴν, que ahora se vuelve πώγωνα, palabra que, manteniendo una equivalencia fonética con su referente, se adecua mejor al contexto de burla contra Clístenes. Sin embargo, esto no termina aquí, ya que Aristófanes ha trasladado el significado de πυγὴ al verso anterior –*cf.* πρῶκτον– para formar el *aprosdoketon* del verso 119, verso que sirve para anunciar el tema de la homosexualidad de Clístenes. La observación de todos estos detalles permite que nos hagamos una idea de lo complejos y ricos que pueden llegar a

⁶⁵¹ *Vid.* STARKIE 1968: *ad loc.* (p. 67): “Clisthenes’ had provided himself with a mask, so as entirely to cover his features. Dic. tears this aside and discloses the beardless face of Clisthenes, and the meaning is “with such a beard as this (viz. no beard) was it necessary to disguise yourself as an eunuch?” The jest in the parody of Archilochus is that, as an ape is ἄπυγος, so Clisthenes was hairless and beardless”; *vid. et.* KUGELMEIER 1996: 173-4: “Er [sc. Aristófanes] verwendet das Zitat als komisches Mittel, um einen stadtbekanntes ‘effeminatus’ lächerlich zu machen, dessen besonderes Kennzeichen ein anderer Körperteil als die πυγὴ bei Archilochus ist, nämlich das ein “weibisches” Aussehen verleihende glattsariserte Kinn”.

⁶⁵² Las fábulas, que en sí mismas son composiciones de tipo popular, eran adecuadas al ψόγος yámbico por las asociaciones burlescas que permitía la comparación del carácter de las personas con el de los animales, *vid.* DOVER 1987: 105, 118-20, VAN DIJK 1997: 138-48, 167-8. Así, es posible pensar que Arquíloco ha seguido la fábula tradicional para componer su yambo, pero también es posible asumir que la fábula de la zorra y el mono se basara en el yambo arquiloqueo, *vid.* KUGELMEIER 1996: 173.

⁶⁵³ La zorra encuentra un trozo de carne en una trampa y se la ofrece al mono como regalo. Este, al ir a coger la comida, cae en dicha trampa, de modo que recrimina a la zorra su maldad, pero esta se burla del mono por su falta de previsión. La fábula enseña que cualquier iniciativa que tomemos en la vida debe meditarse con cuidado.

⁶⁵⁴ VAN DIJK 1997: 144-7, 200-3, considera que πυγὴν era la palabra que aparecía en la fábula, una palabra que, más tarde, fue sustituida por ψυχὴν para conformar una expresión más tolerable desde la perspectiva del buen gusto y de la educación.

ser los mecanismos de creación de texto en el caso de Aristófanes⁶⁵⁵.

⁶⁵⁵ Sobre *Ach.* 119-20, el rendimiento de la fábula de la zorra y el mono y el juego de lo inesperado, *vid.* SCHIRRU 2009: 82-8, quien, entre otras cosas, pp. 87-8, dice: “la doppia parodia è, in sostanza, basata su un duplice “aprosdoketon” verbale, i cui elementi (...) sono disposti in maniera chiasmica”, de modo que ambos intertextos quedan entrelazados de tal modo que el verso 120 funciona como *aprosdoketon* del verso 119, ya que la audiencia, consciente de que el cómico se está burlando de Clístenes, esperaría oír *πυγήν*, pero Aristófanes les sorprende diciendo *πώγωνα*; *vid. et.* KUGELMEIER 1996: 174, n. 302. Sobre lo sofisticado que pueden llegar a ser los métodos de composición que practica Aristófanes en ocasiones resulta ilustrativa la lectura de FERNÁNDEZ DELGADO – PORDOMINGO PARDO 2006, 2007.

7. COMEDIA E HISTORIA

7.1. INTRODUCCIÓN

Las alusiones que hace la Comedia Antigua, así al menos la aristofánica, a la realidad socio-política contemporánea y, sobre todo, la presencia del ὀνομαστικὸν κωμωδεῖν contribuyen a que el género sea percibido por los escoliastas como cercano a la Historia⁶⁵⁶. De hecho, la relación que guarda la comedia con la realidad –*vid. supra* pp. 198ss.– explica por qué los críticos antiguos consideran a los cómicos censores de las malas costumbres, educadores de la ciudadanía y, casi, podríamos decir, intra-historiadores de la vida política y social atenienses⁶⁵⁷, y, así, no resulta extraño que autores tardíos, como, por ejemplo, Plutarco, usen material extractado de las comedias para escribir sus Historias y Biografías⁶⁵⁸.

El peso que tiene la Historia en la comedia aristofánica se traduce en la gran cantidad de notas diseñadas para explicar los *realia* y los acontecimientos históricos que menciona el cómico en sus comedias⁶⁵⁹. De hecho, como vamos a

⁶⁵⁶ Respecto a la política contemporánea, nótese que las ὑποθέσεις helenísticas de las comedias de Aristófanes siempre llaman la atención sobre el elemento político, *vid.* BAKOLA 2010: 193-6; en cuanto a la invectiva yámbica, *vid.* ARISTÓTELES, *Po.* 1451b 11-5: ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν. (“Pues bien, en el caso de la comedia, esto está ya claro. Pues los poetas componen el argumento a través de las mentadas acciones verosímiles y luego ya asignan a sus personajes los primeros nombres que se les ocurren, y no como los yambógrafos que componen en referencia a individuos concretos”, tr. de A. López Eire); *vid. et.* BAKOLA 2010: 70-9.

⁶⁵⁷ Debemos recordar que en Alejandría la comedia ática fue ampliamente estudiada, *vid.* PFEIFFER 1981: 393-4, lo cual debe reflejar el interés que suscitaba una sociedad que era percibida como Clásica. Por su parte, SIDWELL 2009: 299-301, considera que dicho interés alejandrino por la comedia viene motivado por el deseo de conocer los entresijos de la Guerra del Peloponeso.

⁶⁵⁸ El caso de Plutarco es interesante, porque el de Queronea, a pesar de ser consciente de que los datos que transmiten las comedias no eran fiables, sazona muchas anécdotas de sus *Vidas* con material cómico, lo cual es notable en el caso de la *Vida de Pericles*, *vid.* LENFANT 2003: 397-403, BRÉCHET 2005: 20-2.

⁶⁵⁹ Recuérdese que la exégesis de la historia es un apartado de la γραμματικὴ τέχνη, *vid.* DIONISIO TRACIO, I Uhlig: Γραμματικὴ ἐστὶν ἐμπειρία τῶν παρὰ ποιηταῖς τε καὶ συγγραφεῶν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ λεγομένων. Μέρη δὲ αὐτῆς ἐστὶν ἕξ: πρῶτον ἀνάγνωσις ἐντριβῆς κατὰ προσωδίαν, δεῦτερον ἐξήγησις κατὰ τοὺς ἐνυπάρχοντας ποιητικοὺς τρόπους, τρίτον γλωσσῶν τε καὶ ἱστοριῶν πρόχειρος ἀπόδοσις, τέταρτον ἐτυμολογία εὗρεσις, πέμπτον ἀναλογίας ἐκλογισμὸς, ἕκτον κρίσις ποιημάτων, ὃ δὴ κάλλιστόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ. (“La gramática es principalmente el conocimiento de lo que dicen los poetas y los escritores. Tiene seis partes: primera, lectura cuidadosa según la prosodia; segunda, explicación de los modos poéticos, según los que hubiere [en el texto]; tercera, restitución en términos cercanos de las glosas y de los contenidos históricos; cuarta, búsqueda de la etimología; quinta, exposición de la analogía; sexta, juicio de los poemas, que es, en verdad, la más hermosa de todas las partes del oficio”). Pues bien, según dice el texto, la tercera parte de la gramática se corresponde con la explicación en términos actuales de las palabras raras y de los contenidos históricos de los tratados o poemas. Sobre esta cuestión, *vid. et.*

poder comprobar en esta sección del trabajo, la escoliografía aristofánica siente interés por determinar cuándo Aristófanes habla ἀφ' ἱστορίας y cuándo no lo hace⁶⁶⁰. No obstante, la primera dificultad a la que debemos enfrentarnos consiste en comprender que ἱστορία es un término de significado amplio en la escoliografía aristofánica, ya que abarca nociones dispersas que van desde la Historia propiamente dicha al mito. Por eso, antes de seguir adelante, conviene determinar qué entienden los escoliastas por ἱστορία.

7.2. ΙΣΤΟΡΙΑ EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Ἱστορία es un término que encontramos a menudo en los escolios de Aristófanes, ya que los escoliastas suelen estar atentos a la relación que guardan las comedias con la realidad. Ahora bien, esa realidad designada como ἱστορία no solo alude a la Historia propiamente dicha, sino que engloba disciplinas diversas como, por ejemplo, la Biología, la Geografía, la Etnología, la Mitología, la Etología, etc.⁶⁶¹.

Lo primero que cabe señalar es que los escolios que integran el aparato histórico-exegético tienen características propias, ya que suele tratarse de notas extensas que no se limitan a explicar el texto comentado, sino que, en ocasiones, se tornan verdaderas digresiones en las que los escoliastas tienen la oportunidad de mostrar su erudición⁶⁶². La doctrina de estos comentarios suele estar basada en la información que transmiten historiadores de prestigio, casi siempre Heródoto y Tucídides, aunque tampoco podemos olvidar a otros historiadores como, por

RUTHERFORD 1905: 381-8. El “aparato histórico” de la gramática se estudia en profundidad, aunque desde la perspectiva escéptica, en SEXTO EMPÍRICO, *M.* 91-2, 248-69.

⁶⁶⁰ Nótese que la distinción entre ἱστορία y πλάσμα era relevante para distinguir la Comedia Antigua y la Comedia Nueva, *vid.* MEIJERING 1987: 251, n. 99.

⁶⁶¹ Nótese que la historiografía griega nace de la conjunción de múltiples subgéneros como, por ejemplo, las *Hellenika* o *Historias de Grecia*, la Historia Universal, la Historia Local, las Biografías, etc. A su vez, cada uno de esos géneros está jalonado de otros subgéneros como la Etnografía, la Geografía, la Antropología, la Mitología, etc. Todo esto contribuye a que la noción de ἱστορία sea verdaderamente extensa.

⁶⁶² Nótese que los *recentiora*, a la hora de introducir este tipo de comentarios, suelen contener un título debido, probablemente, al evidente carácter digresivo: por ejemplo, schol. *Eq.* 55cTr: ἱστορία ὅπως παρεστήσατο τὴν Πύλον Κλέων; schol. *Eq.* 84cTr: ἱστορία ὅπως ἀπέθανε Θεμιστοκλῆς; schol. *Eq.* 438dTr: ἱστορία περὶ Ποτιδαίας; schol. *Eq.* 729dTr: ἱστορία περὶ τῆς εἰρεσιώνης, etc.

ejemplo, Jenofonte, Filócoro o Teopompo, entre otros⁶⁶³.

La mejor manera de ilustrar la cuestión es leer un comentario de este tipo, no sin antes disculpar la extensión de la nota que sigue:

Caballeros 82-4

Ni. πῶς δῆτα, πῶς γένοιτ' ἄν ἀνδρικότατα;
βέλτιστον ἡμῖν αἷμα ταύρειον πιεῖν·
ὁ Θεμιστοκλέους γὰρ θάνατος αἰρετώτερος.

Nic. ¿La mejor, leñe, la mejor manera de morir como valientes? Lo mejor para nosotros es beber sangre de toro. La muerte de Temístocles, sin duda, es lo preferible (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 84b Im. ὁ Θεμιστοκλέους γὰρ θάνατος αἰρετώτερος
Θεμιστοκλῆς ὁ καταναυμαχήσας ἐν τῇ περὶ Σαλαμίνα ναυμαχίᾳ τοὺς βαρβάρους, εἶθ' ὕστερον φυγαδευθεὶς ὑπὸ τῶν Ἀθηναίων ἐπὶ προδοσίας αἰτία ψευδεῖ, κατέφυγε πρὸς Ἀρταξέρξην τὸν Ξέρξου παῖδα. καὶ τιμηθεὶς τὰ μέγιστα παρ' αὐτῷ, ὡς καὶ τρεῖς πόλεις εἰς ὄψον καὶ ἄρτον καὶ οἶνον λαβεῖν, Μαγνησίαν, Μυοῦντα, Λάμψακον, ἐπηγγείλατο αὐτῷ καταδουλώσασθαι τὴν Ἑλλάδα, δύναμιν εἰ λάβοι. παραγενόμενος δὲ ἅμα τῷ στρατεύματι εἰς Μαγνησίαν καὶ καταγνοὺς ἑαυτοῦ, εἰ δι' αὐτοῦ σωθέντες οἱ Ἕλληνας εἶτα δι' αὐτοῦ δουλεύσουσι βαρβάροις, προφάσει χρησάμενος ὡς θυσίαν ἐπιτελέσαι βούλοιο καὶ ἱεουργῆσαι τῇ Λευκόφρυνι Ἀρτέμιδι καλουμένῃ, τῷ ταύρῳ ὑποθεὶς τὴν φιάλην καὶ ὑποδεξάμενος τὸ αἷμα, χανδὸν πῶν ἐτελεύτησεν εὐθές. οἱ δὲ φασιν ὅτι συνειδὼς ὁ Θεμιστοκλῆς ὅτι οὐχ οἶος τ' ἦν διαπράξασθαι τῷ βασιλεῖ ἄπερ ἐπηγγείλατο, οὕτως ἐπὶ τὴν τοῦ θανάτου αἴρεσιν παρεγένετο. τοῦτον οὖν τὸν τρόπον βέλτιον εἶναι φασὶ καὶ αὐτοὺς ἀποθανεῖν, κατὰ ζῆλον τοῦ Θεμιστοκλέους. διαβάλλει δὲ τοὺς Ἀθηναίους ὡς κακοὺς πρὸς τοὺς εὐεργέτας. RVEΓΘΜ

(II) <ἄλλως>

μετὰ τὴν Ξέρξου φυγὴν Λακεδαιμόνιοι προδοσίας κρίνουσι καὶ φονεύουσι Πausανίαν τὸν ἴδιον βασιλέα, Κλεομβρότου καὶ Ἀλκαθέας υἱόν. ἐγκότως δὲ διακείμενοι πρὸς Θεμιστοκλέα διὰ τὸν τειχισμὸν τῆς Ἀττικῆς, μεταστέλλονται αὐτὸν εἰς κρίσιν, φάσκοντες Πausανίαν ὠμολογηκέναι καὶ αὐτὸν κοινωνεῖν τῇ προδοσίᾳ. Ἀθηναίων δὲ βουλομένων ἀποστέλλειν αὐτόν, φυγῶν ἦκε πρὸς Ἀρταξέρξην. καὶ Μηδικὴν φωνὴν μαθὼν ἐδίδαξεν αὐτὸν πῶς ἔσωσε τὸν πατέρα Ξέρξην μὴ συγχωρήσας τοῖς Ἕλλησι διαλῦσαι τὰ ἐπὶ Σηστοῦ καὶ Ἀβύδου διαζεύγματα. ἐφ' οἷς εὐχαριστήσας ὁ βασιλεὺς δωρεῖται αὐτῷ τρεῖς πόλεις, Μαγνησίαν εἰς σῆτον, Λάμψακον εἰς οἶνον, Μυοῦντα εἰς ὄψα, ὡς δὲ Νεάνθης, καὶ Περκώτην εἰς στρωμνὴν καὶ Παλαίσκημιν εἰς στολήν. στρατὸν δὲ παραλαβὼν ἀπ' αὐτοῦ ἐπὶ πορθήσει τῆς Ἑλλάδος περὶ τὴν Ἰωνίαν ἐν Μαγνησίᾳ γενόμενος, θύων, ὡς εἴρηται ἄνω, τελευτᾷ, καὶ κατὰ θάνατον τὸν μισοβάρβαρον ἐνδεικνύμενος τρόπον. λοιμωξάντων δὲ Ἀθηναίων, ὁ θεὸς εἶπε μεταγείναι τὰ ὀστᾶ Θεμιστοκλέους. Μαγνήτων δὲ μὴ συγχωρούντων, ἤτήσαντο ἐπὶ τριάκοντα

⁶⁶³ Por supuesto, los escolios admiten la cita de cualquier historiador; no obstante, los nombrados arriba son los más habituales.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ἡμέραις ἐναγίσαι τῷ τάφῳ. καὶ περισκηνώσαντες τὸ χωρίον λάθρα κομίζουσιν ἀνορύξαντες τὰ ὀστᾶ. Σύμμαχος δέ φησι ψεύδεσθαι περὶ Θεμιστοκλέους. οὔτε γὰρ Ἡρόδοτος οὔτε Θουκυδίδης ἱστορεῖ. ἔστι γοῦν ἀπὸ Σοφοκλέους Ἑλένης

ἔμοι δὲ λῶστον αἷμα ταύρειον πιεῖν,

καὶ μὴ ἴπι πλεῖον τῶνδ' ἔχειν δυσφημίας.

τινὲς δὲ φασιν ὅτι Σοφοκλῆς περὶ Θεμιστοκλέους τοῦτό φησι. ψεύδονται δέ· οὐ γάρ ἐστι πιθανόν. VEGΘ

Temístocles, el vencedor de los bárbaros en la batalla naval de Salamina, quien después se viera obligado a escapar de los atenienses a causa de una falsa acusación de traición, huyó hacia Artajerjes, el hijo de Jerjes. Y habiendo sido honrado [sc. Temístocles] con los mayores [beneficios] de su parte, como [, por ejemplo, el control sobre] tres ciudades para sacar condumio a base de pescado, pan y vino, [a saber:] Magnesia, Miunte y Lámpsaco⁶⁶⁴, este [sc. Jerjes] le solicitó que esclavizara a la Hélade, si es que alcanzaba la fuerza [para hacerlo]. Cuando [sc. Temístocles] se presentó junto con su ejército en Magnesia y dado que se dio cuenta del error que cometería si los griegos, que se habían salvado [en su día] por medio de su persona, iban [ahora] a ser esclavizados [también] por medio de su persona, sirviéndose de una excusa, como era la de querer celebrar un sacrificio y cumplir ciertos ritos en honor de la llamada Artemisa Leucofris⁶⁶⁵, tras haber colocado debajo del toro un recipiente para recoger su sangre, murió inmediatamente después de beber con avidez [el líquido]⁶⁶⁶. Y algunos dicen que [Temístocles,] siendo consciente de no tener el talante necesario para realizar las cosas que le había encargado el Rey, se animó a suicidarse. Pues bien, [sc. los esclavos] dicen que lo mejor es morir a emulación de Temístocles. Y Aristófanes acusa a los atenienses de ser salvados con los benefactores⁶⁶⁷.

<Procedente de otra fuente>:

Después de la retirada de Jerjes, los lacedemonios juzgaron por traición y mataron a su propio rey, Pausanias, hijo de Cleómbroto y de Alcatea⁶⁶⁸. Y sintiendo [sc. los lacedemonios] rencor contra Temístocles a causa del amurallamiento del Ática⁶⁶⁹, le citaron a juicio, afirmando que él había estado en connivencia con Pausanias y que habían desarrollado la traición en común. Al querer los atenienses llevarle [a la ciudad para juzgarle, Temístocles,] huyendo, llegó hasta Artajerjes⁶⁷⁰. Y aprendiendo [sc.

⁶⁶⁴ TUCÍDIDES 1.138.5 dice que Miunte era la ciudad proveedora de pescado y Magnesia la productora de pan, datos que parecen confundirse en la anotación, algo, por otra parte, más o menos habitual en los escolios.

⁶⁶⁵ GULLICK 1894: 109, siguiendo la Suda y otras fuentes, propone que el apelativo correcto de la diosa era Λευκοφρυγήνη.

⁶⁶⁶ Sobre la naturaleza venenosa de la sangre de toro, *vid.* HERÓDOTO, 3.15, PLINIO, *NH* 11.90; *vid. et.* NEIL 1966: *ad loc.* (p. 17-8), GIL FERNÁNDEZ 1995: *ad loc.* (p. 249, n.12).

⁶⁶⁷ Nótese, por tanto, la enseñanza que ofrece Aristófanes a su público.

⁶⁶⁸ *Vid.* TUCÍDIDES, 1.132-4. Por otra parte, DIODORO, 11.45.6 cuenta que Alcatea, la madre de Pausanias, fue la primera en acudir con un ladrillo para tapiar el templo de Atenea Calcieco para emparedar a su hijo y matarlo de hambre.

⁶⁶⁹ *Vid.* TUCÍDIDES, 1.89-93; *vid. et. schol. Eq.* 814a.

⁶⁷⁰ La noticia del juicio alcanza a Temístocles en Argos, donde estaba cumpliendo una condena de ostracismo; previendo lo que se avecinaba, decidió escapar y refugiarse en Persia, tierra que alcanzó tras unas cuantas peripecias, *vid.* TUCÍDIDES 1.135-7.

Temístocles] la lengua meda le [sc. a Artajerjes] hizo saber cómo él había salvado a su padre Jerjes, al no permitir a los griegos destruir los pontones en Sestos y en Ábidos. El Rey, sintiendo agradecimiento por esto, le regaló tres ciudades, [a saber]: Magnesia [que le proporcionaría] trigo, Lámpsaco [que le proporcionaría] vino, Miunte [que le proporcionaría] condumio a base de pescado, y según [dice] Neantes (FGH 84.175), también Percota [que le proporcionaría] residencia y Palesquepsin [que le proporcionaría] equipamiento. Y recibiendo de él [sc. de Artajerjes] un ejército para el saqueo de la Hélade, estando en Magnesia, en los alrededores de Jonia, haciendo un sacrificio, según se dice arriba, murió, haciendo ostentación también de un tipo semibárbaro de suicidio. Al sufrir plagas los atenienses, el dios [sc. Apolo] declaró que había que llevar [al Ática] los huesos de Temístocles. Pero, dado que los magnesios no lo permitían, pidieron [sc. los atenienses] hacer sacrificios [en honor de Temístocles] en su tumba durante treinta días. Y habiendo acampado [allí] en tiendas de campaña sacaron ocultamente del lugar los huesos, tras haberlos desenterrado. Símaco dice que [todo esto que se cuenta sobre Temístocles] es falso, porque ni Heródoto, ni Tucídides [lo] testimonian⁶⁷¹. Al menos en la *Helena* de Sófocles (fr. 178 Radt) aparece [escrito lo siguiente]:

*y para mí sería más agradable beber sangre de toro
y no aguantar por más tiempo su descrédito*⁶⁷².

Y algunos dicen que Sófocles dice esto sobre Temístocles; pero se equivocan, pues no es verosímil [que así sea]⁶⁷³.

Este escolio –un caso extremo, pero con paralelos en la colección de *Los Caballeros*⁶⁷⁴– sigue a grandes rasgos la doctrina de Th., 1.135-8. La primera nota comenta el texto de Aristófanes, sin especificar fuentes, mientras que la segunda, que sigue en lo fundamental la doctrina de la primera anotación, complementa la información con algunos añadidos⁶⁷⁵, a saber, la referencia a Neantes y la opinión de Símaco, quien dudaba de la veracidad de la forma del suicidio de Temístocles, ya que el dato no había sido recogido ni por Heródoto, ni

⁶⁷¹ TUCÍDIDES, 1.138.4 dice que Temístocles murió de enfermedad, aunque menciona que algunos explicaban que se había suicidado para no tener que cumplir la promesa que había hecho al rey persa, *vid.* GIL FERNÁNDEZ 1995: *ad loc.* (p. 249, n. 13).

⁶⁷² NEIL 1966: *ad loc.* (p. 18), a partir de esta cita, sugiere que *Eq.* 84 pudiera estar parodiando o al menos siguiendo el texto sofocleo que cita el escolio.

⁶⁷³ El suicidio de Temístocles bebiendo sangre de toro se corresponde con una leyenda popular a la que alude Aristófanes en el texto de la comedia, *vid.* SOMMERSTEIN 1981: *ad loc.* (p. 149).

⁶⁷⁴ Nótese a este respecto que *Los Caballeros* es la comedia aristofánica más a menudo nombrada por Plutarco (16 referencias, 7 citas); le siguen, de lejos, *Las Aves*, (8 referencias, 2 citas) y *Los Acarnienses* (7 referencias, 4 citas), *vid.* BRÉCHET 2005: 12-3.

⁶⁷⁵ Es importante tener en cuenta que la primera nota está pensada para comentar el texto de Aristófanes, de manera que, tras la digresión, enseguida retoma el texto –*vid.* τοῦτον οὖν τὸν τρόπον βέλτιον εἶναί φασι καὶ αὐτοὺς ἀποθανεῖν, κατὰ ζῆλον τοῦ Θεμιστοκλέους. διαβάλλει δὲ τοὺς Ἀθηναίους ὡς κακοὺς πρὸς τοὺς εὐεργέτας–; la segunda nota, sin embargo, parece escrita para corregir la primera y mejorar la calidad de su información –*vid.* θύων, ὡς εἴρηται ἄνω, τελευτᾷ–.

por Tucídides.

Sirva este comentario para conocer las características de la anotación de tipo histórico: amplitud, carácter digresivo, cita de historiadores, etc. Con todo, la noción de *ιστορία* que percibimos en los escolios es más amplia de lo que deja ver este escolio.

Como es lógico, tal y como acabamos de ver, el campo semántico de *ιστορία* suele aparecer asociado a la Historia, de modo que resulta interesante comprobar cómo los escoliastas tienden a diferenciar la cita de los historiadores de aquella otra información que proviene de fuentes no propiamente históricas, distinguiendo entre el uso del verbo *ιστορῶ* y otros verbos cuyos significados coinciden con la idea de “decir” como *λέγω*, *φημί*, etc., tal y como se puede comprobar en los siguientes escolios:

Pax 363

Tr. οὐδὲν πονηρόν, ἀλλ’ ὅπερ καὶ Κιλικῶν.

Trig. “Nada malo”, lo mismo que Cilicón.

Schol. *Pax* 363d Im. οὐδὲν πονηρόν

οὐκ οἷδ’ ὅπως φησὶν οὐδὲν πονηρόν ποιεῖν ταῦτα πράττειν εἶναι, ἅπερ καὶ Κιλικῶν. ὁ γὰρ τοὶ Κιλικῶν ἐπὶ πονηρία διαβόητός ἐστιν. φασὶ γὰρ αὐτὸν οἱ μὲν Σάμον ἢ Μίλητον προδοῦναι Πριηνεῦσιν. Θεόφραστος δὲ ἐν τῷ ἰγ’ τῶν ἱστοριῶν τῶν ἑαυτοῦ Σύρον φησὶν αὐτὸν τὴν νῆσον προδεδωκέναι Σαμίσις⁶⁷⁶. πυνθανομένων δὲ πολλάκις αὐτοῦ τινων, τί μέλλοι ποιεῖν, ἔλεγε πάντα ἀγαθὰ. πάντα οὖν ἀγαθὰ, φησὶ, ποιῶ, ὡς ἔφη καὶ Κιλικῶν. τῆς δὲ προδοσίας τοιαύτην ὑποσχεῖν τιμωρίαν. Θεαγένην τινὰ ἄνδρα σύριον, τῆς νήσου τῆς ὑπὸ τοῦ Κιλικῶντος προδοθείσης πολίτην, πρὸ πολλοῦ μετοικήσαντα εἰς τὴν Σάμον κρεοπωλεῖν καὶ οὕτως ἀπάγειν τὸν ἑαυτοῦ βίον. ἀγανακτήσαντα δὲ ἐπὶ τῇ προδοσίᾳ τῆς πατρίδος ἐπιστάντος τοῦ Κιλικῶντος ὠνήσασθαι παρ’ αὐτοῦ κρέας δοῦναι κρατεῖν αὐτῷ, ἵνα ἀποκόψῃ τὸ περιττόν. τοῦ δὲ πεισθέντος καὶ κρατοῦντος, τοῦ Κιλικῶντος, προφάσει τοῦ πλεονάζον ἀποκόψαι τὸ κρέας ἐπανατεινόμενον τὴν κοπίδα κόψαι τὴν χεῖρα τοῦ Κιλικῶντος καὶ εἰπεῖν· ὡς ταύτῃ τῇ χειρὶ ἐτέραν οὐ προδώσεις πόλιν. μέμνηται δὲ καὶ Καλλίμαχος·

μὴ σύ γε, Θειόγενες, κόψῃς χεῖρα Κιλικῶντος.

ἱστορεῖ δὲ καὶ Λεάνδρος ἐν δευτέρῳ Μιλησιακῶν προδοῦναι Μίλητον καί, ὅτε ἀνέφωξε τὰς πύλας, τῶν πολεμίων πυνθανομένου τινός, ὃ τι τοῦτο ἐποίησεν, ἀποκρίνασθαι· ἀγαθὰ Κιλικῶν. V

⁶⁷⁶ Vid. HOLWERDA 1982: *ap. ref. ad loc.* (p. 60): “immo Theopompus (ut Preller vidit), FGH 115.111”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

No sé cómo dice que nada malo es hacer lo que [hizo] Cilicón. Pues Cilicón es famoso por su maldad⁶⁷⁷. Pues algunos dicen que este entregó Samos o Mileto a los prieneos. Y Teofrasto, en el libro decimotercero de sus *Historias*, dice que este entregó a traición la isla de Siro a los samios. Y muchas veces al preguntarle qué iba a hacer, él respondía “todo está bien”⁶⁷⁸. Pues bien, [ahora Trigeo] dice “hago [eso de decir] *todo está bien* como decía Cilicón”. Y como consecuencia de la traición [a Cilicón] le vino el siguiente castigo. [El castigo le vino] en relación con un cierto siriota de nombre Teágenes, ciudadano de la isla que había sido traicionada por Cilicón, el cual mucho tiempo antes se había trasladado a Samos para vender carne y ganarse así la vida. Y sintiendo [sc. Teágenes] por la traición de su patria una irritación violenta y, dado que se enteró de que Cilicón iba a comprar su carne, [se la] dio y [le pidió que] la mantuviera en su mano, para cortar el sobrante. Y al ser persuadido [sc. Cilicón] y mantener en su mano extendida la carne, con excusa de cortar el exceso, el cuchillo cortó la mano de Cilicón y [Teágenes] dijo: “con esta mano no volverás a traicionar a otra ciudad”. Y Calímaco (fr. 607 Pfeiffer) lo menciona:

τί, Τειόγενες (sic), cortaste la mano de Cilicón.

Y Leandro (FGH 492.15) cuenta en el libro segundo de sus *Historias milesias* que también Mileto fue entregada a traición y que, cuando [el traidor] abrió las puertas, al preguntarle alguno de los enemigos por qué hizo eso, él respondió: “dádivas de Cilicón”.

Aves 961-3a

Χρ. ὦ δαιμόνιε, τὰ θεῖα μὴ φαύλως φέρε·
ὡς ἔστι Βάκιδος χρησμός ἄντικρυς λέγων 962
εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας.

Adiv. Buen hombre, no seas desconsiderado con las cosas divinas, pues hay un oráculo de Bacis⁶⁷⁹ que se refiere expresamente a Cuconubosa (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 962 lm. ὡς ἔστι Βάκιδος RVEΓ

τρεις Βάκιδες, ὡς RVEΓΜ Φιλητᾶς ὁ Ἐφέσιός φησιν, οὕτως Σίβυλλαι δὲ τρεῖς ἐγένοντο. ὧν ἡ μὲν ἐστίν, ὡς διὰ τῆς ποιήσεώς φησιν, Ἀπόλλωνος ἀδελφή. δευτέρα δὲ ἡ Ἐρυθραία. τρίτη δὲ ἡ Σαρδιανή. καὶ Βάκιδος ὁμοίως τρεῖς, ὁ μὲν ἐξ Ἐλεῶνος τῆς Βοιωτίας, ὁ δὲ Ἀθηναῖος, ὁ δὲ Ἀρκάς. Θεόπομπος δὲ ἐν τῇ ἐνάτῃ τῶν Φιλιππικῶν τά τε

⁶⁷⁷ En realidad, no sabemos nada de Cilicón, de modo que no podemos asumir que fuera, como quieren los críticos de la Antigüedad, un traidor, *vid.* PLATNAUER 1964: *ad loc.* (p. 102), SOMMERSTEIN 1985: *ad loc.* (p. 150), OLSON 1998: *ad loc.* (p. 146).

⁶⁷⁸ El asunto no está claro, pero, al parecer, mientras Cilicón, quien debía ostentar algún rango de mérito en la ciudad, maquinaba su traición, decía a quienes le preguntaban: “todo va bien”. Precisamente lo mismo que le dice Trigeo a Hermes en el verso 363.

⁶⁷⁹ Adivino legendario y paradigma del trance extático y del furor profético. El hecho de que hubiera varios Bacis y varias Sibilas indica que estos nombres pronto dejaron de identificar a individuos concretos para pasar a designar una casta profesional, *vid.* ARISTÓTELES, *Probl.* 30.1.954a 36, KERN 1896, GRAF 1997.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

ἄλλα πολλὰ περὶ τοῦ Βοιωτοῦ Βάκιδος ἱστορεῖ παράδοξα RVEΓMLh καὶ ὅτι ποτὲ τῶν Λακεδαιμονίων μανείσας τὰς γυναικὰς ἐκάθηρεν Ἀπόλλωνος αὐτοῖς τοῦτον καθαρτὴν δόντος. RVEΓLh

Hubo tres bácidas, según dice Filetas de Éfeso (Müller 4.474): “había tres sibilas; una de ellas, como afirma la poesía, era hermana de Apolo; otra era la eritrea; la tercera era la de Sardes. De manera análoga, hubo tres bácidas: uno el oriundo de Eleón de Beocia; otro el ateniense; otro el arcense”. Teopompo (FGH. 115.77) en el libro noveno de las *Filípicas* cuenta muchas cosas extrañas relativas al Bacis de Beocia y [entre ellas] que una vez que enloquecieron las mujeres lacedemonias las purificó, al ser designado por Apolo como su purificador.

Caballeros 407-8

Χο. τὸν Οὐλίον τ' ἂν οἶομαι γέροντα πυροπίπην,
ἥσθέντ' ἠπαιωνίσει καὶ βακχέβακχον ᾄσει.

Coro Y hasta creo que el hijo de Ulio⁶⁸⁰, el viejo mirón del trigo, gozoso, cantaría el ‘Yepeán’ y el ‘Baco-Baco’ (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 408a lm. βακχέβακχον ᾄσει

εὐφημῆσαι τὸν Διόνυσον καὶ ἀνυμνῆσαι. Βάκχον δὲ οὐ τὸν Διόνυσον ἐκάλουν μόνον, ἀλλὰ καὶ πάντα τοὺς τελοῦντας τὰ ὄργια βάκχους ἐκάλουν, οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ τοὺς κλάδους οὓς οἱ μύσται φέρουσι. μέμνηται δὲ Ξενοφάνης ἐν Σύλλοις οὕτως: “ἐστᾶσιν δ' ἐλάτης <βάκχοι> πυκινὸν περὶ δῶμα”. ἔστι δὲ καὶ στεφάνης εἶδος, ὡς Νίκανδρος ἐν τῷ περὶ γλωσσῶν ἱστορεῖ: φησι γὰρ οὕτως: “βάκχοισιν κεφαλὰς περιάνθεσιν ἐστέψαντο”. VEGΘM

[Esto es:] “celebrar a Dioniso y honrarlo con himnos”. No solo llamaban [sc. los atenienses] “Baco” a Dioniso, sino que llamaban “bacos” a todos los que participaban en las orgías, [de la misma manera] también [llamaban “bacos”] a las ramas que llevan los iniciados. Jenófanes (fr. 32 Graham) en sus *Sátiras* dice: “Alrededor de la sólida morada hay plantadas <ramas> de abeto”. Se trata de un tipo de corona, según informa Nicandro en su libro *Sobre glosas*, ya que dice: “se coronaron, ciñéndose ramas florales”.

Debe notarse cómo en el primer comentario las citas de Teopompo y de Leandro aparecen asociadas al campo semántico de ἱστορία, mientras que la cita de Calímaco no; lo mismo se aprecia en el segundo comentario, donde la mención de Filetas de Éfeso, personaje desconocido, no muestra relación con el

⁶⁸⁰ Personaje oscuro, *vid.* NEIL 1966: *ad loc.* (pp. 62-3), SOMMERSTEIN 1981: *ad loc.* (p. 165), GIL FERNÁNDEZ 1995: *n. ad loc.* (p. 272, n. 44).

campo semántico de ἱστορία⁶⁸¹, mientras que la de Teopompo sí lo hace; más ilustrativo, si cabe, resulta el último comentario, ya que ahí, además de percibir esto mismo, también comprobamos cómo el tratado *Sobre glosas* de Nicandro, un gramático, viene considerado como ἱστορία⁶⁸². Pues bien, lo mismo sucede con el tratado *Sobre la agricultura* escrito por Androción⁶⁸³ y también con *La compilación de los decretos* de Crátero –*vid. supra* p. 61–.

Estos escolios deberían ser suficientes para entender el sentido fundamental de ἱστορία. Sin embargo, este mismo término se utiliza también para designar otro tipo de narración próxima a los mitos, los cuentos y las leyendas⁶⁸⁴. En realidad, cuando leemos los escolios de Aristófanes, pronto resulta evidente que las notas que tienen como referente la mitología tienden a describir el fondo narrativo tanto en términos de μῦθος como en términos de ἱστορία. Con todo, subyace una diferencia fundamental en el hecho de que μῦθος (casi) siempre denota un hecho ficticio, mientras que ἱστορία asigna a ese hecho un eco de realidad susceptible de haber acaecido en un pasado remoto. Esta circunstancia se aprecia bien en los siguientes comentarios:

Acarnienses 708

Xo. (...) ὄς μὰ τὴν Δήμητρ', ἐκεῖνος ἦνικ' ἦν Θουκυδίδης,
οὐδ' ἂν αὐτὴν τὴν Ἀχαιῶν ῥαδίως ἠνέσχετ' ἄν, (...)

Coro (...) que, ¡por Deméter!, cuando era aquel ilustre Tucídides, ni ante la misma

⁶⁸¹ Poco se sabe de Filetas de Éfeso, *vid.* LAQUEUR 1938; la terminología del escolio sugiere que no era un historiador, ni un tratadista, sino, más bien, un poeta.

⁶⁸² Nada sorprendente, ya que, como hemos visto antes, *vid. supra* p. 291, n. 659, el tercer apartado de la gramática reúne la explicación de las palabras raras con la explicación de los elementos históricos, sobre lo cual, *vid.* SEXTO EMPÍRICO, *M.* 1.251, 253, RUTHERFORD 1905: 384. La explicación de glosas en términos actuales, tal y como prescribe DIONISIO TRACIO, está bien representada en las muchas paráfrasis homéricas de probable génesis escolar contenidas en papiros, tablillas y óstraka, *vid.* FERNÁNDEZ DELGADO 2011.

⁶⁸³ Schol. *Pax* 1162: εἶδος ἀμπέλου λημνία, ὡς ἱστορεῖ Ἀνδρωτίων ἐν τῷ Γεωργικῷ. (“La lemnia es un tipo de viña, según informa Androción (FGH 324.80) en su *Sobre la agricultura*”).

⁶⁸⁴ En el fondo ἱστορία alude a todo lo que se narra sobre hechos verdaderos o que se asumen como verdaderos, de modo que, en ocasiones, los escoliastas usan el término para referir “lo que se dice”, esto es, lo que la tradición o la costumbre dan por sentado: *vid.*, por ejemplo, schol. *Ach.* 82, un escolio donde en términos de ἱστορία se alude a la imagen arquetípica que el imaginario griego tenía de Persia; de la misma manera, schol. *Ra.* 1051aα alude en términos de ἱστορία a la imagen tradicional de la mujer, esto es, la imagen negativa que se hacen los escoliastas de la mujer, para explicar ese verso en el que Esquilo reprocha a Eurípides el talante moral de sus obras.

Aquea, se hubiera contenido fácilmente, (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 708c Im. (a) ὅς μὰ τὴν Δήμητρα

Ἀχαιὰ ἢ Δημήτηρ εἴρηται ἀπὸ τοῦ ἄχους τοῦ ἐπὶ τῇ Περσεφόνη. τινὲς δὲ ἀπὸ ἱστορίας τοιαύτης. τοῖς Ταναγραίοις μεταστᾶσιν ἐκ τῆς Τανάγρας ἐκέλευε κατ' ὄναρ ἢ Δημήτηρ φανεῖσα αὐτοῖς ἀκολουθῆσαι τῷ γινομένῳ ἦχῳ, καὶ ὅπου ἂν παύσῃται, ἐκεῖ πόλιν κτίσαι. καὶ διώδευον ἀκούοντες ψόφου κυμβάλων καὶ τυμπάνων. καὶ παυσασμένων περὶ τὴν Ἀττικὴν ἔκτισαν πόλιν καὶ ἰδρύσαντο ἱερὸν Ἀχαιᾶς Δήμητρος. Orion 18.22

Deméter es llamada “Sonante” por su lamento por Perséfone. Algunos [dicen que se le llama así] a partir de la siguiente historia. Mientras los tanagreses viajaban de un lado para otro fuera de los límites de Tánagra, Deméter, apareciéndoseles como visión onírica, les ordenó seguir el sonido que se iba a producir, y donde este dejara de oírse, construir una ciudad. Y [así,] reanudaron su viaje, mientras escuchaban el sonido de timbales y tambores, y cuando [esos sonidos] cesaron construyeron una ciudad en las inmediaciones del Ática y consagraron un templo en honor de Deméter “Sonante”.

Aunque la anotación de Orión es más completa que la que transmite schol. *Ach.* 708a, cabe decir que el escolio antiguo ofrece tres explicaciones sobre la etimología del epíteto de la diosa⁶⁸⁵, mientras que Orión se limita a desarrollar la primera posibilidad, dando crédito a la leyenda que acabamos de leer⁶⁸⁶.

Una historia similar explica el origen de la conocida expresión “vete a los cuervos”, la cual se menciona a menudo en la comedia aristofánica, tal y como sucede, por ejemplo, en el verso 117 de la comedia *Paz*:

Paz 114-7

Πα. ὦ πάτερ, ὦ πάτερ, ἄρ' ἔτυμός γε
δώμασιν ἡμετέροις φάτις ἦκει,

⁶⁸⁵ El escolio antiguo, ligado a la explicación del pasaje, abre y cierra el comentario parafraseando el texto aristofánico y, así, la información relativa a este epíteto resulta algo apresurada: (...) Ἀχαιᾶν δὲ τὴν Δήμητραν ἐκάλουν ἀπὸ τοῦ κτύπου τῶν κυμβάλων καὶ τυμπάνων τοῦ γενομένου κατὰ τὴν ζήτησιν τῆς Κόρης. ἢ ἀπὸ τοῦ ἦχου ὃν παρῆχεν τοῖς περὶ τὴν Γέφυραν εἰς Αθήνας ἀπιούσιν. ἢ ἀπὸ τοῦ περὶ τὴν θυγατέρα ἄχους (...) (“Llamaban a Deméter “Sonante” por el sonido de los timbales y de los tambores, que se produjo durante la búsqueda de Perséfone. O [la llaman así] por el sonido que se producía con los que iban a Atenas en torno a la *Gephira*. O por el lamento [de la diosa] por su hija (...).”).

⁶⁸⁶ GULLICK 1894: 128-9, quien apunta que la etimología relacionada con ἄχος debe retrotraerse a Dídimo, señala que ese sonido de los timbales y de los tambores no es accesorio, ya que representa los lamentos de la diosa por la pérdida de su hija, razón que explica su representación en la procesión eleusina, de manera que la etimología puede derivar tanto de ἄχος como de ἦχος. Sobre la etimología de este epíteto y su correcta acentuación, *vid.* STARKIE 1968: *ad loc.* (p. 150), ELLIOT 1982: *ad loc.* (pp. 163-4), OLSON 2002: *ad loc.* (pp. 254-5): los tres confirman la etimología de Orión, de modo que editan Ἀχαιᾶ. Por su parte, SOMMERSTEIN (1980) prefiere señalar el pasaje con *crucis desperationis*, lo que no parece mala decisión, mientras que WILSON (2007) edita Ἀχαιᾶ, *vid.* WILSON 2007b: 29-30.

ὥς σὺ μετ' ὀρνίθων προλιπὼν ἐμέ
 ἔς κόρακας βαδιεῖ μεταμώνιος; 117

Niña *Padre, padre, “¿acaso es cierto el rumor
 que llegó a nuestras mansiones”,
 que me dejas y te vas con los pájaros
 ... a los cuervos ligero como el viento?* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 117c (sin lm.)

πολλάκις εἵπομεν, <ἐπὶ τίνοσ> “εἰς κόρακας” ἔλεγον οἱ παλαιοί, καὶ τὴν ἐπὶ τούτῳ
 ἱστορίαν διηγησάμενοι. V

Hemos dicho ya muchas veces, <a razón de qué> decían los antiguos “vete a los cuervos” y hemos explicado la historia relativa a ello.

En efecto, en schol. *Nu.* 133 –*vid. et. schol. Pl.* 604abc, dos comentarios que, al ser prácticamente idénticos, deben derivar de una misma fuente— leemos la ἱστορία relativa a esos famosos cuervos:

Schol. *Nu.* 133 lm. βάλλ' RENAMatr ἔς κόρακας RENMAMatr
 ἄπιθι RENM ἔς κόρακας. EN ἔστι δὲ παροιμία ἐπὶ κατάρας λεγομένη. ENMA ἀντὶ τοῦ
 “εἰς ἀπώλειαν καὶ φθοράν”. RVENM^{bis} Βοιωτοῖς γὰρ ἀναστάτοις ὑπὸ Θρακῶν
 γενομένοις καὶ ὑπὲρ ἀποικίας μαντευομένοις εἶπεν ὁ θεὸς ἐκεῖ κατοικῆσαι, ἔνθα ἂν
 ἴδωσι λευκοὺς κόρακας. οἱ δ' ἐν Θετταλίᾳ περὶ τὸν παρασιτικὸν κόλπον εἶδον
 περιπτάμενους τοὺς RVENMAMatr(M₉) τοῦ Ἀπόλλωνος RVM ἱεροῦς κόρακας, οὓς
 παῖδες ἀφῆκαν γυψώσαντες ὑπὸ μέθης, καὶ τελεῖσθαι τὸν χρησμὸν φήσαντες ἐνταῦθα
 κατώκησαν. οἱ δὲ ἀπὸ τοῦ ζώου φασὶ λέγεσθαι τὴν παροιμίαν· ἐν γὰρ τοῖς ἐρημοτέροις
 τόποις ἐπιτηρεῖ τὰ πτώματα. RVENMAMatr(M₉)

[Esto es,] “vete a los cuervos”. Y es un proverbio que se dice a modo de imprecación. [Se dice] en lugar de “[vete] a la perdición y a la ruina”. Pues cuando los beocios fueron derrotados por los tracios y consultaron los hados para saber a dónde [debían] emigrar, el dios [les] respondió que deberían asentarse allí donde vieran cuervos blancos. Algunos [dicen que] en Tesalia, cerca del golfo de Págasas, volando sobre el lugar, vieron los divinos cuervos de Apolo, a los cuales unos muchachos dejaron cubiertos de yeso por efecto de una borrachera, y, dando por seguro que el oráculo se había cumplido, allí se establecieron⁶⁸⁷. Otros afirman que el proverbio alude al animal; pues en los lugares de mayor desolación [el cuervo] observa atentamente los cadáveres.

Lo mismo cabe decir en el caso de esa leyenda que narra cómo Miscelo fundó la ciudad de Crotona.

⁶⁸⁷ GULLICK 1894: 102-3, atribuye esta noticia a autores de la talla de Esopo y de Aristóteles y ofrece información sobre la supervivencia de esta doctrina en léxicos de la Antigüedad Tardía y bizantinos.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Nubes 369-71

Σω αὐται δὴπου· μεγάλοις δέ σ' ἐγὼ σημείοις αὐτὸ διδάξω.
φέρε, ποῦ γὰρ πόποτ' ἄνευ νεφελῶν ὄντ' ἤδη τεθέασαι;
καίτοι χρῆν αἰθρίας ὕειν αὐτόν, ταύτας δ' ἀποδημεῖν. 371

Socr. Ellas, por supuesto. Te lo explicaré con grandes pruebas. Dime, ¿dónde has visto alguna vez llover sin nubes? Si fuera él, tendría que llover con cielo despejado, estando ausentes ellas (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 371b Im. (a) καίτοι χρῆν αἰθρίας EN αὐτόν ὕειν E
δοκεῖ τῆς κατὰ Μύσκελλον ἱστορίας ἔχεσθαι τὸ λεχθέν. Μυσκελλῶ γάρ φασι χρησμὸν
δοθῆναι κτίσαι πόλιν, ὅπου ἂν αὐτόν ἐξ αἰθρίας ὑετὸς λάβῃ. ὁ δὲ ᾤετο οὐκ ἂν ποτε ὑπ'
αὐτοῦ κτισθῆσεται πόλιν διὰ τὸ ἀδύνατον τοῦ χρησμοῦ. γενομένου δὲ αὐτοῦ περὶ τὴν
Ἰταλίαν καὶ ἀμηχανοῦντος περὶ τὴν κτίσιν παρακαθίσασαν τὴν παλλακίδα δακρύειν
ὀδυρομένην <τὰς πλάνας· καὶ πως ἐνεχθῆναι τὰ δάκρυα τῆς Αἰθρίας –οὔτω γὰρ
ὠνομάζετο– κατὰ τοὺς Μυσκελλοῦ χρησμούς.> καὶ τέλος εἰληφέναι νομίσας τὸ
χρηστήριον εὐθὺς ἔκτισε πόλιν. ENA

Parece que lo dicho [en este verso] ha sido tomado de la leyenda de Miscelo. Pues dicen que a Miscelo le fue dado el oráculo de fundar una ciudad allí donde le cogiera la lluvia en un día claro. Él pensaba que nunca podría fundar esa ciudad, debido a la imposibilidad [de que se cumpliera] el vaticinio. Tras llegar a Italia y sin saber qué hacer en lo referente a la construcción de la ciudad, su concubina, tras detenerse, empezó a llorar, dolida <por sus vagabundeos; y de alguna manera, según los oráculos [que había recibido] Miscelo, las lágrimas venían de “Clara” (Αἰθρία) –pues así se llamaba [la muchacha]–.> Y [este], tras darse cuenta de que se había cumplido el vaticinio, al punto construyó [allí mismo] una ciudad.

Para entender la vinculación o entremezcla de Mitología e Historia en los escolios de Aristófanes, la comparación de los dos comentarios que siguen resulta especialmente ilustrativa:

Caballeros 1055-7

Αλ. “Κεκροπίδη κακόβουλε, τί τοῦθ' ἠγεῖ μέγα τοῦργον; 1055
καὶ κε γυνὴ φέροι ἄχθος, ἐπεὶ κεν ἀνὴρ ἀναθείη·
ἀλλ' οὐκ ἂν μαχέσαιτο· χέσαιτο γὰρ, εἰ μαχέσαιτο”.

Morc. “*Descendiente de Cécrope de malas determinaciones, ¿por qué lo tienes por una gran hazaña? Hasta una mujer llevaría un fardo, si se lo pone en la cabeza un hombre. Pero no combatiría, se cagaría si combatiera*” (tr. L. Gil Fernández).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *Eq.* 1055b (sin lm.)

τὸ δὲ “κακόβουλε” ἀπὸ ἱστορίας τοῦ Ποσειδῶνος καὶ τῆς Ἀθηνᾶς. ἐν ἧ ὁ μὲν Ποσειδῶν πηγὰς ἀνέδωκεν, ἡ δὲ Ἀθηνᾶ τὴν ἐλαίαν. οὗ χάριν ἡρετίσαντο ταύτην βασιλεύειν τῆς χώρας. διὸ καὶ τὴν περὶ τῆ τοῦ Ποσειδῶνος ὀργῆ γενομένην κακοβουλίαν αὐτοῖς ἡ Ἀθηνᾶ μετατρέπει εἰς εὐβουλίαν⁶⁸⁸. Μ

[Dice] “malconsejero” a partir del mito de Posidón y de Atenea. En esta [historia] Posidón ofreció fuentes, Atenea el olivo. Gracias a esto [sc. los atenienses] decidieron que ella fuera la divinidad regente del país. Por esto también Atenea les tornó en prudencia la mala decisión surgida sobre la ira de Posidón.

Caballeros 561-4

Χο. (...) ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου,
Φορμίονί τε φίλτατ' ἐκ 562
τῶν ἄλλων τε θεῶν Ἀθη-
ναίους πρὸς τὸ παρεστός.

Coro *¡Oh! dios de Geresto, hijo de Crono,
querido de Formión y de los atenienses
como ningún otro dios en el presente.* (tr. L. Gil Fernández)

Schol. *Eq.* 562a lm. Φορμίονί τε φίλτατε
προσφιλέστατε τῷ Φορμίονι. τὸν μῦθον δὲ αἰνίττεται, ὅτι καὶ ὁ Ποσειδῶν τῶν Ἀθηνῶν
ἀντεποιήσατο καὶ τῆ Ἀθηνᾶ ἤρισεν. στρατηγὸς δὲ Ἀθηναίων ναυτικώτατος ὁ Φορμίον,
καὶ πολλάκις εὐτυχήσας ἐν ναυμαχίαις· καὶ ἐν τῇ πρὸς Λακεδαιμονίους μάχῃ
κατορθώσας νζ' ναῦς διέφθειρεν. VΓΘΜ

[Esto es] “el más querido de Formión”⁶⁸⁹. Y hace alusión al mito. Porque también Posidón se esforzó [en ganarse] a los atenienses y contendió [por ello] con Atenea. Y Formión fue un general ateniense que destacó muchísimo como almirante, pues obtuvo muchas veces victorias en batallas navales; y en la guerra contra los lacedemonios, en la que obtuvo [sc. Formión] grandes éxitos, destruyó cincuenta y siete naves⁶⁹⁰.

⁶⁸⁸ “Imprudencia insipientiaque mentibus” dice GULLICK 1894: 111, señalando que otras fuentes, PS.-APOLODORO, 3.14.1, HIGINIO, fab. 164, expresan que el castigo de Posidón fue el anegamiento del campo “Thriassum”. Según Gullick el escolio hace referencia a un cuento que era popular entre los atenienses.

⁶⁸⁹ Notable militar ateniense y uno de los *strategoí* en la guerra de Samos, *vid.* TUCÍDIDES, 1.11.2; jugó un papel destacado en el sitio de Potidea propiciando la toma de Palene, *vid.* TUCÍDIDES, 1.64.2-3; encabezó una exitosa expedición a Acarnania en el verano de 430 a. C., *vid.* TUCÍDIDES, 2.68.7-8; y, sobre todo, tuvo un papel muy destacado en las batallas navales de Patras y de Naupacto libradas en el verano de 429 a. C., *vid.* TUCÍDIDES, 2.83-92. El personaje es mencionado varias veces por Aristófanes, *vid.* *Pax* 348, *Lys.* 804, *vid. et.* ÉUPOLIS, *Los Taxiarchoi*, donde su persona jugaba algún papel destacado, *vid.* NEIL 1966: *ad Eq.* 562 (p. 85), SOMMERSTEIN 1981: *ad loc.* (pp.174-5).

⁶⁹⁰ Más que posible referencia a la batalla naval de Naupacto, en la que Formión al mando de veinte naves hizo frente a una escuadra corintia de setenta y siete embarcaciones de guerra. Precisamente el número de esas cincuenta y siete naves mencionadas en el comentario es importante, ya que los manuscritos de Tucídides vacilan en el número de naves que componían la escuadra corintia, proponiendo 77 o 57. Cabe

En este caso, un mismo mito es designado en el primer comentario como *ἱστορία* y en el segundo como *μῦθος*. Por tanto, aunque no sea lo habitual, tampoco resulta totalmente extraño que incluso podamos reconocer el campo semántico de *ἱστορία* aplicado a los ámbitos más fantásticos del mito como, por ejemplo, sucede con las *metamorphoseis*:

Aves 250-1

Επ. ὧν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης 250
 φύλα μετ' ἀλκύνεσσι ποτῆται,
 δεῦρ' ἴτε πευσόμενοι τὰ νεώτερα·

Ab. *Y cuantos linajes hay de pájaros
 que vuelan sobre “la onda del mar
 en compañía de los alciones”,
 venid aquí a enteraros de las nuevas* (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Av.* 250b lm. ὧν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα Γ

ὁ “τέ” περιττός, VM₉ΓΓ²M ἔστι δὲ παρὰ τὸ Ἀλκμᾶνος

ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκύνεσσι ποτᾶται.

διὸ καὶ δωρικῶς εἴρηται. VM₉ΓΓ²Lh τὸ δὲ ἐξῆς· ὧν τε φύλα ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης ἄμ' ἀλκύνεσσι ποτᾶται. VM₉ΓΓ²M ἡ δὲ ἀλκυὼν θαλάσσιόν ἐστιν ὄρνειον. καὶ ἱστορίαν δὲ τοιαύτην περὶ αὐτῆς φασιν, ὡς ἀπ' ἀνθρώπων ἀπωρνεώθη. M₉ΓΓ²MLh ἔστι δὲ ἡ Κηῦκος τοῦ Τραχινίων βασιλέως γυνή. οἱ ὄλβω μεγίστῳ ἐπαρθέντες εἰς τοσοῦτον ἦλθον φρυάγματος, ὡς ἀπαξιῶν τοῖς ἰδίους ὀνόμασι καλεῖσθαι. καὶ ὁ μὲν ἐκάλεσεν αὐτὸν Δία, ἡ δὲ Ἥραν. καὶ ποτε ἐν θαλάσσει αὐτοῦ πλέοντος ὁ Ζεὺς ὀργισθεὶς αὐτόν τε διέφθειρε καὶ τὴν ναῦν. ἡ δὲ ἄγαν περιπαθῶς ὠδύρετο τὸν τοῦ ἀνδρὸς θάνατον παρὰ τῷ αἰγιαλῷ· ἦν ἐλεήσας ὁ Ζεὺς ἀπωρνεώσε. καὶ ἐκεῖνον δὲ εἰς ὄρνειον μετέβαλεν, ὃν κηρύλον⁶⁹¹ καλοῦσιν. ἐθρήνει δὲ τῶν φῶν αὐτῆς ἐν τῇ θαλάσσει κλωμένων. διὸ κατὰ Διὸς οἶκτον M₉Γ²MLh

α. ἰδ' ἡμέρας εὐδαιμένας ἔχει τοῦ ἔτους, ἐν αἷς τίκτουσα ἐκβάλλει τοὺς νεοττούς⁶⁹². M₉Γ²M

decir que el número de setenta y siete naves es preferible, ya que el temor de los atenienses por la gran diferencia numérica entre ambas flotas es constante en los capítulos que nos hablan de los preparativos para ese enfrentamiento, *vid.* TUCÍDIDES, 2.88.1, 2.89.1-2, y, dado que, pocos días antes, los atenienses ya se habían enfrentado en Patras con otra escuadra peloponesia que doblaba de largo su número –20 naves atenienses contra 47 naves corintias–, solo el número mayor admite dicho temor, *vid.* TORRES ESBARRANCH 1990: n. *ad Th.* 2.86.4.

⁶⁹¹ Sinónimo de alción, *vid.* LSJ.

⁶⁹² *Vid.* DUNBAR 1995: *ad v.* 1594 (p. 721): “derived from the fantastic popular belief (...) that the ἀλκυῶν (...) nests and rears its brood, not in the breeding season like other birds, but around the winter solstice; if for seven days before and after the solstice there is calm weather, this is called “halcyon days”. *Cf.* SIMÓNIDES, fr. 508 Page, citado por ARISTÓTELES, *HA* 542b 4-16, quien da un número de catorce días, aunque el número varía en fuentes tardías, *vid.* SUDA α 1298, s.v. Ἀλκυονίδες ἡμέραι.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

La conjunción “τε” es superflua. [Este verso] deriva, con alguna alteración, de uno de Alcman (fr. 26.3 Page):

vuela junto con los alciones sobre la ola marina.

Por esto precisamente [este verso] se dice en dorio⁶⁹³. Y el orden es el siguiente: “bandadas de estas aves vuelan junto con los alciones sobre el fondo marino del mar”. El alción es un tipo de ave marina. Se cuenta esta historia, la cual explica cómo [surgió esta ave] a partir de la metamorfosis de seres humanos, sobre ella: Ceico era la mujer del rey de los traquinios. Estos [sc. la pareja real], sintiéndose invulnerables por su extrema felicidad, alcanzaron tal punto de insolencia, que consideraban indigno apelarse por sus propios nombres. [Y, así,] él se llamaba a sí mismo Zeus y ella Hera. Un buen día, en el que él [sc. el rey] estaba navegando en el mar, Zeus, irritado, lo destruyó junto con su nave. Y ella [sc. Ceico] de manera muy sentida lamentaba en la playa la muerte de su esposo. Zeus, apiadándose de ella, la transformó en ave; y a aquel [sc. al rey] también lo transformó en ave, [precisamente] en esa que llaman alción. Y, al romperse sus huevos en el mar, [sc. Ceico, transformada ya en ave] entonaba un canto lastimero. Por esto por piedad de Zeus

a. tiene catorce días cada año, en los que, tras poner los huevos, incuba a los polluelos⁶⁹⁴.

Más interesante resulta encontrar el campo semántico de *ιστορία* referido a esos marcos míticos, digamos, inalterables, según dice Aristóteles en *Po.* 1453b 22-6, que sirven a poetas líricos y trágicos para ambientar la escritura de sus obras *–ή τραγωδία ιστορίαν ἔχει–*⁶⁹⁵:

Nubes 257

Στ. ὥσπερ με τὸν Ἀθάμανθ' ὅπως μὴ θύσετε.

Estr. ¿No pretenderéis sacrificarme como a Atamante? (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 257αα (sin lm.)

ἀντὶ τοῦ εἰπεῖν “τὸν Φρίξον”⁶⁹⁶ “τὸν Ἀθάμαντα” εἶπεν ὡς ἄγρικοι ἀγνοῶν τὰς ιστορίας: οὐ γὰρ Ἀθάμας ἐφο<νεύθη>, ἀλλὰ Φρίξος. R

[Estrepsiades] en lugar de decir “Frixo”, ha dicho “Atamante”, como zafio que

⁶⁹³ Vid. DUNBAR 1995: *ad loc.* (p. 221).

⁶⁹⁴ Vid. DUNBAR 1995: *ad loc.* (pp. 221-2); la mezcla de realidad y ficción es perceptible también en ARISTÓTELES, *HA* 542b 4-17, 616a 14.

⁶⁹⁵ Nótese a este respecto que schol. *Ach.* 443 –*vid. supra* pp. 82-3– llama *ιστορίας τινάς* a los mitos relativos a la ciudad de Tebas que se mencionan en los tres primeros *stasima*, versos 638-89, versos 784-832, versos 1019-66, que canta el coro en las *Fenicias*; en relación con la doctrina de ese escolio, *vid.* BILBAO RUIZ 2015.

⁶⁹⁶ Cf. la fluctuación *Φρίξος/Φρύξος*: la primera forma la encontramos en schol. *Nu.* 257a y en SUDA, α 702, s.v. *Ἀθάμας* (= schol. *Nu.* 257d); la segunda aparece en schol. *Nu.* 257bc.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

desconoce las historias⁶⁹⁷; pues Atamante no fue sacrificado, sino Frixo⁶⁹⁸.

Avispas 713-4

Φι. οἴμοι, τί πέπονθ'; ὡς νάρκη μου κατὰ τῆς χειρὸς καταχεῖται,
καὶ τὸ ξίφος οὐ δύναμαι κατέχειν, ἀλλ' ἤδη μαλθακός εἰμι. 714

Fil. ¡Ay de mí! ¿Qué me pasa? Se me está como durmiendo poco a poco la mano y no puedo sostener la espada. Estoy ya desfallecido (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V*. 714a lm. καὶ τὸ ξίφος οὐ δύναμαι

ὥσπερ ὁ Μενέλαος· τοῦτον γάρ φασιν ὀρμήσαντα ἐπὶ τὴν Ἑλένην ἀποβαλεῖν τὸ ξίφος· ἡ δὲ ἱστορία παρ' Ἰβύκω(·) RVΓAld καὶ Εὐριπίδῃ. παίζει δὲ, ἐπειδὴ ξίφος ἦτεσε καὶ ὀρᾷ ἑαυτὸν κατακρατηθέντα. VΓAld

Igual que Menelao; pues dicen que este, cuando iba contra Helena, arrojó la espada. La historia está en Íbico y en Eurípides. Y [Aristófanes] bromea, porque [Filocleón] pidió una espada y se ve a sí mismo sosteniéndola⁶⁹⁹.

Vid. et. Lisístrata 155-6

Λα. ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα 155
γυμνᾶς παραφιδῶν ἐξέβαλ', οἰῶ, τὸ ξίφος.

⁶⁹⁷ El adjetivo ἄγροικος tiene aquí un sentido peyorativo relacionado con la ignorancia y la zafiedad, *vid.* TEOFRASTO, *Char.* 4.2.; se puede considerar un antónimo de ἀστεῖος (“elegante”), *vid. supra* p. 183, n. 378.

⁶⁹⁸ Con todo, schol. *Nu.* 257b dice que Aristófanes está siguiendo una versión diferente del mito, precisamente la que siguió Sófocles para escribir su otro *Atamante*: τοῦτο πρὸς τὸν ἕτερον Ἀθάμαντα Σοφοκλέους ἀπεινόμενος [sc. Estrepsíades] λέγει (...); *vid. et. schol. Nu.* 257c: ἐν Ἀθάμαντι Σοφοκλέους ὑπόκειται Ἀθάμας στεφανηφορῶν, ὥσπερ ἱερεῖον, δίκας εἰσπραττόμενος περὶ Φρύξου (“en el *Atamante* de Sófocles el argumento asume que Atamante llevaba una corona como víctima sacrificial, sirviendo como pago por [la huida] de Frixo”). El asunto es complejo, ya que no se trata de dos versiones alternativas de un mismo mito, sino de dos momentos diferentes en el desarrollo del mismo mito. En efecto, Atamante y Frixo eran padre e hijo y se dio la circunstancia de que ambos, primero Frixo y, luego, Atamante, estuvieron a punto de morir sacrificados; para los detalles, *vid.* GRAVES 2002: 299-303. Estos episodios pudieron ser narrados por Sófocles en dos tragedias diferentes de una misma trilogía. Aristófanes menciona este mito en concreto, debido al protagonismo de *Nephele*, esposa de Atamante y madre de Frixo, ya que, mientras Estrepsíades está tumbado en el jergón a imitación bien de Frixo, bien de Atamante, Sócrates invoca a las Nubes (*nephelei*), *vid.* DOVER 1970: *ad loc.* (pp. 95-6), SOMMERSTEIN 1982: *ad loc.* (pp. 173-4).

⁶⁹⁹ En *V.* 522-3, Filocleón pide una espada y, así, luego, en los versos 714-5, al ser derrotado por su hijo en el agón, afirma no poder seguir sosteniéndola. El pasaje es controvertido, ya que hay quien niega la presencia de la espada –MACDOWELL 1971: nn. *ad vv.* 166, 522, 714– y también quien considera que el objeto sí estaba en manos de Filocleón –STARKIE 1968b: *ad loc.*, COLIN 1973: 134 (*ad vv.* 522-714), SIDWELL 1990: 11, ENGLISH 2005: 3, con n. 25–. En realidad, dado que nadie estuvo en el teatro el día de la representación, no se puede ni afirmar, ni negar la presencia de la espada, pero lo que sí podemos hacer es entender por qué los escoliastas niegan su presencia. En opinión de los críticos, Filocleón está enfermo y por eso imagina objetos que no existen; sobre la doctrina de este escolio y el asunto de la espada, *vid.* BILBAO RUIZ 2017.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Lámp. Menelao ar menoh, al ver loh membrilloh a Hélena dehnuda, tiró la ehpada
creo yo (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Lys.* 155 Im. ὁ γ' ὄν Μενέλαος Γ
ή ιστορία παρὰ Ἰβύκω. ΡΓΒατὰ δὲ αὐτὰ καὶ Λέσχησ ὁ Πυρραῖος Γ ἐν τῇ μικρῇ Ἰλιάδι.
Γ καὶ Εὐριπίδης·
“ἀλλ', ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος ΡΓΒατ
φίλημ' ἐδέξω”. RΒατ

La historia está en Íbico (fr. 15 Page). Lo mismo dice Lesques el Pirrense en *La Pequeña Iliada* (fr. 17 Allen); y Eurípides (*Andr.* 629-30):
sin embargo, al ver su pecho, arrojando la espada,
acceptaste su beso.

Pluto 382-5

Βλ. ὀρῶ τιν' ἐπὶ τοῦ βήματος καθεδούμενον
ἰκετηρίαν ἔχοντα μετὰ τῶν παιδίων
καὶ τῆσ γυναικός, κοὺ διοίσοντ' ἄντικρυσ
τῶν Ἡρακλειδῶν οὐδ' ὀτιοῦν –τῶν Παμφίλου.

Bleps. Veo a uno que se va a sentar en la tribuna con una rama de suplicante con sus
hijos y su mujer, y no se va a diferenciar en nada de los Heraclidas de Pánfilo
(tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pl.* 385dβ Im. (a) τῶν Ἡρακλειδῶν Μ οὐδ' ὀτιοῦν Θ τῶν Παμφίλου REΘAld
ταύτην τὴν ἱστορίαν ἔγραψε Πάμφιλος ζωγράφος –κατὰ τινας δὲ τραγικός– ὅσ τὴν τῶν
Ἡρακλειδῶν τύχην χαρακτηῖρι ὑφηγήσατο⁷⁰⁰. VMEΘNMatrBarbAld

Pintó esta historia el pintor Pánfilo –según algunos un poeta trágico–, el cual supo
describir con habilidad dramática el devenir de los Heraclidas.

A partir de todo lo anterior, podemos concluir que en la escoliografía aristofánica *ιστορία* se presenta como un término polivalente y, por tanto, aplicable a la descripción de diversos contextos narrativos. Ahora es el momento de fijarnos en el uso que hace Aristófanes de ese material que le viene dado por la

⁷⁰⁰ Los escoliastas no saben si fue un pintor, el maestro de Apeles, o un poeta trágico. Por su parte, SOMMERSTEIN 2001: *ad loc.* (pp. 165-6), considera que el pasaje responde a un chiste *παρὰ προσδοκίαν*, ya que el verdadero autor de la pintura debió de ser Apolodoro, *vid.* schol. *Pl.* 385b. De esta forma, Sommerstein opina que ese Pánfilo debe de ser el militar nombrado en el verso 174, quien se vio obligado a presentarse como suplicante ante la Asamblea tras el retorno de la expedición a Egina con objeto de evitar un juicio por alta traición. No obstante, el mito de los Heraclidas fue dramatizado por Esquilo, obra no conservada, y por Eurípides, tragedia que sí conservamos y que fue representada en *ca.* 430/427 a. C.

tradicción, ya que, como vamos a ver, unas veces lo respeta, mientras que otras veces lo transgrede.

7.2.1. ARISTÓFANES ΑΦ' ΙΣΤΟΡΙΑΣ

El objetivo de esta sección es mostrar la relación que los escoliastas perciben entre la comedia aristofánica y el mundo en el que esta se gestó. Por tanto, las páginas que siguen no pretenden resaltar el valor histórico de las comedias de Aristófanes, sino estudiar cómo los escoliastas a menudo reconocen el material, digamos, histórico que Aristófanes introduce en sus comedias.

Pues bien, Aristófanes habla ἀφ' ἱστορίας cuando lo que dice concuerda con la información consignada en la obra de los historiadores, tal y como sucede, por ejemplo, cuando menciona el mar de Azov –*Nu.* 273–, cuando dice que los bárbaros honran como divinidades al sol y a la luna –*Pax* 410-1–, o cuando alude a los prisioneros de Esfacteria en, por ejemplo, *Paz* 479-80:

Nubes 273a

Σω. (...) ἢ Μαιῶτιν λίμνην ἔχετ' ἢ σκόπελον νιφόεντα Μίμαντος·

Socr. (...) ya estéis en la laguna Meótide o en la nevada atalaya del Mímante (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 273a Im. ἢ Μαιῶτιν λίμνην

α. περὶ ταύτης καὶ Ἡρόδοτος μαρτυρεῖ λίμνην εἶναι Σκυθίας. Μ

β. αὕτη Σκυθίας ἐστὶ λίμνη· περὶ ταύτης καὶ Ἡρόδοτος ἱστορεῖ. V

a. Sobre este [lago (sc. el mar de Azov)] también Heródoto (4.100, 120, 123) testimonia que había un lago de Escitia [con ese nombre].

b. Este es un lago de Escitia; sobre este [lago] también habla Heródoto (4.100, 120, 123).

Paz 409-11a

Τρ.	ὅτι νή Δία	
	ἡμεῖς μὲν ὑμῖν θύομεν, τούτοισι δὲ	410
	οἱ βάρβαροι θύουσι.	

Trig. Porque, ¡vive Zeus!, nosotros os sacrificamos a vosotros, y los bárbaros a ellos

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

[sc. al Sol y a la Luna] (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 410-1 Im. τούτοισι δὲ οἱ βάρβαροι Γ
ὅτι RValt οἱ βάρβαροι τὸν ἥλιον καὶ τὴν σελήνην τιμῶσιν, ὡς Ἡρόδοτος ἱστορεῖ. RV^{bis}Γ

[Dice esto] porque los bárbaros honran al sol y a la luna, según cuenta Heródoto (1.131.2, 4.188).

Paz 479-80

Ερ. ἄρ' οἴσθ'; ὅσοι γ' αὐτῶν ἔχοντ' ἐν τῷ ξύλῳ⁷⁰¹, 479
μόνοι προθυμοῦντ'· ἀλλ' ὁ χαλκεὺς οὐκ ἔῃ.

Herm. ¿No sabes que los únicos que quieren de verdad hacerlo son los que están en el cepo, pero que el fabricante de armas no les deja? (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 479a Im. ἄρ' οἴσθ' ὅσοι γ' αὐτῶν Γ
καὶ RVΓ ὁ R Θουκυδίδης ἱστορεῖ RVΓ λέγων RV μάλιστα τῆς εἰρήνης ἀντιποιεῖσθαι
RVΓ τοὺς RV Λακεδαιμονίους διὰ τοὺς ληφθέντας αὐτῶν ἐν Σφακτηρίᾳ. λέγει γὰρ
οὕτως: “τοὺς γὰρ δὴ ἄνδρας περὶ πλείονος ἐποιοῦντο κομίσασθαι, ἕως ὅτε RVΓ ὁ RV
Βρασίδης εὐτύχει”. καὶ ἐν ἄλλοις: “ταῦτα RVΓ οὖν ἀμφοτέροις αὐτοῖς λογιζόμενοις
ἔδοκει ποιητέα ἢ ξύμβασις, καὶ οὐχ ἦττον τοῖς Λακεδαιμονίοις ἐπιθυμία τῶν ἀνδρῶν
VG τῶν Γ ἐκ τῆς νήσου κομίσασθαι. ἦσαν γὰρ οἱ Σπαρτιᾶται αὐτῶν πρῶτοί τε καὶ
ὁμοίως σφίσι συγγενεῖς. ἦρξαντο μὲν οὖν καὶ εὐθὺς μετὰ τὴν ἄλωσιν αὐτῶν πράσσειν.
ἀλλ' οἱ Ἀθηναῖοι μὲν οὐπω +θέλοντες ἐξυφερομένοις+ἐπὶ τῇ ἴσῃ καταλύεσθαι”.
μάλιστα δὲ οἱ τῶν δεδεμένων συγγενεῖς ἐνήγον καὶ ἐσπούδαζον, ὡς ἂν εἰρήνη γένηται.
VI

También Tucídides cuenta [esto mismo] cuando dice que sobre todo los lacedemonios querían hacer la paz a causa de los que se habían quedado en Esfacteria. Pues dice así (Th. 4.117.2): “[sc. los lacedemonios] dedicaban su mayor esfuerzo a recuperar a estos hombres, mientras la fortuna siguiera del lado de Brásidas” y en otros [lugares dice] (Th. 5.15.1-2): “Pues bien, con ambos cálculos parecía que había de establecerse el acuerdo, y no menos por el deseo entre los lacedemonios de recuperar a los hombres sacándolos de la isla [sc. de Esfacteria]. Pues había entre ellos espartiatas de primer rango e igualmente parientes suyos. Pues bien, incluso comenzaron a pactar inmediatamente después de la captura de aquellos. Pero los atenienses no +queriendo sacarlos de allí+⁷⁰² todavía [determinaron] no establecer un pacto en la igualdad”. Y sobre todo los parientes de los prisioneros estuvieron a la cabeza y se esforzaron [en buscar la manera] en la que se haría la paz.

⁷⁰¹ Esta expresión ha recibido múltiples propuestas exegéticas entre las que ha terminado por imponerse la de que ξύλον alude al cepo al que estaban encadenados los prisioneros.

⁷⁰² Vid. HOLWERDA 1982: *ap. cr. ad loc.* (p. 78): “ἠθελον εἶ φερόμενοι Thuc.”.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

apoderó rápidamente por la fuerza de Pilo y de Esfacteria⁷⁰⁵, hizo trescientos prisioneros⁷⁰⁶ y [lo] comunicó a los atenienses, [<preguntando>] qué querían que se hiciera con estos. Y como quiera que [los atenienses] ofrecían soluciones muy variadas, Cleón, tras tomar la palabra en la tribuna, prometió, tras imponerse un número de días [concretos para llevarlo a cabo], conducirlos hasta ellos, [promesa que] generó un ambiente generalizado de burla hacia él⁷⁰⁷. Y él [sc. Cleón], tras llevarlos [a Atenas], puesto que había completado exitosamente la propia acción [que había prometido], se enorgullecía de ello⁷⁰⁸.

Caballeros 667-9

Αλ. ὁ δ' ἠντεβόλει γ' αὐτοὺς ὀλίγον μείναι χρόνον,
“ἴν' ἄτθ' ὁ κῆρυξ οὐκ Λακεδαιμόνος λέγει 668
πύθησθ'· ἀφίεται γὰρ περὶ σπονδῶν” λέγων.

Morc. Él, entretanto, les suplicaba un momento de espera “para que os enteréis” –repetía– “de lo que dice el heraldo de Lacedemonia, pues ha llegado a proponer treguas” (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 668a lm. ἴν' ἄτθ' ὁ κῆρυξ
ταῦτα εἰς τὴν ἀπάτην τοῦ Κλέωνος τὴν εἰς τὸν δῆμον. ἐξ ἱστορίας δὲ τοῦτο·
Λακεδαιμονίους γὰρ περὶ εἰρήνης πρεσβευομένους οὐκ ἐδέξαντο Κλέωνος

de cinco naves. De hecho, es dudoso si, al comienzo de la campaña de Pilo, Demóstenes detentaba el cargo de estratego, lo que sí sabemos es que, cuando Cleón se sumó a las operaciones, estaba en posesión de dicho cargo, *vid.* TUCÍDIDES, 4.29.1.

⁷⁰⁵ Demóstenes ocupó rápidamente Pilo, porque la ciudad estaba indefensa. Determinó fortificar la plaza con objeto de establecer una base de operaciones en el Peloponeso, algo que consiguió por casualidad, *vid.* TUCÍDIDES, 4.3-4. La toma de Esfacteria no fue tan sencilla como sugiere la nota. Los espartanos ocuparon la isla, debido a su importancia estratégica para controlar las bocanas de la bahía de Navarino, *vid.* TUCÍDIDES, 4.8.6-9. Demóstenes tuvo que hacer frente a la ofensiva lacedemonia hasta recibir el refuerzo de Eurimedonte, *vid.* TUCÍDIDES, 4.11-2. El ejército ateniense se hizo con la victoria, de modo que el contingente espartano que había desembarcado en Esfacteria quedó aislado, *vid.* TUCÍDIDES, 4.14, pero derrotarlos tampoco fue sencillo, ya que las operaciones duraron setenta y dos días, *vid.* TUCÍDIDES, 4.39.1.

⁷⁰⁶ Antes de la batalla, el contingente lacedemonio alcanzaba los cuatrocientos y veinte hombres; de ellos, doscientos noventa y dos consiguieron sobrevivir y fueron llevados como prisioneros a Atenas; ciento y quince eran espartiatas, *vid.* TUCÍDIDES, 4.38.5.

⁷⁰⁷ En realidad Cleón se hallaba en una situación comprometida, ya que había sido el principal instigador del rechazo de la embajada lacedemonia que había acudido a Atenas para discutir la paz con objeto de salvar al regimiento que se había quedado en Esfacteria, por lo que la ciudadanía estaba en su contra, *vid.* TUCÍDIDES, 4.15-22. Cleón, para salvaguardarse de las críticas, aducía la incompetencia de Nicias y se jactaba de que, si él fuera estratego, la situación se solucionaría inmediatamente. Así las cosas, Nicias cedió la jefatura de la campaña de Pilo a Cleón, quien se puso al frente de una flota y prometió capturar a los lacedemonios de Esfacteria en el plazo de veinte días, *vid.* TUCÍDIDES, 4.26-7. Sobre el ambiente de burla que se generó en Atenas en torno a Cleón, TUCÍDIDES, 4.28.5 dice: τοῖς δὲ Ἀθηναίοις ἐνέπεσε μὲν τι καὶ γέλωτος τῇ κουφολογίᾳ αὐτοῦ (“a los atenienses les provocó una cierta hilaridad la fanfarronada de Cleón”, tr. de J. J. Torres Esbarranch).

⁷⁰⁸ En Tucídides no hay referencia explícita a que Cleón se enorgulleciera de esa acción, si bien TUCÍDIDES, 4.39.3 es susceptible de motivar una idea de este tipo; lo más probable, sin embargo, es que esa aseveración se fundamente en ARISTÓFANES, *Eq.* 57.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

κωλύσαντος. VEGΘMLh

[sc. Aristófanes] dice estas cosas referidas al engaño de Cleón hacia el pueblo. [Ha tomado] esto de la Historia. Pues los embajadores de paz lacedemonios no fueron recibidos, ya que Cleón lo impidió⁷⁰⁹.

Avispas 40b-1

Οι.^β οἶμοι δείλαιος·
τὸν δῆμον ἡμῶν βούλεται διστάναι. 41

Serv.² ¡Ay pobre de mí! Quiere hacer pedazos a nuestro pueblo (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V.* 41b lm. (a) τὸν δῆμον ἡμῶν βούλεται
παρὰ τοὺς τόνους ἔπαιξε μίξας VALd πρὸς τὰ σημαινόμενα· ἄλλως τε δὲ καὶ ἀφ’
ἱστορίας τοῦτό φησιν. ἵκαὶ γὰρ πρὸ VALd δύο ἐτῶν τῆς διδασκαλίας τοῦτου τοῦ
δράματος Λακεδαιμονίων περὶ εἰρήνης πρεσβευσαμένων ὁ Κλέων ἀπήλασε τοὺς
πρέσβεις. VLhAld

[sc. Aristófanes/El servidor segundo] bromeó mezclando los significados en relación con los [diferentes] acentos⁷¹⁰; por otra parte también dice esto a partir de la Historia. Pues, dos años antes de la representación de este drama, Cleón ya había despedido a los embajadores, después de que los lacedemonios enviaran embajadores de paz⁷¹¹.

Cleón es un personaje histórico y, por tanto, la acusación contra él no puede derivar de motivos fantásticos o inventados. En este caso, Aristófanes debe aprovechar los errores políticos del arconte para volverlos contra él. Así las cosas, no es de extrañar que Aristófanes respete la Historia cuando alude a los *komodoumenoi*, ya que eran individuos reales, aunque no siempre conocidos, tal y como se aprecia, por ejemplo, en una nota que comenta los versos 946-7 de la comedia *Avispas*, donde se menciona a Tucídides, el hijo de Melesias:

⁷⁰⁹ En efecto, Cleón, en el contexto de los acontecimientos que rodearon al éxito de Esfacteria, se mostró inflexible a la hora de rechazar la negociación con los lacedemonios, cuando una delegación acudió a Atenas para tratar de alcanzar una tregua con objeto de evitar la captura de aquellos soldados, *vid.* TUCÍDIDES, 4.21-2.

⁷¹⁰ Hay un juego de paronimia cómica entre δῆμον (“pueblo”) y δημόν (“grasa”), sobre lo cual, *vid.* schol. *V.* 41a, *vid. et. Eq.* 954, MACDOWELL 1971: n. *ad V.* 41 (p. 133), SOMMERSTEIN 1983: *ad loc.* (p. 155), BILES – OLSON 2015: *ad loc.* (pp. 95-6).

⁷¹¹ La acusación de ‘splitting’ (διατειχίζων) contra Cleón aparece ya en *Eq.* 817-8, lo que sugiere a MACDOWELL 1971: *ad loc.* (p. 133), que la actuación política de Cleón era sentida como promotora de la discordia en la ciudad, “presumably because he encouraged one social class to regard another as opponents”; *vid. et.* SOMMERSTEIN 1983: *ad loc.* (p. 155), BILES – OLSON 2015: *ad loc.* (p. 96).

Avispas 946-7

Bδ. οὐκ, ἀλλ' ἐκεῖνό μοι δοκεῖ πεπονθέναι,
ὅπερ ποτὲ φεύγων ἔπαθε καὶ Θουκυδίδης· 947

Bdel. No, sino porque me da la impresión de que le pasa lo mismo que le pasó a Tucídides cuando tuvo que defenderse en juicio (...) ⁷¹² (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *V.* 947c Im. (a) ὅπερ ποτὲ φεύγων ἔπαθε πρὸς τὴν ἱστορίαν. μήποτε ὁ Περικλεῖ ἀντιπολιτευσάμενος· τοῦτο δὲ Φιλόχορος μὲν ἱστορεῖ ++, ὃς οὐδὲ πάντῃ γνώριμος ἐγένετο, ἀλλ' οὐδὲ παρὰ τοῖς κωμικοῖς, διὰ τὸ ἐπ' ὀλίγον στρατ<ηγίας> ἀξιωθέντα μετὰ Κλέωνος ἐπὶ Θράκης φυγῆ κατανηφισθῆναι. ἔνιοι δὲ, ὧν καὶ Ἀμμώνιος, τοῦ Στεφάνου· καὶ τοῦτο δὲ ὑπίδοι <τό> τις. ὥσπερ προεῖρηται, ὁ γενόμενος ὄστρακισμὸς ἐμφαίνει τὸν Μελησίου. Θεόπομπος μέντοι ὁ ἱστορικὸς τὸν Πανταίνου φησὶν ἀντὶ τούτου ἀντιπολιτεύσασθαι Περικλεῖ· ἀλλ' οὐκ Ἀνδροτίων, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς τὸν Μελησίου καὶ τὸν ὄστρακισθέντα. VTAld

[Aristófanes/Bdelicleón dice esto refiriéndose] a la Historia. Quizás sea [Tucídides, el hijo de Melesias] el que fuera rival político de Pericles; y Filócoro (FGH 328.120) testimonia esto ++⁷¹³, este [Tucídides] no fue [una persona] muy conocida, ni siquiera por los poetas cómicos⁷¹⁴, debido a que, cuando fue considerado digno de codirigir el ejército con Cleón durante un corto espacio de tiempo, fue procesado por la huida de Tracia⁷¹⁵. Y algunos, entre los que se cuenta también Amonio (FGH 350.1), [dicen que este Tucídides era] hijo de Esteban; y también alguien podría tener dudas sobre esto. Como se ha dicho (*vid.* schol. *V.* 947ab), “el [individuo] que sufrió el ostracismo” hace referencia velada al hijo de Melesias. Sin embargo, Teopompo el historiador (FGH 115.91) dice que el rival político de Pericles fue el hijo de Panteno en lugar de este [hijo de Melesias], pero Androción (FGH 324.37) [no está de acuerdo], sino que identifica al hijo de Melesias con quien sufrió el ostracismo⁷¹⁶.

⁷¹² Al parecer este Tucídides (*PA* 7268), hijo de Melesias, del demo de Alopece, se quedó mudo ante las acusaciones de Evatlo, hijo de Cefísodemo, durante un proceso judicial. El caso es que leemos algo parecido en ARISTÓFANES, *Ach.* 703-12, de modo que ese juicio, probablemente debido a razones fiscales, no debe confundirse con el que le valió a Tucídides, el rival político de Pericles, el ostracismo en 443 a. C., ya que Aristófanes, en *Acarnienses*, da a entender que era un anciano. Este segundo juicio debe fecharse, por tanto, entre 433 a. C., fecha del retorno a Atenas de Tucídides, y 425 a. C., fecha de la representación de *Los Acarnienses*, *vid.* MACDOWELL 1971: *ad loc.* (p. 255), SOMMERSTEIN 1983: *ad loc.* (p. 212), BILES – OLSON 2015: *ad loc.* (p. 362).

⁷¹³ *vid.* KOSTER 1978: *ap. cr. ad loc.* (p. 151): “lac., quam praecedens μὲν postulat, indicavi, in qua quaedam de Melesiae f. cum 947b, s5sq. (οὔτος... τυγχάνων) comparanda et de eius ostracismo et deinde de historico ab aliis intellectu interciderint, qui verbis insequentibus ὃς (sc. historicus) οὐδὲ κτλ. refellantur, verisimiliter opinatur Meiners; ad priora spectare puto ὥσπερ προεῖρηται... τὸν Μελησίου (5-6) et καὶ αὐτὸς (ut Philocorus)... ὄστρακισθέντα (7-8)”.

⁷¹⁴ Nótese cómo este comentario da a entender que la comedia puede ser fuente auxiliar de la Historia.

⁷¹⁵ Esto parece referirse a Tucídides el historiador, *vid.* TUCÍDIDES, 5.26.5, llamado Tucídides, hijo de Óloro, *vid.* TUCÍDIDES, 4.104.4, o, sencillamente, Tucídides de Atenas, *vid.* TUCÍDIDES, 1.1.1.

⁷¹⁶ Nótese la dificultad que tienen los historiadores para determinar cuál de los diferentes Tucídides fue el condenado al exilio en 443 a. C. En realidad, esta nota muestra la importancia, y la dificultad de redacción, de los tratados sobre *Homonimoi*. De hecho, schol. *V.* 947b –*cf. et.* schol. *Ach.* 703ad–

Por otra parte, la comedia aristofánica no es ajena al mundo en el que se gesta, de manera que es natural que el cómico haga alusiones a las costumbres de su tiempo⁷¹⁷, tal y como sucede en *Eq.* 660, donde se menciona el sacrificio anual de 500 cabritos en honor de Artemisa Cazadora; en *Eq.* 772, donde los escoliastas nos advierten de que el castigo que allí se menciona era real; en *Av.* 487, donde leemos que entre los persas solo los reyes llevaban las tiaras rectas; o en *Av.* 880, donde se menciona a los de Quíos y a los atenienses en el contexto de una invocación común:

Caballeros 658-62

Αλ. (...) κάγωγ' ὅτε δὴ ἄγων τοῖς βολίτοις ἠττώμενος,
 διηκοσίησι βουσίην ὑπερηκόντισα,
 τῇ δ' Ἄγροτέρα κατὰ χιλίων παρήνεσα 660
 εὐχὴν ποιήσασθαι χιμάρων εἰς αὔριον,
 αἱ τριχίδες εἰ γενοίαθ' ἑκατὸν τοῦβλοῦ.

Morc. (...) y yo, dándome cuenta de que con las boñigas quedaba derrotado, sobrepujé con doscientos y aconsejé hacer mañana un voto a la Cazadora de mil cabritos, si se ponían las sardinas a óbolo el ciento (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 660a lm. (I) τῇ δ' Ἄγροτέρα

(II) ἄλλως:

ἐξ ἱστορίας. Καλλιμάχος ὁ πολέμαρχος λέγεται εὔξασθαι τῇ Ἀρτεμίδι τοσαύτας βοῦς θῦσαι, ὅσους ἄν φονεύσει βαρβάρους ἐν Μαραθῶνι. ἐπειδὴ δὲ πολλοὶ ἐφονεύθησαν, μὴ δυνάμενος τοσαύτας βοῦς θῦσαι, ἔθυσσε χιμαίρας. VEG³ΘMLh

Procedente de otra fuente:

[Aristófanes ha dicho esto] a partir de la Historia. Se cuenta que el polemenco Calímaco prometió en sus plegarias sacrificar a Artemisa tantos bueyes como bárbaros resultaran muertos en Maratón. Y, puesto que resultaron muertos una gran cantidad [de bárbaros], al no ser capaz [sc. el arconte Calímaco] de sacrificar tantos bueyes, sacrificó cabritos⁷¹⁸.

identifica cuatro Tucídides diferentes, aunque hay problemas, ya que dos de ellos, los llamados Γαργήτιος y Θεπταλός, parecen corresponderse con una misma persona, *vid.* RAUBITSCHKE 1955.

⁷¹⁷ De hecho, los escolios que explican los *realia* son, como cabe esperar, muchísimos.

⁷¹⁸ La referencia no es exacta. El polemenco Calímaco prometió sacrificar tantas cabras como persas resultaran muertos en la batalla de Maratón y, así, tras la victoria de las tropas atenienses, al no poder reunir en ese momento tal número de cabras –más de seis mil–, los atenienses decretaron compensar el voto a Artemisa por medio de un sacrificio anual de 500 cabras el 6 de Boedromión, *vid.* SOMMERSTEIN 1981: *ad loc.* (p. 179), GIL FERNÁNDEZ 1995: n. *ad loc.* (p. 287, n. 84).

Caballeros 769-72

Αλ. κάγωγ', ὦ Δῆμ', εἰ μή σε φιλῶ καὶ μὴ στέργω, κατατμηθεῖς
ἐψοίμην ἐν περικομματίοις· κεῖ μὴ τούτοισι πέποιθας,
ἐπὶ ταυτησὶ κατακνησθεῖν ἐν μυττωτῶ μετὰ τυροῦ
καὶ τῆ κρεάγρα τῶν ὀρχιπέδων ἐλκοίμην εἰς Κεραμεικόν. 772

Morc. Por mi parte también, ¡oh! Demo, si no te tengo amor y afecto, que me descuarticen y me pongan a cocer en pedacitos. Y si esto no te vale para confiar en mí, que me raspen sobre ésta para hacer una ensalada con queso, y que con las tenazas me arrastren de los cojones al Cerámico (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 772b lm. ὀρχιπέδων

τοῦτο οὐχ ἀπλῶς⁷¹⁹, ἀλλ' ἀφ' ἱστορίας, ὡς καὶ αὐτὴν τὴν κόλασιν τοῖς πονηροῖς προσαγόντων τῶν Ἀθηναίων. VEGΘMLh

Esto no [se ha dicho] de manera simple, sino a partir de la Historia, puesto que los atenienses aplicaban ese mismo castigo a los malvados⁷²⁰.

Aves 481-7

Πε. ὡς δ' οὐχὶ θεοὶ τοίνυν ἦρχον τῶν ἀνθρώπων τὸ παλαιόν,
ἀλλ' ὄρνιθες, κάβασίλευον, πόλλ' ἐστὶ τεκμήρια τούτων.
αὐτίκα δ' ὑμῖν πρῶτ' ἐπιδείξω τὸν ἀλεκτρυόν', ὡς ἐτυράννει
ἦρχέ τε Περσῶν πρότερον πολλῶ Δαρείου καὶ Μεγαβάζου,
ὥστε καλεῖται Περσικὸς ὄρνις ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ἔτ' ἐκείνης.
(Eu.)⁷²¹ διὰ ταῦτ' ἄρ' ἔχων καὶ νῦν ὥσπερ βασιλεὺς ὁ μέγας διαβάσκει
ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τὴν κυρβασίαν τῶν ὀρνίθων μόνος ὀρθήν. 487

Pis. Y de que antiguamente no eran los dioses, sino los pájaros quienes mandaban a los hombres y eran sus reyes, hay muchos indicios. Como primer ejemplo os pondré al gallo, que fue tirano y jefe de todos los persas antes que Darío y Megabazo, de suerte que todavía se le da el nombre de “ave de Persia” en virtud de aquella realeza.

⁷¹⁹ Término técnico de la escoliografía aristofánica similar a οὐκ ἀργῶς; su uso implica que el texto menciona una información que no es casual.

⁷²⁰ Esta nota explica que las palabras de Agorácrito no representan un chiste de tipo, digamos, indecente, tal y como podría pensar un lector ingenuo ante la presencia de ὀρχιπέδων, sino que el cómico hace referencia a una tortura real que se practicaba a los criminales en la Atenas de su tiempo.

⁷²¹ DUNBAR 1995: *ad loc.* (pp. 332-3) pone estas líneas en boca de Pisetero tal y como hacen los Mss. RM, ya que no observa *bomolochia*, sino un argumento genuino en el contexto del discurso en el que se integra; en cualquier caso, N. Dunbar sí señala que la frase es proclive a suscitar humor sobre todo si se acompaña de una gesticulación adecuada. Así, WILSON (2007), sigue la propuesta de Dunbar. La división del discurso, reconociendo *bomolochia*, se retrotrae a la edición de Blaydes, solución adoptada luego por COULON (1928), por SOMMERSTEIN (1987) y por la traducción del profesor L. Gil Fernández.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

(Ev.) Por esa razón se pavonea también ahora como el gran rey y es la única ave que lleva enhiesta la tiara en la cabeza (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *An.* 487a Im. τὴν κυρβασίαν RΓ
τοῦτο ἐξ ἱστορίας εἴληφεν. RVM₉ΓM πᾶσι γὰρ Πέρσαις ἐξῆν τὴν τιάραν φορεῖν, ἀλλ’ οὐκ ὀρθήν, ὡς Κλείταρχος ἐν τῇ δεκάτῃ. μόνοι δὲ οἱ τῶν Περσῶν βασιλεῖς ὀρθαῖς ἐχρῶντο. RVM₉ΓMLh

[sc. Aristófanes] ha tomado esto de la Historia. Pues era costumbre de todos los persas llevar tiara, pero no recta, según [dice] Clitarco (FGH 137.5) en el libro décimo. Solo los reyes persas usaban [tiaras] rectas⁷²².

Aves 878-80

Iε. διδόναι Νεφελοκοκκυγεῦσιν ὑγίαιαν καὶ σωτηρίαν αὐτοῖσι καὶ Χίοισι—
Πε. Χίοισιν ἤσθην πανταχοῦ προσκειμένοις. 880

Sac. ... Que den a los cuconubenses
salud y seguridad
a ellos y a los de Quiós.

Pis. Me hace gracia que se añade a los de Quiós en todas partes (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *An.* 880b Im. Χίοισιν ἤσθεν VEG
καὶ τοῦτο ἀφ’ ἱστορίας ἔλαβεν. RVEΓM ἤρχοντο γὰρ Ἀθηναῖοι κοινῇ ἐπὶ τῶν θυσιῶν ἑαυτοῖς τε καὶ Χίοις, RVEΓMLh ἐπειδὴ ἐπεμπον οἱ Χῖοι συμμάχους εἰς Ἀθήνας, ὅτε χρεια πολέμου προσῆν, R καθάπερ Θεόπομπος ἐν τῷ β’ τῶν Φιλιππικῶν φησιν οὕτως· οἱ δὲ πολλοὶ τοῦ ταῦτα πράττειν ἀπεῖχον. ὥστε καὶ τὰς εὐχὰς κοινὰς καὶ περὶ ἐκείνων καὶ σφῶν αὐτῶν ἐποιοῦντο, καὶ σπένδοντες ἐν ταῖς θυσίαις ταῖς δημοτελέσιν ὁμοίως ἤρχοντο τοῖς θεοῖς Χίοις διδόναι τὰ ἀγαθὰ καὶ σφίσι αὐτοῖς. VEG λέγει δὲ περὶ τῆς Χίου καὶ Εὐπόλις ἐν Πόλεσιν·

αὕτη Χίος, καλὴ πόλις.

πέμπει γὰρ ὑμῖν ναῦς μακρὰς ἄνδρας θ’, ὅταν δεήσῃ,

καὶ ἄλλα πειθαρχεῖ καλῶς, ἄπληκτος ὥσπερ ἵππος. VEGM

τὰ αὐτὰ τοῖς Θεοπόμπου καὶ Θρασύμαχος φησιν ἐν τῇ μεγάλῃ τέχνῃ. ὁ δὲ Ὑπερίδης ἐν τῷ Χιακῷ καὶ ὅτι Χῖοι ἤρχοντο Ἀθηναίους δεδήλωκεν. VEG

[sc. Aristófanes] también ha tomado esto de la Historia. Pues los atenienses invocaban en los sacrificios comunes a ellos mismos y a los de Quiós, puesto que los de Quiós enviaban aliados a Atenas, cuando aparecía la necesidad de hacer la guerra, tal y como dice Teopompo (FGH 115.104) en el libro decimosegundo de las *Filípicas*: “Muchos se

⁷²² SOMMERSTEIN 1987: *ad loc.* (p. 228), señala que la creencia griega, *vid.* JENOFONTE, *An.* 2.5.23, de que el ángulo de la tiara marcaba la dignidad de los persas debe de ser falsa, ya que los monumentos persas sugieren que la diferencia venía determinada por la altura de la tiara; *vid. et.* DUNBAR 1995: *ad loc.* (p. 333).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

abstentían de hacer estas cosas. De modo que hacían invocaciones comunes no solo para aquellos, sino también para ellos mismos, y también, cuando hacían libaciones en los sacrificios costeados con dinero público, invocaban de igual manera a los dioses de los de Quios para que les otorgaran bienes también a ellos⁷²³. Y sobre Quios, Eúpolis, en su comedia *Ciudades*, dice (fr. 246 Kassel – Austin):

*Esta Quios, hermosa ciudad,
pues os envía largas naves y hombres, cuando hay necesidad,
y obedece bien todo lo demás, sin queja, como un caballo*⁷²⁴.

Trasímaco (B 9.2 Radermacher) dice en *La gran Techne* las mismas cosas que Teopompo. Hipérides (fr. 194 Kenyon) también ha mostrado en su *Historia local de Quios* que los de Quios [también] pedían por los atenienses en sus plegarias.

Lo mismo cabe decir de aquellos pasajes en los que el cómico sigue las claves de una tradición, mencionando aquello que, digamos, se tiene por cierto:

Nubes 398

Σω. καὶ πῶς, ὦ μῶρε σὺ καὶ Κρονίων ὄζων καὶ βεκκεσέληνε, (...)

Socr. ¡Cómo va a estarlo, pedazo de imbécil, que atufas a los tiempos de Crono y eres más antiguo que la luna! (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Nu.* 398d Im. (c) βεκκεσέληνε E

ἀντὶ τοῦ “ἀρχαῖε καὶ μωρέ” – τοὺς γὰρ ἀρχαίους μωροὺς ἐκάλουσαν – ἀπὸ ἱστορίας τοῦς Ἀρκάδας κατὰ τοὺς προσελήνους χρόνους ἐν ταῖς ἐρήμοις διάγειν, ἢ ὑπὸ ταῖς +ἐρήμοις+, καὶ ἐκ τῶν ἀποπιπτόντων καρπῶν διαζῆν. φιλονεικησάντων δέ ποτε Ἀρκάδων καὶ τῶν Φρυγῶν καὶ Περσῶν περὶ τῆς ἀρχαιότητος καὶ εἰς κρίσιν ἐλθόντων Ψαμμήτιχος ὁ βασιλεὺς Αἰγύπτου λαβὼν δύο ἀρτίτοκα παιδία ἐν τινὶ ἀπέκλεισε τόπω, καὶ αἶγα ἐποίησε ταῦτα θηλάζειν. ἄλλοι δέ φασιν οὐκ αἶγα, ἀλλὰ τὰς ἑαυτῶν μητέρας ἐκτετμημένας τὰς γλώττας, ἵνα μὴ δύνωνται διδάσκεσθαι ὁμιλουσῶν τὰ παιδία. ἔπειτα μετὰ τριετῆ χρόνον ἐκέλευσε σιωπῶντὰ τινὰ ἄνδρα εἰσελθεῖν πρὸς αὐτά. εἰσελθόντος δὲ αὐτοῦ προσεπήδησαν τὰ παιδία λέγοντα “βέκ”· ἔστι δὲ τοῦτο φρυγιστὶ ἄρτος. ἐκ τούτου Φρύγες ἐφάνησαν ἀρχαιότεροι. ἀπὸ ἱστορίας οὖν εἴρηται ἡ λέξις· ἔστι δὲ παρ’ Ἡροδότῳ ἐν τῷ δευτέρῳ, ἔνθα περὶ Ψαμμήτιχου φησὶν. E

[Sócrates dice “βεκκε–”] en lugar de “ἀρχαῖε” y “μωρέ” (“anciano” e “insensato”) –

⁷²³ Quios había sido un aliado notable y de extraordinaria lealtad para los atenienses, así que, como gesto de gratitud, los atenienses decretaron incluir su mención en las plegarias oficiales, *vid.* SOMMERSTEIN 1987: *ad loc.* (p. 257). Tanto Quios como Lesbos gozaban de privilegios y de una cierta autonomía dentro de la Liga ateniense y, así, contribuían con sus ejércitos, pero no pagaban tributo; jurídicamente, sin embargo, estaban subordinadas a Atenas. Sobre la situación política de estas dos ciudades, *vid.* TUCÍDIDES, 1.19; 3.3.1; 6.85.2; 7.57.4-5.

⁷²⁴ DUNBAR 1995: *ad loc.* (p. 513), recuerda que la comedia *Poleis* de Eúpolis tenía un coro femenino formado por diferentes ciudades personificadas; uno de los coreutas, tal y como se ve en esta cita, representaba a Quios.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

pues a los viejos [los] llamaban⁷²⁵ μωρούς (“insensatos”); [se dice esto] a partir de la historia [que dice] que los arcadios vivían en lugares desolados durante los tiempos anteriores a la existencia de la luna⁷²⁶, o que vivían [sc. los arcadios] al pie de +los lugares desolados+⁷²⁷ alimentándose también de los frutos caídos. Y una vez que quisieron disputar [los] arcadios con los frigios y los persas sobre [cuál de aquellos pueblos era] el de mayor antigüedad y como fueran a pedir juicio [sobre esa cuestión] a Psamético, el rey de Egipto⁷²⁸, [este] encerró a dos niños recién nacidos en algún lugar aislado e hizo que una cabra los amamantara. Y algunos dicen que no lo [hizo] una cabra, sino [que les amamataron] sus propias madres, después de que les cortaran las lenguas para que no pudieran enseñar [su idioma] a los niños, si les hablaban⁷²⁹. Luego, después de tres años ordenó que llegara hasta ellos un hombre mudo. Y, cuando este llegó, los niños saltaron hacia él diciendo “βεκ”; y esto significa “pan” en frigio. A partir de esto los frigios fueron considerados los más antiguos. Pues bien, la expresión [βεκ] se ha dicho a partir de la Historia⁷³⁰; y [esta anécdota] está en el segundo libro de Heródoto (2.2), allí [sc. Heródoto] habla sobre Psamético.

Como se ha dicho antes, si bien es cierto que estos comentarios no son numerosos, considero que sí son suficientes para mostrar que los escoliastas reconocen la deuda que tiene la comedia aristofánica con la ιστορία, un término que debemos seguir entendiendo en sentido amplio⁷³¹. Ahora bien, como ya sabemos, Aristófanes es un poeta y los escoliastas saben bien que ποίησις y ιστορία no son la misma cosa, por esto es necesario prestar atención a aquellos comentarios que anotan que Aristófanes atenta contra la ιστορία.

⁷²⁵ Aquí hay que pensar en un sujeto genérico del tipo “los antiguos”, “los contemporáneos de Aristófanes”.

⁷²⁶ *Vid.* DOVER 1970: *ad loc.* (p. 109), SOMMERSTEIN 1982: *ad loc.* (p. 182). De hecho, la mejor explicación sobre βεκκεσέληνε la encontramos en la parte final de schol. *Nu.* 398c: συνθέτως δὲ εἶπε τὴν λέξιν “βεκκεσέληνε”, ἐπεὶ καὶ οἱ Ἀρκάδες προσέληνοι ἐλέγοντο. καὶ ἀπλῶς ἡ λέξις ἀρχαῖσι μὲν σημαίνει (“[sc. Aristófanes] ha escrito “*bekkeselene*” como una palabra compuesta, pues también los arcadios decían ser pre-lunares y en su pleno sentido etimológico la palabra significa “arcaico”). La palabra, por tanto, está formada a partir de dos nociones yuxtapuestas que por sí mismas indican antigüedad, de modo que, si se unen, aumenta la gradación de la misma; *vid. et. schol. Nu.* 398e: δέον εἶπειν “προσέληνε” τὸ βέκ παρέπλεξεν... (*vid. et. schol. Nu.* 398f = SUDA, β 228, 229, s. v. βεκκεσέληνε).

⁷²⁷ *Vid.* HOLWERDA 1977: *ap. cr. ad loc.* (p. 98): “fort. φηγοῖς, cf. Tz. 398a (479,11) βαλάνου κατήσθιον”. Por tanto, quizás el escolio leía: “en los encinares comían bellotas [sc. los arcadios]”.

⁷²⁸ Sobre el, pongamos, experimento lingüístico de Psamético, *vid. schol. Nu.* 398bc. Estos tres comentarios presentan pequeñas divergencias entre sí: schol. *Nu.* 398c dice que fue Sesoncosis, quien llevó a cabo el experimento para determinar que el pueblo más arcaico era el de los paflagonios, ya que los niños dijeron βεκ que es como estos llaman al pan.

⁷²⁹ HERÓDOTO, 2.2.5, de manera explícita niega credibilidad a esta noticia.

⁷³⁰ DOVER 1970: *ad loc.* (p. 109) advierte que el texto aristofánico puede aludir a esta historia o no hacerlo.

⁷³¹ De hecho, es interesante comprobar cómo schol. *V.* 707, una nota que comenta el número de 1000 ciudades tributarias de Atenas que menciona Bdelicleón en ese verso de la comedia, apunta que la cifra puede ser correcta: ἢ καὶ ἀπὸ ιστορίας τὸ τοιοῦτον ἔλαβεν (“O ha tomado esta [cifra] de la Historia”).

7.2.2. ARISTÓFANES ΠΑΡ' ΙΣΤΟΡΙΑΝ

Aristófanes es un poeta que escribe ficción, de manera que es natural que se sirva de la ποιητικὴ ἐξουσία –licencia poética– a la hora de escribir sus comedias⁷³². El caso es que los escoliastas suelen señalar cuándo el cómico habla παρ' ἱστορίαν, una expresión sintomática, ya que es la misma que se usa en los escolios de tragedia para señalar las desviaciones argumentales de los dramas respecto a la línea argumental marcada por los mitos tradicionales que han servido de referencia a los poetas trágicos para la escritura de sus piezas⁷³³. Al igual que sucedía antes, no son muchos los ejemplos que podemos recopilar en los escolios de Aristófanes con esta expresión, pero sí serán suficientes para comprender el tipo de desviaciones que comete el cómico y que preocupan a los escoliastas.

Antes de presentar los ejemplos más representativos, me gustaría llamar la atención sobre un par de comentarios que, si bien no contienen la expresión técnica παρ' ἱστορίαν, sí señalan que no es posible verificar lo que Aristófanes dice en sus comedias:

Acarnienses 652-4

Xo. διὰ τοῦθ' ὑμᾶς Λακεδαιμόνιοι τὴν εἰρήνην προκαλοῦνται
καὶ τὴν Αἴγινα ἀπαιτοῦσιν· καὶ τῆς νήσου μὲν ἐκείνης 654
οὐ φροντίζουσ', ἀλλ' ἵνα τοῦτον τὸν ποιητὴν ἀφέλωνται.

Coro Por ello los lacedemonios os proponen la paz y os reclaman Egina. La isla esa no les importa. Lo hacen para arrebataros a ese poeta (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Ach.* 654b lm. (I) ἀλλ' ἵνα τοῦτον τὸν ποιητὴν

(II) ἄλλως·

οὐδεὶς ἰστόρηκεν ὡς ἐν Αἰγίνῃ κέκτηται τι Ἀριστοφάνης, ἀλλ' ἔοικε ταῦτα περὶ

⁷³² La expresión misma, ποιητικὴ ἐξουσία, nunca aparece en la escoliografía aristofánica, quizás porque, al tratarse de comedias, se de por sobreentendido que la licencia poética está siempre presente. Si bien es verdad que παρ' ἱστορίαν puede aludir a esta idea, lo cierto es que, como vamos a poder comprobar enseguida, en la escoliografía aristofánica esta expresión viene a señalar descuidos del cómico. De hecho, BOUDREAUX 1919: 108-9, atribuye la inserción de esta expresión en los escolios de Aristófanes a la censura que Dídimo suele practicar contra la comedia aristofánica. Sobre la licencia poética en los escolios griegos, *vid.* MEIJERING 1987: 62-7, NÜNLIST 2009: 174-84.

⁷³³ Sobre el uso de la expresión técnica παρ' ἱστορίαν en escolios griegos, *vid.* ELSPERGER 1907/10: 101-7, PAPAPOULOU 1998: 214-22; NÜNLIST 2009: 178, con n. 16.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Καλλιστράτου λέγεσθαι, ὃς κεκληρούχηκεν ἐν Αἰγίνῃ μετὰ τὴν ἀνάστασιν Αἰγινήτων ὑπὸ Ἀθηναίων. EFLh

Procedente de otra fuente:

Nadie ha historiado que Aristófanes tuviera alguna posesión en Egina⁷³⁴, pero sería natural que se dijeran esas cosas en relación con Calístrato, el cual fue cleruco en Egina después de que los eginetas fueran devastados por los atenienses⁷³⁵.

El siguiente escolio es muy interesante, ya que alude al desaforado ánimo de lucro típico de Simónides, el primero de los poetas que exigió un pago por su trabajo:

Pax 695-7

Ερ. πρῶτον δ' ὅ τι πράττει Σοφοκλέης ἀνήρετο.
Τρ. εὐδαιμονεῖ, πάσχει δὲ θαυμαστόν.
Ερ. τὸ τί;
Τρ. ἐκ τοῦ Σοφοκλέους γίγνεται Σιμωνίδης. 697

Herm. En primer lugar preguntó [sc. La Paz] qué tal le va a Sófocles.

Trig. Estupendamente, pero le ocurre algo extraño.

Herm. ¿El qué?

Trig. De Sófocles se ha convertido en Simónides (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pax* 697b Im. ἐκ τοῦ Σοφοκλέους R

ὁ Σιμωνίδης δοκεῖ πρῶτος μικρολογίαν εἰσενεγκεῖν εἰς τὰ ἄσματα καὶ γράψαι ἄσμα μισθοῦ. RVFLh τοῦτο δὲ καὶ Πίνδαρος ἐν τοῖς Ἴσθμιονίκαῖς φησὶν αἰνιττόμενος· RVΓ

οἱ μὲν πάλαι, ᾧ Θρασύβουλε,

φῶτες, οἱ χρυσάμπυκες

ἐς δίφρον μοι συνανέβαι—

νον κλυτὰ φόρμιγγι συναντόμενοι,

ῥίμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγαρύας ὕμνους,

< ... >

ἅ μούσα γὰρ φιλοκερδῆς VΓ

⁷³⁴ Pace TEÓGENES, FGH 300.2, *vid.* schol. Aretas Pl. *Ap.* 19c, si bien su aportación puede estar basada en la lectura literal de este verso de *Acarnienses*. Toda la vinculación de Aristófanes con Egina es conjetural, *vid.* STARKIE 1968: *ad vv.* 653, 654 (pp. 138-40); SOMMERSTEIN 1980: *ad loc.* (p. 189), OLSON 2002: *ad loc.* (pp. 241-2). Por su parte, SIDWELL 2009: 112-22, sugiere que esta mención del “poeta de Egina” tiene un rendimiento metacómico fundamentado en una respuesta de Aristófanes a un ataque que le había dirigido Éupolis en una comedia anterior.

⁷³⁵ La relación entre Aristófanes y su *didaskalos* Calístrato es compleja. El problema nace en *Eq.* 513, donde Aristófanes dice que su estreno como instructor del coro se produjo en las Leneas de 424 a. C. (*Eq.*), lo que deja entender que antes Aristófanes no dirigía sus comedias, sino que otros individuos se ocupaban de hacerlo. En realidad, Calístrato fue el *didaskalos* de *Acarnienses* y también de *Banqueteadores* y de *Babilonios*, *vid.* MACDOWELL 1982, 1995: 38-9; sobre el período de aprendizaje de Aristófanes y sus inicios en la profesión, *vid. infra* p. 55, n. 149.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

οὐ ποτ' ἦν οὐδ' ἐργάτις·
οὐδ' ἐπέρναντο γλυκεί-
αν ποτὶ Τερψιχόρας

ἀργυρωθεῖσαι πρόσωπα μαλθακόφωνοι αἰοδαί. V
τὸ μέντοι περὶ RVFLh τῶν Lh κιβωτῶν ἐπὶ Σιμωνίδου λεγόμενον, ὅτι παρακειμένας εἶχε
δύο, τὴν μὲν κενὴν, τὴν δὲ μεστήν, καὶ τὴν μὲν κενὴν χαρίτων ἔλεγεν εἶναι, RVFLh τὴν
δὲ FLh μεστήν Lh <ἀργυρίου>, γνῶριμον. πλὴν τοῦτο λόγῳ περιφερόμενον εὐρίσκεται·
RVFLh καθ' ἰστορίαν γὰρ οὐδεὶς εἴρηκεν. VFLh

Parece que Simónides fue el primero en introducir el ánimo de lucro⁷³⁶ en los cantos y en haber escrito un canto por dinero⁷³⁷. Y Píndaro dice (*I* 2.1-3, 6-8, 15-6) en las *Ísmicas* de una manera velada [sobre Simónides] esto:

Los hombres de antaño, oh Trasíbulo, los que al carro de las musas, coronadas de oro,

subían acompañados de la sonora lira, con rapidez lanzaban de su arco a los jóvenes

melisnos himnos, <...> Pues la musa no era todavía otrora amante del lucro ni obrera

asalariada; ni al lado de Terpsícore, la de meliflua voz, eran venales las canciones dulces, plateadas de cara, llenas de blando son (tr. de A. Ortega).

Por otro lado es conocido lo que se dice sobre las arcas en relación con Simónides, [a saber:] que tenía dos arcas puestas la una junto a la otra, la una vacía y la otra llena; y decía que la vacía era la de los honores y la llena la <del dinero>. Solo se descubre esto que se ha dicho en el verso; pues nadie ha dicho [que se diga] según la Historia.

Por tanto, en estos dos comentarios los escoliastas apuntan que, en realidad, no hay un fundamento histórico para asumir como cierto lo que dice el cómico. Con todo, estos dos ejemplos no llegan a decir que Aristófanes atente contra la *ἱστορία*, pero otros comentarios sí lo hacen.

Aristófanes habla *παρ' ἱστορίαν* cuando atribuye hechos o acciones falsas a determinados individuos, tal y como sucede con la paz de Arqueptólemo en schol. *Eq.* 794b; o cuando atribuye la condición de *hieromnemonas* a Hipérbolo en *Nu.* 624:

⁷³⁶ La *σικρολογία* es la “racanería”, un carácter descrito en TEOFRASTO, *Char.* 10.

⁷³⁷ Sobre la avaricia de Simónides y su desaforado ánimo de lucro, *vid.* JENÓFANES, fr. 34 Graham; la noticia es totalmente exagerada, aunque bien asumida por la tradición, *vid.* BELL 1978, LEFKOWITZ 1981: 50-3. Aunque este comentario no atribuye este defecto a Sófocles, sí lo hace schol. *Pax* 697c, nota que señala que el poeta trágico se enriqueció durante la guerra de Samos en la que sirvió en calidad de estratega, según testimonian ANDROCION, FGH 324.38, PLUTARCO, *Per.* 8.7 y ESTRABÓN, 14.1.18. Es difícil calibrar la fiabilidad de esta noticia, si bien no parece más que un intento de conectar la avaricia de Simónides con la de Sófocles, dando credibilidad histórica a lo que Aristófanes dice o, si se quiere, a lo que los escoliastas entienden que Aristófanes dice.

Caballeros 792-6

Αλ. καὶ πῶς σὺ φιλεῖς, ὅς τοῦτον ὄρων οἰκοῦντ' ἐν ταῖς φιδάκναισι
καὶ γυπαρίοις καὶ πυργιδίοις ἔτος ὄγδοον οὐκ ἐλεαίρεις,
ἀλλὰ καθεῖρξας αὐτὸν βλίττεις; Ἀρχεπτολέμου δὲ φέροντος 794
τὴν εἰρήνην ἐξεσκεδάσας, τὰς πρεσβείας τ' ἀπελαύνεις
ἐκ τῆς πόλεως ῥαθαπυγίζων, αἱ τὰς σπονδὰς προκαλοῦνται.

Morc. ¿De qué le vas a amar tú, si no te compadeces de verlo habitar en tinajas, en nidos de buitres, en torreones, ya va para ocho años? Antes bien, lo tienes encerrado para exprimírle el jugo. La paz que traía Arqueptólemo, la desmoronaste; las embajadas que ofrecen treguas, las echas de la ciudad a patadas en el culo (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Eq.* 794b lm. Ἀρχεπτολέμου δὲ φέροντος
παρ' ἱστορίαν τοῦ Ἀρχεπτολέμου ἐμνημόνευσεν. ὄγδοον γὰρ ἔτος ἔχοντας τοῦ πολέμου
τούτου, ἔτι ζῶντος τοῦ Κλέωνος, ἐνιαύσιον ἐποιήσαντο πρὸς ἀλλήλους ἐκεχειρίαν οἱ
Ἀθηναῖοι καὶ οἱ Πελοποννήσιοι, πρεσβείαν πέμψαντες πρὸς ἀλλήλους, οὐ μὴν
Ἀρχεπτολέμου πρεσβεύοντός τινος. ἀλλὰ τῶν Λακεδαιμονίων ἦν πρεσβευτὴς Ταῦρος,
Ἐχετιμίδης, Ἀθηναῖος, Περικλείδης, Αἰνεΐας, Σισυφαμίδης Ἀριστοδήμου, Σικυωνίων δὲ
Δημότιμος, Ναυκράτους, Μενεκράτης Ἀμφιδώρου, Ἐπιδαυρίων δὲ Ἀμφίας, Ἀθηναίων
δὲ οἱ στρατηγοὶ Νικίας ὁ Νικηράτου, Αὐτοκλῆς Τολμαίου. ἐγένετο δὲ ὁ πόλεμος ἐπὶ
ὀκτωκαίδεκα ἔτη. καὶ οὕτως ἡ πρεσβεία τοῦ Κλέωνος ζῶντος, ἡ δὲ εἰρήνη μετ'
ἐνιαυτὸν ἐγένετο. εἰκὸς οὖν Ἀρχεπτολέμου μνημονεῦσαι χρησάμενον τῷ ὀνόματι ἵνα
μᾶλλον ἔξαρχον ἐπιδείξη τοῦ πολέμου τὸν Κλέωνα, ὅτι Ἀρχεπτολέμου εἰρήνην
διδόντος οὐ κατεδέξατο Κλέων. VEG²Γ³ΘMLh

[sc. Aristófanes] ha mencionado a Arqueptólemo contra lo que [dice] la Historia⁷³⁸. Pues en el octavo año de esa guerra [sc. la del Peloponeso], estando vivo todavía Cleón, los atenienses y los peloponesios establecieron entre ellos, tras haberse enviado mutuamente una embajada, una tregua de un año, sin que seguramente Arqueptólemo fuera uno de los embajadores. Sino que por parte de los lacedemonios fueron embajadores Tauro, Equetimidas, Ateneo, Pericles, Eneas [y] Sisifámidas, hijo de Aristodemo; de los siciotas [lo fue] Demótimo; de Náucrates [lo fue] Menécrates, hijo de Anfíforo; de los epidaurotas [lo fue] Anfías; de los atenienses los estrategos [eran] Nicias, hijo de Nicerato, [y] Autocles, hijo de Tolmeo. Y la guerra duró dieciocho años. Y así la embajada [fue enviada] cuando [todavía] vivía Cleón, y la paz se produjo después de algún tiempo. Pues bien es natural que [Aristófanes] mencione a Arqueptólemo usando su nombre para, sobre todo, mostrar que Cleón tenía el liderazgo

⁷³⁸ Para la identidad de este Arqueptólemo, *vid.* NEIL 1966: *ad v.* 327 (p. 52), SOMMERSTEIN 1981: *ad v.* 327 (p. 161), HENDERSON 1987: *ad Lys.* 1144 (p. 202), GIL FERNÁNDEZ 1995: n. *ad Eq.* 327 (p. 266, n. 36); *cf. et. Eq.* 327, 794, cum schol., *et vid.* BILBAO RUIZ 2010: 358. Estas dos menciones que hace Aristófanes de Arqueptólemo en *Caballeros* es todo lo que sabemos sobre su actividad política antes de 411 a. C., fecha en la que destacó como un oligarca convencido. Tras la caída del régimen de los 400 fue acusado de traición, hecho convicto y ejecutado.

ενέβαμεν εἰς τὸν κηρὸν αὐτῆς τὸ πόδε. 150

Disc. cogió la pulga, metió sus dos patas en la cera (tr. L. Gil Fernández).

Schol. Nu. 150 Im. τὸ πόδε Barb

ὅτι δυικῶς “τὸ πόδε” ἐπὶ τῆς ψύλλης RVBarbMatr κακῶς· Matr ἱστορεῖται γὰρ ἕξ πόδας ἔχουσα RVBarb ἢ ψύλλα. R

[El X se ha puesto] porque “los dos pies”, en dual, [ha sido usado] erróneamente⁷⁴⁴ en relación con la pulga. Pues está atestiguado que la pulga tiene seis pies⁷⁴⁵.

La caricatura que de Hierocles hace Aristófanes en *La Paz* explica que el adivino diga sin sentidos y hable *παρ’ ἱστορίαν*:

Paz 1077-9

Iε. ἕως ἢ σφονδύλη φεύγουσα πονηρότατον βδεῖ,
χῆ κώδων Ἀκαλανθίς⁷⁴⁶ ἐπειγομένη τυφλὰ τίκτει,
τουτάκις οὐπω χρῆν τὴν εἰρήνην πεποιῆσθαι.

Hier. Mientras la cucaracha al huir suelte pestilentes pedos
y la jilguera [*Akalanthis*] que pone con prisa tenga polluelos ciegos,
siempre que ocurra así, no se debe aún hacer la paz (tr. L. Gil Fernández).

⁷⁴⁴ Una de las poquísimas apariciones de κακῶς en los escolios de Aristófanes como adverbio que censura un error del poeta, *vid. infra* p. 342, n. 755.

⁷⁴⁵ Este comentario, de hecho, puede ser entendido como un eco de la antigua literatura de *quaestiones*, ya que viene a expresar que el poeta no conoce bien aquello de lo que habla. Esto es algo que también se percibe en otros comentarios, *vid.*, por ejemplo, schol. *Ach.* 740, donde los escoliastas explican que los poetas, Hesíodo, Semónides y Aristófanes, no hacen un uso correcto de las palabras ὄπλή (“casco”) y χηλή (“pezuña”), ya que tienden a confundir su significado, *vid.* BILBAO RUIZ 2014: 145-6. No obstante, el sentido se salva si admitimos que aquí actúa la lógica propia de la comedia; en este sentido, STARKIE 1966: *ad loc.* (p. 45) apunta que hay un chiste basado en tratar a la pulga como si fuera un ser humano, al igual que ocurre en *Pax* 7 con el escarabajo; por su parte, DOVER 1970: *ad loc.* (p. 83), señala que Aristófanes bien pudo pensar que una pulga tenía dos pies –las grandes patas traseras– y cuatro brazos, con lo que el dual sería admisible; *vid. et.* SOMMERSTEIN 1982: *ad loc.* (p. 168). Además, schol. *Pax* 7d, una nota referida a las patas del escarabajo, explica el asunto de otra manera, a saber, atendiendo a la distribución de las extremidades en pares, que es lo que permite el consecuente (ἀκολούθως) uso del dual, al igual que se observa en HOMERO, *Il.* 8.186, cuando el poeta usa consecuentemente (ἀκολούθως) el dual para referirse a la distribución en pares de los caballos de una cuadriga. De esta forma, Aristófanes no solo no estaría hablando *παρ’ ἱστορίαν*, sino que lo estaría haciendo ποιητικῶς.

⁷⁴⁶ Pasaje complejo desde el punto de vista de la crítica textual. Los manuscritos leen χῆ κώδων ἀκαλανθίς, lectura marcada con *crucis* en HALL – GELDART (1906²), y aceptada por COULON (1925) y PLATNAUER (1964); por su parte, BORTHWICK 1968 enmienda el verso para leer κώδινον Ἀκαλανθίς, adaptando las antiguas propuestas de Blaydes y de Van Lennep, quienes se sentían inclinados a leer κώδινους en lugar de κώδων, y sospechaban que ἀκαλανθίς hacía referencia a Galantis o *Akalanthis*, la cual es conocida por haber asistido en el parto de Heracles. La propuesta de E. K. Borthwick es aceptada por SOMMERSTEIN (1985) y OLSON (1998), si bien RENEHAN 2001: 235 rechaza la necesidad de leer κώδινους, ya que ἡ κώδων, la lectura de los manuscritos, es esencialmente correcta, un argumento que convence a N. G. Wilson –*vid.* WILSON 2007b: 112-3–, quien, asumiendo que el texto sí hace referencia a la ninfa *Akalanthis*, edita: χῆ κώδων Ἀκαλανθίς.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *Pax* 1078b (sin lm.)

ταῦτα πάντα ἐπίτηδες ἀδιανοήτως ἔφρασεν τὸ ἀσαφὲς τῶν χρησμῶν μιμούμενος. ἐπεὶ καὶ παρ' ἱστορίαν λελέχθαι δοκεῖ· οὐδὲν γὰρ τῶν ζώων ὅτι μὴ κύων VFLh μόνον V σπεύδουσα τὰς ὠδῖνας τοὺς κύνας τίκτει τυφλοῦς. VFLh

[sc. Aristófanes] ha expresado todas estas cosas de una manera incoherente adrede imitando la oscuridad de los oráculos. Puesto que también parece haber sido dicho [esto] contra la historia; pues de los animales no [parece] que la perra que tiene prisa sea la única que pare cachorros ciegos⁷⁴⁷.

Παρ' ἱστορίαν también aparece en aquellas ocasiones en las que Aristófanes se desvía, intencionadamente o no, del contenido narrado en los mitos antiguos:

Lisístrata 781-5

Χο^{ve} μῦθον βούλομαι λέξαι τιν' ὑμῖν, ὃν ποτ' ἤκουσ'
αὐτὸς ἔτι παῖς ὢν⁷⁴⁸.
οὕτως ἦν νεανίσκος Μελανίων τις⁷⁴⁹,
ὃς φεύγων γάμον ἀφίκετ' ἐς ἐρημίαν, κἀν
τοῖς ὄρεσιν ὄκει· (...)

785

Coro^{anc} Quiero contaros un cuento
que oí cuando era niño.
Érase una vez un joven, un tal Melanión,
que huyendo del matrimonio se fue al yermo,
y vivía en los montes. (...) (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Lys.* 785a lm ἦν νεανίσκος Μελανίων (sic) Γ
μήποτε παρὰ τὴν ἱστορίαν εἶρηκεν. οὐ γὰρ Μελανίων ἔφευγε μᾶλλον, ἀλλ' ἡ
Ἀταλάντη. RΓ

Quizás ha dicho [esto] contra la historia. Pues Melanión seguramente no escapó [de la boda], sino Atalanta⁷⁵⁰.

⁷⁴⁷ Por supuesto, todos los animales padecen un período de ceguera al nacer, *vid.* PLATNAUER 1964: *ad loc.* (p. 157). En realidad, el verso alude a un proverbio, mencionado en ARQUÍLOCO, fr. 196a, 39-41 West y ESOPO, fab. 223 Perry, *vid.* SOMMERSTEIN 1985: *ad loc.* (p. 185), OLSON 1998: *ad loc.* (p. 276). Con todo, en este caso es importante tener en cuenta la perspectiva, ya que quien habla παρ' ἱστορίαν es Hierocles y no Aristófanes.

⁷⁴⁸ Este pasaje está bien estudiado en SCHIRRU 2009: 138-49.

⁷⁴⁹ Un cazador arcadio, discípulo de Quirón, *vid.* JENOFONTE, *Cyn.* 1.2.7., cuyo carácter responde, en principio, al prototipo de Hipólito; cabe decir que su nombre daba título a una comedia de Antífanos, *vid.* ATENEOS, 10.423D.

⁷⁵⁰ *Vid.* HENDERSON 1987: *ad Lys.* 784-7 (p. 170), SOMMERSTEIN 1990: *ad loc.* (pp. 197-8), *vid. et.* GRAVES 2002: 350-5: Atalanta, una doncella cazadora de naturaleza semidivina, no deseaba desposarse,

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Schol. *Lys.* 785b

ἐπίτηδες τοῦτο ὁ τῶν ἀνδρῶν χορὸς παριστορεῖ. RΓ

Adrede el coro de hombres dice esto contra la historia⁷⁵¹.

Lo mismo se percibe en una nota que comenta el verso 210 de la comedia *Pluto*, un comentario interesante en la medida en que parece aludir a un *hypomnema* de la comedia *Danaides*:

Pluto 208-10

Χρ. μὴ νυν μελέτω σοι μηδέν· ὡς ἔαν γένη
ἀνήρ πρόθυμος εὐθὺς εἰς τὰ πράγματα,
βλέποντ' ἀποδείξω σ' ὀξύτερον τοῦ Λυγκέως.

Crém. No te preocupes de nada. Tan pronto como te decidas a entrar en acción te haré ver con más agudeza que Linceo⁷⁵² (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Pl.* 210a Im. ὀξύτερον ΘAld τοῦ Ald Λυγκέως EΘAld

τοῦ ἀδελφοῦ Ἴδα. REΘMatrBarb ὡς δὲ αὐτὸς ἐν “Δαναίσι” φησίν, υἱὸς Αἰγύπτου. ἐροῦμεν δὲ ἐκεῖ τὰ περὶ αὐτοῦ, ἐπεὶ δοκεῖ παρ' ἱστορίαν λέγειν. EΘBarbAld

[Aristófanes se refiere] al hermano de Ida. Como él mismo [sc. Aristófanes] dice en *Las Danaides*, [Linceo era] hijo de Egipto. Y allí [, esto es, en la nota a ese verso de *Las Danaides*] diremos lo que se refiere a este [sc. a Linceo], puesto que [Aristófanes] parece hablar contra la historia⁷⁵³.

Así las cosas, para terminar debemos volver al principio, ya que, si bien es cierto que bebe de la tradición, la comedia aristofánica nunca deja de ser ficción,

por lo que obligaba a sus pretendientes a competir con ella en carrera, especialidad en la que se sentía imbatible, para, si es que conseguían derrotarla, aceptar el casamiento o, si eran derrotados, morir. Melanión, que deseaba ser su esposo, logró vencer en la carrera merced a una serie de circunstancias maravillosas, de modo que se casó con Atalanta. Por tanto, Melanión no es un misógino por mucho que su carácter tenga puntos en común con el arquetipo marcado por Hipólito. De hecho, OVIDIO, *Ars* 2.184-91, nombra a Melanión como paradigma del amante insistente.

⁷⁵¹ El crítico que anota el verso afirma, aplicando una perspectiva focal, que no es Aristófanes quien habla παρ' ἱστορίαν, sino que la οἰκονομία del drama –vid. ἐπίτηδες– es la que lleva a los ancianos a decir esto desde el punto de vista que les conviene.

⁷⁵² Linceo, hermano de Ida y vigía de la nave Argos, era famoso por su agudeza visual.

⁷⁵³ Desgraciadamente, ese comentario de *Las Danaides* no ha sobrevivido y, así, no podemos saber a qué se refieren los escoliastas. *Las Danaides* debió de ser una comedia de temática mitológica, pero la conocemos mal por la escasez de fragmentos. Se especula que fue representada entre 414 a. C. y 411 a. C., vid. GIL FERNÁNDEZ 1989: 50, 77-8; vid. et. HENDERSON 2007: 229. En cualquier caso, lo interesante de este escolio es que revela no solo una lectura integral de la comedia aristofánica por parte del crítico que redactó este comentario, sino también, y, sobre todo, una estrategia de comentario para resolver las dificultades en el momento oportuno.

tal y como advierte schol. *Th.* 561:

Tesmoforiantes 560-2a

Κη. οὐδ' ὡς τὸν ἄνδρα τῷ πελέκει γυνὴ κατεσπόδησεν,
οὐκ εἶπον· οὐδ' ὡς φαρμάκοις ἑτέρα τὸν ἄνδρ' ἔμηνεν,
οὐδ' ὡς ὑπὸ τῆ πυέλῳ κατώρυξέν ποτ'—

Par. Y que una se cargó al marido de un hachazo, tampoco lo he dicho, ni que la otra lo hizo enloquecer con venenos, ni que enterró debajo de la bañera... (tr. L. Gil Fernández).

Schol. *Th.* 561 lm. (οὐδ' – ἔμηνεν)

οὐκ ἀπὸ ἱστορίας παλαιᾶς εἴληφεν, ἀλλ' ὡς ἐν τῇ Ἀττικῇ τούτου γενομένου.

[Aristófanes esto] no lo ha tomado de una antigua historia, sino que [lo ha insertado] como [si fuera] un suceso ocurrido en el Ática⁷⁵⁴.

Por tanto, tal y como advierte *Hyp. V.* 1.28-9 –τοῦτο τὸ δρᾶμα πεποίηται αὐτῷ οὐκ ἐξ ὑποκειμένης ὑποθέσεως, ἀλλὰ ὡσανεὶ γενομένης. πέπλασται γὰρ τὸ ὄλον, *vid. supra* pp. 80, 202, n. 425–, por cercano que parezca a la realidad o a la Historia, todo lo que sucede en la comedia es ficción. Es verdad que leyendo las comedias de Aristófanes podemos aprender mucho de los acontecimientos socio-políticos sucedidos en la Atenas contemporánea del cómico ateniense y de la identidad de sus protagonistas, pero el género es eminentemente ficticio, de modo que debemos ser capaces de diferenciar bien el fondo de *ἱστορία* que subyace en las comedias de todas las situaciones que el cómico se inventa atentando incluso en ocasiones contra esa misma *ἱστορία* que parece omnipresente.

⁷⁵⁴ A este mismo respecto, *cf. et. schol. Th.* 562 y 564/565, que también remarcan que estos versos se dicen ὡς καὶ τούτου πάλιν γενομένου. Nótese que “la mujer que mató con el hacha a su marido” podría ser Clitemnestra: *vid. schol. Th.* 560b (lm. οὐδ'– κατεσπόδησεν) τοῦτο διὰ τὴν Κλυταιμνήστραν, igual que ocurre con la mención de la bañera, mientras que lo de la mujer que enloqueció con brevajes a su marido, podría ser relacionado con Medea o, forzando un poco, incluso con Deyanira, quien provocó la muerte de Hércules por medio de un manto hechizado. En el fondo, un comentario de este tipo trata de diferenciar la realidad factual de la realidad ficticia que propone siempre el argumento de una comedia, *vid. MEIJERING* 1987: 85-6.

8. CONCLUSIONES

Al principio de este trabajo hemos dicho –p. 23– que la poética aristofánica de los escoliastas se asienta sobre cinco pilares, tres de los cuales han sido objeto de riguroso estudio a lo largo de las páginas precedentes, ya que, por distintos motivos, hemos dejado para otra ocasión el estudio de la λέξις o lenguaje poético de Aristófanes, un aspecto bien estudiado por W. G. Rutherford, y la exégesis del humor. Por tanto, hemos estudiado la poética aristofánica de los escoliastas fijándonos en la finalidad de las comedias, en su entramado argumental y en los materiales que usa el cómico para darles forma.

Pues bien, si nos fijamos en la primera cuestión, lo primero que llama la atención es esa imagen laudatoria de Aristófanes que se vierte por doquiera en los comentarios. Esto es importante, porque explica por qué fueron estudiadas las comedias de Aristófanes en Alejandría y en los otros centros de investigación del Helenismo y, luego, más tarde, merecieron ser incluidas en los *curricula* escolares bizantinos. Por tanto, esto nos ayuda a comprender no solo el origen de la exégesis aristofánica, sino también la necesidad de conservarla y actualizarla a lo largo de los siglos.

Lo curioso es que esa imagen laudatoria que avalan los escoliastas –incluyendo bajo esta designación a filólogos bizantinos de la talla de Juan Tzetzes o de Tomás Magistro– es la misma que el cómico dibuja de sí mismo en sus comedias, cuando se nos presenta como un héroe de la democracia y un poeta superior a sus rivales, una imagen que tenemos bien delineada en las *Vitae Aristophanis* y, en general, en las propias παραβάσεις de las comedias, *vid. supra* pp. 47ss.

Los poetas cómicos, al igual que los trágicos, fueron sentidos como maestros de la ciudadanía –διδάσκαλοι en el sentido en el que se usa la palabra en *Hyp. Pax* 3.42-6, *vid. supra* p. 60, n. 158, puesto que la razón de ser de la comedia consistía en denunciar los males de su tiempo y advertir a los ciudadanos de los peligros que amenazaban a la polis. Por supuesto, dado que

esta es la labor que compete a los poetas cómico no es ajena a Aristófanes, un autor de talante didáctico que con sus obras educa en el teatro a su público, esto es, a la ciudadanía ateniense, *vid. supra* pp. 57ss.

En efecto, la obra de Aristófanes es vista por los escoliastas como continente de una utilidad que se vierte en la comedia a través de todos esos pasajes que censuran los principales vicios que el cómico detecta entre sus conciudadanos, a saber, su manipulabilidad, su insensatez, su codicia, etc. Aristófanes, por tanto, beneficia con sus pullas a la comunidad alertándola y protegiéndola de la influencia que sobre ella pueden ejercer los políticos, los filósofos, los sofistas y, en definitiva, toda la caterva de charlatanes que, buscando el medro personal, socavan la armonía social.

Por supuesto, Aristófanes no hace esto de cualquier manera, sino que, como poeta de talento que es, sabe encontrar las estrategias más adecuadas para que su mensaje llegue a los espectadores. De esta forma, y esto es importante, los escoliastas a menudo reconocen no solo las pullas, sino también los elogios y las alabanzas que Aristófanes brinda a los ciudadanos de Atenas y, así, entre burlas y loas, la imagen del cómico ateniense que se desprende de la lectura de los escolios recuerda a la de un padre que regaña a sus hijos, pero sin permitir que estos duden nunca de su amor.

Esta estrategia que permite al cómico decir la verdad sin hacerse odioso a la ciudadanía se percibe muy bien en dos escolios de la colección de *La Paz* – schol. 505c y 619– que nos informan de cómo Aristófanes, en un punto ya avanzado de la comedia, sabe burlarse no solo de los enemigos de Atenas, sino también de los atenienses mismos, ya que, si no lo hiciera así, la sombra de su parcialidad sería demasiado espesa. Precisamente, al no hacer esto, o sea, al saber repartir las culpas como conviene, Aristófanes demuestra su integridad y, por tanto, la calidad de su pensamiento, el cual le será de utilidad a todo aquel que lo quiera escuchar, *vid. supra* pp. 72-4.

Pues bien, dado que la comedia de Aristófanes merece el reconocimiento de la posteridad merced a la utilidad de los mensajes que promueve, mensajes que calan en el público gracias a la capacidad que tiene el poeta para hacerse escuchar, lo natural es prestar atención a la disposición y al entramado de las comedias, esto es, fijarnos en la labor de estructuración –el segundo pilar de la poética aristofánica de los escoliastas– que lleva a cabo Aristófanes a la hora de componer sus obras.

Al hablar de la construcción y entramado de las comedias es imposible no comenzar fijándonos en la noción de argumento, un elemento fundamental en el seno de la poética aristotélica, como todo el mundo sabe. Pues bien, los escoliastas de Aristófanes, cuya concepción de la literatura enraiza claramente con Aristóteles y con el Perípato, tal y como demostró la profesora R. Meijering en 1987, manejan con asiduidad la noción de argumento, si bien, como sucede siempre en la escoliografía griega, este siempre es nombrado en términos de ὑπόθεσις, y no de μῦθος que, como es sabido, es el término que usaba el Estagirita. Ὑπόθεσις es un término que siempre alude, desde diversos puntos de vista, al argumento de una obra literaria, tal y como hemos podido comprobar en el apartado correspondiente, *vid. supra* pp. 79ss.

Como es sabido, tanto Platón como Aristóteles, cuando reflexionan, cada uno a su manera, en torno a la naturaleza de la literatura, están de acuerdo en que un poema debe ser completo y unitario. De hecho, la unidad poética devino con posterioridad una necesidad, circunstancia que empieza a vislumbrarse en la, digamos, doctrina del σκοπός, un término que aparece en algunas de las ὑποθέσεις que anteceden a las comedias de Aristófanes en los manuscritos medievales y que también se constata en algún escolio propiamente dicho.

Cuando leemos las ὑποθέσεις medievales que resumen los argumentos de las obras dramáticas, enseguida llama la atención que se trata de un tipo de texto exegético al que la Crítica de la época exige una determinada información, como, por ejemplo, por nombrar algún caso concreto, la identidad del coro, ya que esa

información ayuda al lector a determinar qué tipo de obra va a leer. Pues bien, en el caso de las comedias de Aristófanes parece pertinente que las antedichas ὑποθέσεις señalen también cuál es el σκοπός de cada pieza.

Llegados a este punto, hay que saber que el término mismo, σκοπός, es residual, quiero decir que solo lo encontramos en tres ὑποθέσεις –*Hyp. Eq.* 2.1-3, *Hyp. Av.* 3.13-4, *Hyp. Ra.* 4– y en un único escolio de la colección de *Acarnienses* –schol. *Ach.* 52–. En realidad, nada extraño hay en esto, dado que en la exégesis práctica la aparición de terminología técnica tiende a ser siempre algo excepcional. Con todo, esos pocos ejemplos son preciosos, ya que, a partir de ellos, resulta sencillo percibir la presencia de otros σκοποί en las otras ὑποθέσεις que no contienen el término y, luego, trasladar esa información a los comentarios para ver el peso que tienen esos propósitos en las diferentes colecciones de escolios.

Al obrar de esta manera, tal y como hemos hecho en el caso de la comedia *Paz*, una pieza que debido a su temática universal –la paz es buena, la guerra es mala– resulta idónea para poder ejemplificar la cuestión, podemos comprobar cómo el σκοπός se deja sentir a lo largo de toda la comedia –*vid. supra* pp. 100ss.–. De esta forma, la única conclusión posible es que la repetición sostenida a lo largo de toda la pieza de un mismo mensaje debe conferir a la obra un carácter unitario que se manifiesta, al menos, desde una perspectiva temática.

Ahora bien, a pesar de que no he podido constatar que el criterio de unidad que se percibe en los escolios de Aristófanes supere el nivel de lo temático, los críticos de la Antigüedad tienden a subrayar siempre la consistencia, o sea, la lógica, con la que trabaja el cómico ateniense. De hecho, los escoliastas reconocen los elementos que cohesionan y vertebran las comedias de Aristófanes desde el nivel más básico de la asociación noética y de la lógica consecucional inmediata que reúne a un verso con el que le sigue, hasta el plano más elevado de la coherencia interna que se debe respetar a lo largo de todo el drama.

Por supuesto, no debemos olvidar que los escoliastas son creadores de

sentido, ya que el objetivo último de su labor consiste en explicar las comedias de Aristófanes al lector lego, lo cual requiere de un método que alumbre la lógica del poeta y, así, resulta natural que los anotadores den gran importancia a este aspecto de la exégesis de las comedias, de modo que no es casual que esta sea, precisamente, la sección más amplia del trabajo.

Sea como sea, cuando indagamos en la estructuración de la comedia aristofánica, el aspecto crucial reside en la noción de οἰκονομία u *organización artística del drama*, quizás uno de los hallazgos más notables de la antigua teoría literaria. Cabe destacar que el término οἰκονομία aparece poco en los escolios de Aristófanes –solo lo he encontrado en cinco comentarios y se da la circunstancia de que en dos de ellos, schol. *Eq.* 39e y, sobre todo, 400a, aparece como sinónimo de ὑπόθεσις, *vid. supra* pp. 139-40–. Con todo, a pesar de la escasez de apariciones del término, la lectura de los escolios revela que se trata de una noción que de una u otra forma siempre está presente en la anotación.

Aristófanes es el máximo representante, de entre los transmitidos, del género literario que practica, a saber, la Comedia Antigua. Pues bien, la escritura de este tipo de comedia se conforma sobre la base de una estructura tradicional y bien conocida por la Crítica Moderna –prólogo, párodos, escenas que conducen al agón, agón, parábasis, escenas dialogadas, cantos corales y éxodos–. Por tanto, y esto es importante, la organización artística del drama en el caso de las comedias de Aristófanes se articula en dos niveles, a saber, la τάξις de la comedia, esto es, la secuencia que va desde el prólogo hasta la éxodos, y la οἰκονομία que el cómico diseña para cada una de sus piezas, esto es, la manera en la que Aristófanes va introduciendo cada una de las partes que conforman la τάξις tradicional de la comedia para ajustarlas al argumento que ha ideado.

Por supuesto, los escoliastas conocen la τάξις y muy especialmente el prólogo, la párodos, la parábasis y la éxodos. Ahora bien, los críticos apenas tienen nada que decir sobre las partes de la comedia, de modo que debemos concluir que, aunque las conocen, no les generan interés y simplemente se

limitan a nombrarlas cuando de ello hay necesidad. La párodos, sin embargo, es la excepción.

En efecto, la inserción del coro en la comedia sí promueve comentarios interesantes, aunque no en todas las colecciones. Pues bien, en este caso, como hemos podido comprobar –*vid.* pp. 122ss.–, los escoliastas, además de identificar a los coreutas, suelen prestar atención a la motivación que trae al coro a escena, certificando en ocasiones la oportunidad con la que trabaja el cómico ateniense.

Esto es importante, porque esa motivación oportuna –*καιρός*– muestra cómo el poeta imbrica la *τάξις*, esto es, la necesidad de hacer la párodos en un punto concreto de la comedia, con la *οικονομία* particular que demanda el argumento de cada una de las piezas, como, por ejemplo, sucede en *Acarnienses*, donde el coro de ancianos aparece en escena persiguiendo a Anfíteo, acción que se sigue del prólogo, y maldiciendo su vejez. Por tanto, es evidente que Aristófanes sabe generar las situaciones adecuadas para que los argumentos de sus comedias avancen por el cauce de la *τάξις* tradicional.

El término *καιρός*, bien atestiguado en los escolios de Aristófanes – especialmente en la forma del adverbio *εὐκαιρῶς*, *vid. supra* pp. 130ss.–, alude a la motivación de lo que sucede en escena, pero también aparece para certificar la oportunidad con la que el cómico elige las palabras que aparecen en sus versos, validando, en general, su ingeniosidad.

El acto de escribir demanda coherencia y este es otro de los aspectos que encontramos una y otra vez en los escolios. La lógica que persiguen los escoliastas es de tipo consecucional. Esto se ve bien en esos pasajes contruidos en torno a marcos metafóricos de significado que Aristófanes suele introducir en sus comedias con alguna regularidad –esto se observa, por ejemplo, en *Eq.* 436-41, *vid. supra* pp. 143-6, un pasaje en el que la discusión que se avecina entre Cleón-Paflagonio y el Morcillero se nos presenta como trasunto de una tormenta en alta mar, con la consiguiente mención de los nombres de los vientos y el aprovechamiento del léxico marinero–. En estos casos, los escoliastas reconocen

el marco metafórico y nos alertan de su vigencia –*vid.* ἐπέμεινε τῇ τροπῇ– a lo largo de los versos en que este se deja sentir. Pues bien, en la exégesis de este tipo de pasajes es donde aparece otro de los términos importantes de la escoliografía aristofánica, a saber, ἀκολουθία.

El término ἀκολουθία hace referencia a la consecuencia, esto es, a aquello que se sigue de algo anterior, una condición exigible al pensamiento lógico, a su expresión verbal y a su materialización dramática, de modo que se trata de una noción que tiene una incidencia importante en los escolios de Aristófanes. Así las cosas, los escoliastas recurren al término para describir la lógica que gobierna la escritura de las piezas del cómico ateniense, fijándose en la elección de las palabras, en la trabazón lógica de esas mismas palabras, en las réplicas que se dan en el diálogo, en la derivación lógica de lo que se dice o se hace y, por último, en la relación interna de unos versos con otros –*vid. supra* pp. 148ss.–.

Un caso especial lo tenemos representado en la consistencia del habla de los personajes, una cuestión que, tal y como hemos podido comprobar, al menos desde la perspectiva aplicada en este trabajo –*vid. supra* pp. 180ss.–, no es sino otro reflejo de la lógica consecucional y de la coherencia con la que trabaja el cómico ateniense.

En este sentido, el caso de Agorácrito, el morcillero de *Los Caballeros*, es interesante por dos motivos, a saber, en primer lugar, porque los escoliastas – también Pólux– reconocen en él a un μάγειρος, esto es, un carácter típico de las Comedias Media y Nueva, y, en segundo lugar, porque en los escolios de Aristófanes la percepción que se tiene de Agorácrito como cocinero es totalmente continua y sostenida desde el principio hasta el final de la comedia. Por esto, hay que concluir que la Crítica Antigua considera que los personajes aristofánicos son totalmente consistentes.

Llegados a este punto del trabajo, podemos tener una idea clara de cuál es la razón de ser de la comedia y también de cómo esta se presenta al público bajo la forma de un argumento que nace a partir de un propósito concreto. Podemos

tener, además, una idea de cómo se percibe la unidad poética y también de cómo el cómico imbrica *τάξις* y *οἰκονομία*, todo lo cual debe sustentarse en una lógica que debe trabajarse a todos los niveles.

De esta forma, para indagar en el por qué y el cómo se escribe la obra, el tercero de los pilares sobre los que se sustenta la poética aristofánica de los escoliastas, debemos prestar atención a la naturaleza misma de la comedia aristofánica.

Como ya se ha dicho, las comedias de Aristófanes representan la cima de un género literario, a saber, la Comedia Antigua. Pues bien, esto supone un problema, ya que, en realidad, a nivel teórico es poco lo que sabemos sobre este género literario. Aquí las fuentes secundarias son importantes, como, por ejemplo, los *Prolegomena de comoedia*, con sus observaciones sobre la naturaleza de la comedia, además de las contenidas en Platón y Aristóteles que pueden resultar más circunstanciales.

Cuando leemos la información contenida en esos textos constatamos que la comedia, en oposición a la tragedia, es considerada un género optimista y cercano a la realidad, pero eminentemente ficticio, hasta el punto de que todo lo que sucede en una comedia debe ser considerado invención de los poetas cómicos –dejemos a un lado, por ahora, el concurso que tiene la Historia de Atenas y las burlas contra los *κωμωδοῦμενοι* en la comedia aristofánica–.

La comedia es considerada también un género cercano a la vida cotidiana. Esto es algo que se aprecia bien en las piezas de Aristófanes, las cuales tienen una tendencia notable a reflejar las vicisitudes del día a día, incluso cuando se nos presentan bajo la forma de argumentos eminentemente fantásticos. Esto explica que hayamos prestado atención a otro de los términos clásicos de la escoliografía griega, a saber, *φαντασία*, ya que una de las clasificaciones post-aristotélicas de la poesía –sotolineada en schol. II. 14.342-51– concede gran importancia a este término –*vid. supra* pp. 206-7–. Pues bien, al igual que sucede en las colecciones de escolios de otros autores griegos, la escoliografía

aristofánica atestigua el uso del término φαντασία, pero se da la circunstancia de que –pace schol. Nu. 1367c, vid. supra p. 214– la palabra siempre aparece en contextos ajenos a lo propiamente literario.

Efectivamente, el concurso del término en los escolios de Aristófanes revela tres de sus posibles significados, a saber: la apariencia, τὸ φανταστικόν – elemento fabuloso asimilable a personajes fantasmales como la Empusa o las Erinias–, y esas visiones que afectan a estados alterados del alma bien por efecto del ἐνθουσιασμός –poetas y adivinos–, bien por efecto de la enfermedad –caso de Fidípides y de Filocleón–, ya que esos estados alterados del alma promueven situaciones productivas para la comedia.

Así las cosas, tenemos que concluir que la φαντασία, al igual que sucede con la ἐνάργεια –vid. supra pp. 208ss.– no juegan un papel destacado en la escoliografía aristofánica, al menos no en el sentido en el que se percibe en las colecciones de Homero y de los poetas trágicos –a este respecto debe notarse que schol. Il. 14.342-51 y otras fuentes sitúan la comedia en el plano de la realidad y no en el de la φαντασία–.

Con todo, Aristófanes es un poeta que hace gala constante de su ingenio y de su imaginación –baste mencionar, por ejemplo, la riqueza de sus metáforas–, lo cual se percibe bien en el concurso de las personificaciones, tal y como hemos podido comprobar arriba –vid. supra pp. 216-9–, cuando nos fijábamos en términos como εἰδωλοποιΐα o σωματοποιΐα. Y era ahí, al estudiar las personificaciones, cuando nos hemos encontrado con otro de los términos clave de la escoliografía griega y también de la aristofánica, a saber, πλάσσω, πλάσμα.

Como todo el mundo sabe, Antífanos, en el famoso fr. 189 Kassel – Austin, señala que a diferencia de lo que sucede en la tragedia, el poeta cómico debe inventarse todos los elementos que aparecen en sus obras desde la situación de partida de la obra –el γένος– y, en general, todo el argumento, hasta el nombre de la mayoría de los personajes.

Ahora bien, la invención *ex nihilo* no existe, al menos no en el caso de las

comedias de Aristófanes, de manera que el cómico lo que hace es aprovechar todo lo que tiene a su disposición para ir construyendo sus piezas y, obrando de esa manera, crear mundos y sociedades que, en realidad, son siempre recreaciones de las que conoce. Pues bien, ese carácter recreativo de la invención aristofánica se vislumbra en los escolios con el concurso del campo semántico de *πλάσσω* –*vid. supra* pp. 219ss.–.

Así, las doctrinas de esos comentarios nos alertan de cómo Aristófanes recrea en sus comedias versos de otros autores, se inventa oráculos, leyes de Solón, el nombre de lugares, el nombre de divinidades, de grupos étnicos, etc. El denominador común de toda esta actividad lo hallamos en el hecho de que todas esas invenciones nacen de una transformación de la realidad que conoce el cómico ateniense.

Pues bien, los escolios de Aristófanes contienen dos comentarios –*schol. Av. 864 y 1474b, vid. supra* pp. 238-40– que aluden a este tipo de invención recreativa en términos de *μίμησις*, lo que nos advierte de que esta facultad es otro de los procedimientos que utiliza el cómico para escribir sus comedias.

En los escolios de Aristófanes el término *μίμησις* está muy bien atestiguado, pero se torna complejo dada la falta de sistematicidad con la que es utilizado. Por ello, para evitar el posible desconcierto que genera el tratar con un término que, *de facto*, alude a nociones diferentes, nos hemos limitado a estudiar la *μίμησις* en dos sentidos 1) como reflejo de la realidad y, por tanto, como material constructivo de las comedias –la *mimesis* fónica, imitación/emulación de caracteres y situaciones reconocibles en la vida real– y 2) la *mimesis* retórica o *imitatio*.

Pues bien, al estudiar la reproducción de voces, sean estas humanas o animales, sean sonidos emitidos por objetos o instrumentos musicales, enseguida se percibe el impacto del campo semántico de *mimesis*. De esta forma, es claro que, cuando el cómico introduce algún recurso de este tipo en sus comedias, los escoliastas reconocen una imitación de dichas voces y sonidos. Los ejemplos son

numerosos y siempre similares en sentido, de modo que no plantean dificultad – *vid. supra* pp. 245ss.–.

Por otra parte, encontramos el campo semántico de *mimesis* en aquellos comentarios que nos advierten de la imitación de individuos o de actitudes reconocibles en la vida cotidiana, como, por ejemplo, sucede con el carácter de los ancianos que forman el coro de Acarnienses en la comedia homónima –*vid. schol. Ach.* 211–. Por tanto, cuando los escoliastas reconocen referentes externos que Aristófanes reproduce en sus comedias siempre acuden al campo semántico de *mimesis* para explicar esa circunstancia –*vid. supra* 254ss.–. De este modo, estos comentarios demuestran cómo el cómico se sirve de la realidad, bien reproduciéndola, bien caricaturizándola, como fuente de inspiración para la escritura de sus comedias.

Con todo, la participación de la noción de *mimesis* no termina aquí, ya que los escoliastas también recurren a su campo semántico para anotar las referencias intertextuales que descubren en las comedias de Aristófanes. Me refiero, claro está, a la *mimesis* retórica o *imitatio*, que en los escolios de Aristófanes se entremezcla hasta la confusión con la noción de *παρωδία*.

En efecto, los escoliastas suelen recurrir al campo semántico de *mimesis* para señalar aquellos versos que el cómico reproduce, generalmente mediante adaptación, tomándolos de otros autores y muy especialmente de Eurípides. El principal problema que subyace en estos comentarios radica en el hecho de que, mientras los escoliastas reconocen prácticamente todas las referencias intertextuales que introduce el cómico ateniense en sus comedias –de hecho, la recuperación de textos por esta vía es uno de los beneficios más evidente de los escolios–, el uso de la terminología no es sistemático y, así, como digo, las nociones de *mimesis* y de *παρωδία* se entremezclan de manera indiscriminada – *vid. supra* pp. 265ss.–.

De todo esto se deduce el hecho fundamental y bien estudiado de que Aristófanes conoce muy bien la literatura de su tiempo y la utiliza para

enriquecer desde diversos puntos de vista la escritura de sus comedias. Los escoliastas, sin embargo, se limitan a descubrir y a señalar los intertextos sin llegar a preguntarse realmente por qué aparecen en las comedias, esto es, cuál es su verdadera función o qué es lo que aportan.

Por otra parte, la comedia de Aristófanes destaca por hacer habituales referencias a la realidad socio-política contemporánea y por contener gran número de burlas contra personas conocidas de la sociedad ateniense, de modo que los críticos de la Antigüedad perciben el género como cercano o próximo a la Historia, esto es, no como Historia en sí misma, sino como un género auxiliar que puede ayudar a conocer la Historia de la Atenas de Aristófanes.

La primera dificultad que nos topamos cuando estudiamos el concurso del término *ιστορία* en los escolios de Aristófanes consiste en entender que se trata de una noción muy amplia, ya que engloba cualquier tipo de manifestación cultural que tenga detrás una tradición a la que se le concede el crédito de ser verdadera –*vid. supra* pp. 292ss.–.

Como no podía ser de otra manera, dado que la *ιστορία* es una de las partes de la Gramática descrita por Dionisio Tracio –*vid. supra* p. 291, n. 659–, la aparición del término es abundante en los escolios de Aristófanes. Nótese a este respecto que, como ya se ha dicho, la principal función de los escolios es acercar al lector lego al mundo del cómico ateniense y hacérselo comprensible. Cabe destacar que los escolios de este tipo, una auténtica categoría dentro de la exégesis aristofánica, destacan por su carácter digresivo y por el papel que juegan en ellos la cita de historiadores como Heródoto y Tucídides, sin olvidar, por supuesto, muchos otros nombres importantes dentro de la disciplina.

Aristófanes, no obstante, es un poeta y, como ya sabemos, practicante de un género literario eminentemente ficticio. De este modo, aunque es verdad que las comedias del cómico ateniense tienen una cierta proximidad a la Historia, pues en ellas abundan las referencias a acontecimientos históricos, lo cierto es que nunca dejan de ser comedia, de modo que todo en ellas es ficción.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Los escoliastas de Aristófanes reconocen el fondo histórico sobre el que se sustentan muchas de las referencias que hace la comedia a la realidad –nótese, por ejemplo, que, aunque no las hemos estudiado, las notas que contienen el campo semántico de ἔθος (“costumbre”) para explicar las costumbres propias de la época en la que vivió Aristófanes son muy abundantes–, pero también es evidente que los exégetas saben que Aristófanes es un poeta y no un historiador.

Esto explica la presencia de esas notas que nos advierten de que el cómico habla ἀφ’ ἱστορίας ο παρ’ ἱστορίαν –*vid. supra* pp. 308ss.– y esto, sobre todo, porque el lector no debería asumir que Aristófanes siempre dice la verdad. El tipo de verdad que defiende el cómico es de otro tipo, tal y como hemos visto en las primeras secciones del trabajo, pero para sustentar su verdad Aristófanes tiene libertad para transgredir los límites de la realidad.

Llegados a este punto, podemos concluir que la comedia de Aristófanes, eminentemente ficticia, se construye a partir de la combinación de diversos elementos, a saber: el propio ingenio del cómico que le sirve para generar invenciones que responden siempre a una recreación de su propio mundo –πλάσμα–, la imitación de la realidad –μίμησις–, y un fondo de ἱστορία que resulta aprovechable para ambientar la comedia y para buscar ese beneficio práctico que se le supone al género. Estos son, por tanto, los materiales con los que trabaja el cómico ateniense.

Para terminar, creo que es pertinente hacer una pequeña reflexión sobre el carácter de la crítica que se percibe en los escolios de Aristófanes. En este sentido, debo decir que la recopilación de escolios reunidos en este trabajo es bastante amplia. Pues bien, en casi todos los casos, como el lector, sin duda, ha tenido ocasión de comprobar, la crítica que se percibe en ellos es de carácter positivo y esto no es casualidad.

Por supuesto, hay notas de otro talante, las cuales nos advierten, por ejemplo, de la πικρία del cómico ateniense, pero son muy pocas –*vid. Bilbao Ruiz 2010*–. A este tipo de crítica negativa también apunta la presencia del

adverbio *κακεμφάτως* en algunos comentarios, una palabra que suele aludir a la *aischrologia*, aunque se utiliza para evitar dar explicaciones demasiado concisas sobre un tema que, sospecho, resultaba incómodo a los escoliastas. Lo mismo cabe decir de la presencia de algún que otro *ἀπροσλόγως*, *ψυχρῶς* o *κακῶς*⁷⁵⁵ o del propio sintagma *παρ' ἱστορίαν*. Ahora bien, este tipo de crítica, como digo, es excepcional.

Lo habitual, tal y como hemos podido comprobar a lo largo del trabajo, es encontrar en los escolios adverbios que califican positivamente la actividad del cómico ateniense por medio de términos como *χρησίμως* (schol. *Eq.* 438b, *vid. supra* p. 145, schol. *Pax* 212, *vid. supra* pp. 68-9), *εὐκαίρως* (schol. *Eq.* 237a, 253, 796b, etc, *vid. supra* pp. 131-3), *σαφῶς* (schol. *Ach.* 5, *vid. supra* p. 170, schol. *Pax* 1204, *vid. supra* p. 109-10), *καλῶς* (schol. *Eq.* 1321a, *vid. supra* p. 194, schol. *Pax* 505c, *vid. supra* p. 72), *δικαίως* (schol. *Pax* 456a, *vid. supra* p. 162), *ἀρμοδίως* (schol. *Pax* 121a, *vid. supra* p. 101), etc. Y esto sin olvidar fórmulas más barrocas como, por ejemplo, las que aparecen en schol. *Pax* 619, *vid. supra* pp. 73-4: ὄρα τοῦ ποιητοῦ τὴν οἰκονομίαν καὶ ἐκπλαγήσῃ αὐτόν, o en schol. *Ach.* 211, *vid. supra* pp. 254-5: πάνυ δὲ ἐμμελλῶς καὶ μετὰ πάσης ἀρετῆς ὁ ποιητῆς (...). Como digo, la presencia consolidada y repetida de estas críticas positivas no es, en mi opinión, casual, sino el reflejo de la calidad que los escoliastas atribuyen a las comedias de Aristófanes.

Los escolios son abundantes y, por tanto, las posibilidades de estudio que nos ofrecen también lo son. De hecho, ahora que llegamos al final de este estudio, el lector debería recordar que la exégesis del humor juega en ellos un papel muy destacado y lo mismo cabe decir de otros aspectos como, por ejemplo, el estilo alusivo o indirecto del cómico ateniense. Por tanto, como digo, las posibilidades de estudio son variadas y quedan lejos de estar agotadas.

⁷⁵⁵ *Vid.* schol. *V.* 772b: (Dídimo) *ψυχρῶς πέπαιχεν*, 1172: *ἀπροσλόγως παίζει*; schol. *An.* 609: *κακῶς (...)* *παίζει*. Estas pocas notas hacen referencia al humor del cómico ateniense; BOUDREAUX 1919: 107-8 las atribuye todas a Dídimo.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

Por nuestra parte, podemos concluir que los escoliastas entienden la comedia de Aristófanes como el producto de un poeta genial y comprometido que, basándose en la invención, en la representación de la realidad y en la *ἱστορία*, pergeña argumentos bien planificados que tienen el propósito de mostrar a los espectadores, utilizando el lenguaje poético y la risa como vehículos de expresión, sus defectos y los males que aquejan a la ciudad con el objetivo final de que se vuelvan mejores ciudadanos. La percepción de estos aspectos es sustancial a la poética aristofánica de los escoliastas.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. TRADUCCIONES

- J. Alsina Clota – A. Espinosa Alarcón, *Luciano. Obras I*, Madrid 1981 (ed. Gredos).
- M. Balasch Recort, *Polibio. Historias, 3 vols.*, Madrid 1981-3 (ed. Gredos).
- P. Bádenas de la Peña – J. López Facal, *Fábulas de Esopo – Vida de Esopo – Fábulas de barrio*, Madrid 1978 (ed. Gredos).
- J. Bergua Cavero, *Sexto Empírico. Contra los profesores*, Madrid 1997 (ed. Gredos).
- T. Calvo Martínez, *Aristóteles. Metafísica*, Madrid 1994 (ed. Gredos).
- J. A. Fernández Delgado, *Hesíodo. Obras*, Madrid 2014 (ed. CSIC).
- J. García López, *Demetrio. Sobre el estilo – Longino. Sobre lo sublime*, Madrid 1996 (1979¹) (ed. Gredos).
- J. L. García Ramón – J. García Blanco, *Estrabón. Geografía, 6 vols.*, Madrid 1991-2015 (ed. Gredos).
- L. Gil Fernández, *Aristófanes. Comedias, 3 vols.*, Madrid 1995-2013 (ed. Gredos).
- A. López Eire, *Aristóteles. Poética*, Madrid 2002 (ed. Istmo).
- E. Lledó Íñigo, *Platón. Diálogos III. Fedón – Banquete – Fedro*, Madrid 1986 (ed. Gredos).
- A. Medina González – J. A. López Férez, *Eurípides. Tragedias I*, Madrid 1983 (ed. Gredos).
- J. P. Oliver Segura, *Dionisio de Halicarnaso. Tratados de crítica literaria*, Madrid 2005 (ed. Gredos).
- A. Ortega, *Píndaro. Odas y fragmentos. Olímpicas – Píticas – Nemeas – Ístmicas – Fragmentos*, Madrid 1984 (ed. Gredos).
- A. Ortega Carmona, *M. Fabii Quintiliani institutionis oratoriae libri XII, 4 vols.*, Salamanca 1996-2000 (ed. Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

J. J. Torres Esbarranch, *Tucídides. Historia de la Guerra del Peloponeso, 4 vols.*, Madrid 1990-91 (ed. Gredos).

A. Tovar, *Aristóteles. Retórica*, Madrid 1999 (1953¹) (ed. Centro de Estudios políticos y constitucionales).

9.2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHELIS, T. O. H., 1913, “De Aristophanis Byzantii argumentis fabularum I et II”, *Philologus* 72, 414-41, 518-45.
- _____, 1914, “De Aristophanis Byzantii argumentis fabularum III”, *Philologus* 73, 122-53.
- AMADO RODRÍGUEZ, T., 1994, “Omerokratizizein”, *Minerva* 8, 99-114.
- _____, 1998, “Panorama general de la composición nominal en griego antiguo”, *Verba* 25, 93-125.
- _____, 2000, “Los cómicos y el nuevo ditirambo (Ar. Av. 1373-1409)”, en M. J. Barrios Castro – E. Crespo Güemes (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos, vol. I*, Madrid, 315-22.
- ARANA MARCOS, J. R., 1998, *Platón. Doctrinas no escritas. Antología*, Bilbao.
- ASMIS, E., 1992, “An Epicurean Survey of Poetic Theories (Philodemus *On Poems* 5, cols. 26-36)”, *CQ* 42, 395-415.
- AUSTIN, C. – OLSON, D. S., 2004, *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, Oxford.
- BAAR, J., 1952, *Untersuchungen zur Terminologie der Iliasscholien*, Hamburg (Dissertation).
- _____, 1961 (1953¹), *Index zu den Ilias-Scholien. Die wichtigeren Ausdrücke der grammatischen, rhetorischen und ästhetischen Textkritik*, Baden-Baden.
- BAGORDO, A., 1998, *Die antiken Traktate über das Drama: mit einer Sammlung der Fragmente*, Stuttgart.
- BAIN, D., 1977, *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.
- BAKOLA, E., 2010, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford.
- _____, 2013, “Crime and Punishment: Cratinus, Aeschylus ‘Oresteia’, and the Metaphysics and Politics of Wealth”, en E. Bakola *et alii* (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge, 226-55.
- BAKOLA, E. *et alii* (eds), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*,

Cambridge.

- BÉCARES BOTAS, V., 1985, *Diccionario de terminología gramatical griega*, Salamanca.
- BEEKES, R., 2010, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden – Boston.
- BELFIORE, E., 2006, “A Theory of Imitation in Plato’s *Republic*”, en A. Laird (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Ancient Literary Criticism*, Oxford, 87-114.
- BELL, J. M., 1978, “Κίμβιξ καὶ σοφός: Simonides in the Anecdotal Tradition”, *QUCC* 28, 29-86.
- BILBAO RUIZ, J., 2005, “Procedimiento de humor ἐκ τῶν παρὰ προσδοκίαν en los *scholia* de *Acarnienses*”, en J. F. González Castro *et alii* (eds.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos, vol. II*, Madrid, 245-52.
- _____, 2010, “La censura del humor cruel en los *scholia vetera* de Aristófanes: el caso de πικρῶς”, en J. F. González Castro – J. de la Villa Polo (eds.), *Perfiles de Grecia y Roma. Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos, vol. II*, Madrid, 353-60.
- _____, 2014, “La cita de poetas líricos en los escolios de *Acarnienses*”, en I. Ruiz Arzalluz (coord.) *et alii* (eds.), *Estudios de Filología e Historia en honor del profesor Vitalino Valcárcel, vol. I*, Vitoria-Gasteiz, 137-50.
- _____, 2015, “La crítica de la tragedia eurípidea en los escolios de Aristófanes: schol. *Ach.* 443”, en J. de la Villa Polo *et alii* (eds.), *Ianua classicorum. Temas y formas del mundo clásico, vol. II*, Madrid, 67-73.
- _____, 2016, “Significado de los verbos aplicados a la burla de κωμωδοῦμενοι en los escolios de Aristófanes: el caso de Cleónimo”, en E. Redondo Moyano – M. J. García Soler (eds.), *Nuevas interpretaciones del Mundo Antiguo. Papers in Honor of Professor José Luis Melena on the Occasion of his Retirement*, Vitoria-Gasteiz, 87-99.
- _____, 2017, “Φαντασία en los escolios de Aristófanes: la espada de Filocleón (schol. *Avispas* 714a)”, en AAVV. (eds.), *Conuentus classicorum, vol. I*,

Madrid, 557-64 (en prensa).

- BILES, Z. – OLSON, D. S., 2015, *Aristophanes: Wasps*, Oxford.
- BÖMER, F., 1953, “Der Commentarius”, *Hermes* 81, 210-50.
- BOMPAIRE, L., 2000 (1958¹), *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris.
- BONNANO, M. G., 1990, *L' allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma.
- BOROWSKI, Y., 2013, “Bômolochos in Aristophanean Comedy”, *Collectanea Philologica* 16, 61-72.
- BORTHWICK, E. K., 1968, “Beetle, Bell, Goldfinch, and Weasel in Aristophanes' *Peace*”, *CR* 18, 134-9.
- BOUDREAUX, P., 1919, *L' texte d' Aristophane et ses commentateurs*, Paris.
- BRÉCHET, C., 2005, “Aristophane chez Plutarque”, *Pallas* 67, 11-23.
- BROWN, C. G., 1991, “Empousa, Dionysus, and the Mysteries: Aristophanes, *Frogs* 285ss.”, *CQ* 41, 41-50.
- BROWNING, R., 1994 (1992¹), “El profesor”, en G. Cavallo (ed.), *El hombre bizantino*, Madrid, 127-52.
- BUDELMANN, F., 1999, “Metrical *Scholia* on Pindar's *Olympian* I”, *BICS* 43, 195-201.
- BURCKHARDT, G., 1930, “Marsyas⁶”, *RE* XIV.2, cols. 1986-95.
- BUTCHER, S. H., 1951, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art: with a Critical Text and Translation of the Poetics*, New York.
- CALVANI, G., 2000, “Καίρῳς negli *scholia vetera* all' *Iliade*”, en G. Arrighetti (ed.), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica. Atti del convegno (Pisa 7-9 giugno 1999)*, Pisa, 291-307.
- CALVANI-MARIOTTI, G. – DERENZANI, G., 1977, “Materiali per un lessico della critica letteraria dell' antichità”, *SCO* 26, 129-48.
- CAMARERO, J., 2008, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona.
- CANTARELLA, R., 1967, “Agatone e il prologo delle *Tesmoforiazusae*”, en R. E.

- H. Westendorp Boerma (coor.), *KOMΩΙΑΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ: studia Aristophanea viri Aristophanei W. J. W. Koster in honorem*, Amsterdam, 7-15
- CARAWAN, E., 1990, “The Five Talents Cleon Coughed up (schol. Ar. *Ach.* 6)”, *CQ* 40, 137-47.
- CAREY, C., 1993, “The Purpose of Aristophanes’ *Acharnians*”, *RhM* 136, 245-63.
- _____, 2013, “Comedy and the Civic Chorus”, en E. Bakola *et alii* (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge, 155-74.
- CASSIN, B., 2008 (1995¹), *El efecto sofístico*, Buenos Aires.
- CHANCELLOR, G., 1979, “Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama: Critical Assumptions and the Reading Public”, *Arethusa* 12, 133-52.
- CHANTRY, M., 2009, *Scholies anciennes aux Grenouilles et au Ploutos d’ Aristophane*, Paris.
- CHAPMAN, G. A. H., 1983, “Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes”, *AJPh* 104, 1-23.
- CLASSEN, C. J., 1994, “Rhetorik und Literaturkritik”, en F. Montanari (ed.), *La philologie grecque à l’ époque hellénistique et romaine*, Vandoeuvres – Genève, 307-60.
- COLIN, A., 1973, “D. M. MacDowell: Aristophanes, *Wasps*. Edited with Introduction and Commentary. Pp. X+346, Oxford: Clarendon Press, 1971”, *CR* 23, 133-5.
- COLVIN, C., 2001 (1999¹), *Dialect in Aristophanes: The Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- COOPER, L., 1922, *An Aristotelian Theory of Comedy, with and Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus*, New York.
- COULTER, J., 1987, “Literary Criticism in the Platonic *Scholia*”, en K.-L. Selig – R. Somerville (eds.), *Florilegium Columbianum: Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, New York, 63-72.
- CRAIK, E. M., 1988, *Euripides: Phoenician Women*, Warminster.
- CSAPO, E., 2013, “Comedy and the *Pompe*: Dionysian Genre-Crossing”, en E.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

- Bakola *et alii* (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge, 40-80.
- CUFALO, D., 2011, "Scolî medievali e tradizione antica", *Studia graeco-arabica* 1, 5-22.
- DE ANGELI, S., 1988, "Mimesi e techne", *QUCC* 57, 27-45
- DEARDEN, C. W., 1976, *The Stage of Aristophanes*, London.
- DEAS, H. T., 1931, "The *Scholia Vetera* to Pindar", *HSCPh* 42, 1-78.
- DE JONG, I. J. F., 2014, *Narratology & Classics: A Practical Guide*, Oxford.
- DE MARTINO, F., 2006, "Next to Nothing", *SPhV* 9, 87-110.
- _____, 2013, "Ekphrasis & pubblicità", en S. Marino – A. Stavru (eds.), *Ekphrasis. Estetica: studi e ricerche* 1, 9-22.
- _____, 2015, "Lenticchie e Salumi: l' ekphrasis negli storici greci", *Veleia* 32, 29-46.
- DEL CORNO, D., 1985, *Aristofane. Le Rane*, Milano.
- _____, 1986, "Scena e parola nella *Rane* di Aristofane", en E. Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova 205-14.
- _____, 1997, "La caratterizzazione dei personaggi di Aristofane attraverso i fatti di lingua e di stile", en P. Thiery – M. Menu (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, Bari, 243-52.
- DEL FABBRO, M., 1979, "Il commentario nella tradizione papiracea", *SP* 18, 69-132.
- DÍAZ LAVADO, J. M., 2001, *Las citas de Homero en Plutarco*, Cáceres (Tesis doctoral).
- _____, "Homero y la escuela", en J. A. Fernández Delgado *et alii* (eds.), *Escuela y literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Internacional Universidad de Salamanca (17-19 de noviembre de 2004)*, Cassino, 207-24.
- DÍAZ TEJERA, A., 1984, "La poesía como causalidad en Aristóteles", *Emerita* 52,

271-86.

- _____, 2002, “Aristóteles. El *mythos* como fábula y argumento”, en J. A. López Férez (ed.), *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Madrid, 471-80.
- DICKEY, E., 2007, *Ancient Greek Scholarship: A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica and Grammatical Treatises, from their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford.
- D’IPPOLITO, G., 1980, “Basilio di Cesarea e la poesia greca”, en AA. VV., *Basilio di Cesarea, la sua età, la sua opera e il basilianesimo in Sicilia. Atti del Congresso internazionale (Messina 3-6 dicembre 1979), vol. I*, Messina, 309-79.
- _____, 2000, “Il concetto di intertestualità nel pensiero degli antichi”, en V. Bécares Botas *et alii* (eds.), *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid – Salamanca, 13-32.
- DOBROV, G. W., 2002, “Μάγειρος ποιητής: Language and Character in Antiphanes”, en A. Willi (ed.), *The Language of Greek Comedy*, Oxford, 169-90.
- DOMINGO, E., 1975, *La responsión estrófica en Aristófanes*, Salamanca.
- DOVER, K. J., 1970 (1968¹), *Aristophanes: Clouds*, Oxford.
- _____, 1972, *Aristophanic Comedy*, Berkeley – Los Angeles.
- _____, 1980, *Plato: Symposium*, Cambridge.
- _____, 1987, *Greek and the Greeks*, Oxford.
- _____, 1993, *Aristophanes: Frogs*, Oxford.
- DUCKWORTH, G. E., 1931, “ΠΡΟΑΝΑΦΩΝΗΣΙΣ in the *Scholia* to Homer”, *AJPh* 52, 320-38.
- DUNBAR, N., 1995, *Aristophanes: Birds*, Oxford.
- EASTERLING, P. E., 2006, “Notes on Notes: The Ancient *Scholia* on Sophocles”, en S. Eklund (ed.), *ΣΥΓΧΡΑΜΜΑΤΑ: Studies in Honour of Jan Fredrik Kindstrand*, Uppsala, 23-39.

- EDMUNDS, E., 1995, "Intertextuality Today", *Lexis* 13, 3-22.
- ELLIOT, R. T., 1982 (1914¹), *The Acharnians of Aristophanes*, Hildesheim.
- ELSE, G. F., 1958, "Imitation in the Fifth Century", *CPh* 53, 73-90.
- ELSPERGER, W., 1907/10, "Reste und Spuren antiker Kritik gegen Euripides. Gesammelt aus dem Euripidesscholien", *Philologus* (Suppl. 11), 1-174.
- ENCINAS REGUERO, M. C., 2005, "El tópico de la obediencia paterno-filial y sus usos retóricos en Sófocles", en J. F. González Castro *et alii* (eds.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos, vol. II*, Madrid, 261-8.
- _____, 2008, *Tragedia y retórica en la Atenas clásica: la rhesis trágica como discurso formal en Sófocles*, Logroño (Tesis doctoral).
- _____, 2011, "Exhibicionismo retórico y transformación narrativa en *Edipo en Colono*", en M. Quijada Sagredo (ed.), *Estudios sobre tragedia griega. Eurípides, el teatro griego de finales del siglo V a. C. y su influencia posterior*, Madrid, 105-30.
- _____, 2013, "Ichneutai de Sófocles. Una lectura en clave retórica", en M. Quijada Sagredo – M. C. Encinas Reguero (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, 281-312.
- ENGLISH, M., 2005, "The Evolution on Aristophanic Stagecraft", *LICS* 4.03, 1-16.
- EPSTEIN, P. 1985, "Dionysus' Journey of Self-Discovery in the *Frogs* of Aristophanes", *Dionysius* 9, 19-36.
- ERNESTI, J. C. G., 1983 (1795¹), *Lexicon technologiae graecorum rhetoricae*, Hildesheim – Zürich – New York.
- FALKNER, T., 2002, "Scholars versus Actors: Text and Performance in the Greek Tragic *Scholia*", en P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 342-61.
- FATHMAN, E., 1978, "Imitation and Evolution: The Discussion of Rhetorical Imitation in Cicero *De Oratore* 2.87-97 and Some Related Problems of Ciceronian Theory", *CPh* 73, 1-16.

- _____, 1978b, “Imitation and Decline: Rhetorical Theory and Practice in the First Century a. C.”, *CPh* 73, 102-16.
- FEENEY, D., 2006, “Criticism Ancient and Modern”, en A. Laird (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Ancient Literary Criticism*, Oxford, 440-54.
- FERNÁNDEZ, C. N., 2010, “La tiranía del disfraz: algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la Comedia Griega Antigua”, *Synthesis* 17, 81-97.
- FERNÁNDEZ ALARCÓN, A., 2007, “El sistema educativo bizantino: historia y circunstancias”, en J. Alonso Aldama – O. Omatos Sáenz (eds.), *Cultura neogriega. Tradición y modernidad. Actas del III Congreso de neohelenistas de Iberoamérica (Vitoria-Gasteiz, 2-5 de Junio de 2005)*, Vitoria-Gasteiz, 143-55.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A., 2006, “Enseñar fabulando en Grecia y Roma: los testimonios papiráceos”, *Minerva* 19, 29-52.
- _____, 2007, “Influencia literaria de los *progymnasmata*”, en J. A. Fernández Delgado *et alii* (eds.), *Escuela y literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Internacional Universidad de Salamanca (17-19 de noviembre de 2004)*, Cassino, 273-306.
- _____, 2007b, “El hipotexto cómico del mimo: de las *Nubes* de Aristófanes al *Didáscalos* de Herodas”, *AEF* 30, 95-113.
- _____, 2011, “Paráfrasis homéricas en papiros, tablillas y óstraka”, *Exemplaria classica* 15, 3-45.
- _____, 2011b, “Herodas’ Rhetoric of Proverbs”, en M. Quijada Sagredo (ed.), *Estudios sobre Tragedia Griega. Eurípides, el teatro griego de finales del siglo V a. C. y su influencia posterior*, Madrid, 219-32.
- _____, 2013, “*Anaskeue* y *kataskeue* del Heracles euripideo (HF 140-235)”, en M. Quijada Sagredo – M. C. Encinas Reguero (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, 91-112.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. *et alii* (eds.), 2007, *Escuela y literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Internacional Universidad de Salamanca (17-19 de noviembre de 2004)*, Cassino.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. – PORDOMINGO PARDO, F., 2006, “Intertextualidad, intratextualidad y parodia en la parábasis de *Nubes*”, en M. Valverde Sánchez *et alii* (eds.), *KOINÒS LÓGOS: Homenaje al profesor José García López, vol. I*, Murcia, 225-36.
- _____, 2007, “La párodos de *Nubes*. ¿Lírica seria, lírica hueca o parodia literaria?”, en G. Hinojo Andrés – J. C. Fernández Corte (eds.), *Munus quaesitum meritis. Homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, 321-35.
- FILIPPO, A., 2001/02, “L’ *aprosdoketon* in Aristofane”, *Rudiae* 13/14, 57-144.
- FISHER, R. K., 1984, *Aristophanes: Clouds: Purpose and Technique*, Amsterdam.
- FOLEY, H. P., 1988, “Tragedy and Politics in Aristophanes’ *Acharnians*”, *JHS* 108, 33-47.
- FORD, A. L., 1991, “Unity in Greek Criticism and Poetry”, *Arion* 1, 125-54.
- _____, 2002, *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton.
- FORTENBAUGH, W. W., 1995, “Theophrastus, Source n° 709 FHS&G”, en J. G. J. Abbenes *et alii* (eds.), *Greek Literary Theory after Aristotle: A Collection of Papers in Honor of D. M. Schenkeveld*, Amsterdam, 1-16.
- _____, 2000, “Une analyse du rire chez Aristote et Théophraste”, en M. L. Desclos (ed.), *Le rire des Grecs: anthropologie du rire in Grèce ancienne*, Grenoble, 333-54.
- FOWLER, D. P. – FOWLER, P. G., 2003, “Literary Theory and Classical Studies”, en S. Hornblower – A. Spawforth (eds.), *Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 871-5.
- FRANCO, C., 1988, “La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea”, en E. Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, 213-22.
- FUHRMANN, M., 1992 (1973¹), *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles*,

- Horaz, *'Longin': eine Einführung*, Darmstad.
- _____, 2005, "Mythen, Fabeln, Legenden und Märchen in der antiken Tradition. Mit einer Einleitung: Das Märchen von *Amor und Psyche* im Goldenen Esel des Apuleius", en G. Mattenklott – K. Wardetzky (eds.), *Metamorphosen des Märchens*, Baltmannsweiler, 6-22.
- GALLAVOTTI, A., 1964, "Tracce della *Poetica* di Aristotele negli scolii omerici", *Maia* 21, 201-14.
- GALLI, U., 1924, "La mimesi artistica secondo Aristotele", *SIFC* 4, 281-390.
- GANGLOFF, A., 2002, "Mythes, fables et rhétorique à l' époque impériale", *Rhetorica* 20, 25-56.
- GARCÍA LÓPEZ, J., 1993, *Aristófanes. Las Ranas*, Murcia.
- GARCÍA SOLER, M. J., 2001, *El arte de comer en la Antigua Grecia*. Madrid.
- _____, 2002, "Sangre y vino en el juramento de Lisístrata", *QUCC* 72, 91-110.
- _____, 2003, "Un uso metafórico del vino en Aristófanes: las vinosas treguas de *Acarnienses* 186-200", *Veleia* 20, 383-90.
- _____, 2007, "La salsa de la guerra (Aristófanes, *Paz* 236-288)", en J. Alonso Aldama *et alii* (eds.), *ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ: Homenaje a la Profesora Olga Omatos*, Bilbao, 277-89.
- _____, 2008, "El cocinero cómico: maestro de los fogones y de la palabra", *CFC(G)* 18, 145-58.
- _____, 2011, "Entre lo sagrado y lo profano: la figura del μάγειρος en la antigua Grecia", *Arys* 9, 85-98.
- _____, 2014, "La Figura de Pericles en la Comedia Antigua", en I. Ruiz Arzalluz (coord.) *et alii* (eds.), *Estudios de Filología e Historia en honor del profesor Vitalino Valcárcel, vol. I*, Vitoria-Gasteiz, 329-43.
- GARRIDO GALLARDO, M. A., 1988, "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en M. A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, 9-27.
- GARZYA, A., 1989, "Éléments de critique littéraire dans les scholies anciennes à

- la tragédie”, *Vichiana* 18, 3-11.
- GELZER, T., 1978, “Klassizismus, Attizismus und Asianismus”, en H. Flashar (ed.), *Le Classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Vandoeuvres – Genève, 1-55.
- GENETTE, G., 1989 (1982¹), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid.
- GENTILI, B., 1996 (1984¹), *Poesía y público en la Grecia Antigua*, Barcelona.
- GERHARD, O., 1850, *De Aristarcho Aristophanis interprete*, Bonn.
- GIL FERNÁNDEZ, L., 1967, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid.
- _____, 1981, “El Alazón y sus variantes”, *EC* 86, 39-58.
- _____, 1989, “El Aristófanes perdido”, *CFC* 22, 39-106.
- _____, 1995, *Aristófanes. Comedias I: Los Acarnienses – Los Caballeros*, Madrid.
- _____, 1996, *Aristófanes*, Madrid.
- _____, 2011, *Aristófanes. Comedias II: Las Nubes – Las Avispas – La Paz – Las Aves*, Madrid.
- _____, 2013, *Aristófanes. Comedias III: Lisístrata – Las Tesmoforiantes – Las Ranas – Las Asambleístas – Pluto*, Madrid.
- GILLS, R., 2000, “Parodie”, *DNP* 9, cols. 345-9.
- GOLDEN, L., 1969, “Mimesis and Katharsis”, *CPh* 64, 145-53.
- _____, 1976/77, “Toward a Definition of Tragedy”, *CJ* 72, 21-33.
- _____, 1992, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta.
- _____, 1992b, “Aristotle on the Pleasure of Comedy”, en A. O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*, Princeton, 379-86.
- GOLDHILL, S., 1991, *The Poet’s Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge.
- GÓMEZ, P., 1990, “Parodia y parodiar en la Grecia antigua”, *EC* 98, 7-25.
- GÓNZALEZ SUÁREZ, M. “La traducción del chiste”, en P. Cañizares Ferriz (ed.), *Traducir a los clásicos*, Madrid, 127-40.

- GRAF, F., 1997, “Bakis”, *DNP* 2, cols. 413-4.
- _____, 2002, “La g n se de la notion de mythe”, en J. A. López F rez (ed.), *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Madrid, 1-15.
- GRANT, M. A., 1924, *The Ancient Rhetorical Theories of the Laughable: the Greek Rhetoricians and Cicero*, Madison.
- GRAVES, R., 2002 (1985¹), *Los mitos griegos*, Madrid.
- GREEN, J. R., 1991, “On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens”, *GRBS* 32, 15-50.
- GRISOLIA, R., 1990, “Oikovoμ a e tecnica drammatica negli scol  antichi a Sofocle”, *Koinonia* 14, 171-87.
- _____, 1992, “Oikovoμ a negli scol  antichi ad Euripides”, *Vichiana* 3, 156-78.
- _____, 1992b, “Critica letteraria e citazioni poetiche negli *scholia vetera* ai tragici greci”, en A. De Vivo *et alii* (eds.), *Como dice il poeta. Percorsi greci e latini di parole poetiche*, Napoli, 43-58.
- _____, 1993, “Osservazioni sulla struttura compositiva di alcune tragedie negli *scholia vetera* ad Eschilo”, *Vichiana* 4, 197-210.
- _____, 1993/94, “Su alcuni scol  scenici alle tragedie di Eschilo”, *RAAN* 64, 375-92.
- _____, 1995, “Oikonomia negli scoli antichi agli *Uccelli* di Aristofane”, *Sileno* 21, 177-83.
- _____, 1997/98, “Forme del comico negli *Uccelli* di Aristofane secondo gli scoliasti antichi”, *RAAN* 67, 173-218.
- _____, 2006, “Tra retorica e ‘critica letteraria’: *taxis* ed *exergasia* in Dionigi di Alicarnaso e nella scoliografia antica”, *AAPont* 55, 245-60.
- GRUBE, G. M. A., 1965, *The Greek and Roman Critics*, London.
- GUDEMANN, A. 1921, “Scholien”, *RE* XI.A1, cols. 625-705.
- GULLICK, C., 1884, “De scholiis Aristophaneis quaestiones mythicae”, *HSCPh* 5, 83-166.
- GUZMÁN GUERRA, A., 1997, *Manual de métrica griega*, Madrid.

- HALLIWELL, S., 1980, "Aristophanes' Apprenticeship", *CQ* 30, 33-45.
- _____, 1986, *Aristotle's Poetic*, London.
- _____, 1987, *The Poetics of Aristotle*, London.
- _____, 1989, "Authorial Collaboration in the Athenian Comic Theatre", *GRBS* 30, 515-28.
- _____, 1990, "The Sounds of the Voice in Old Comedy", en E. M. Craik (ed.), *Owls to Athens: Essays on Classical Subjects for Sir Kenneth Dover*, Oxford, 69-79.
- _____, 1991, "The Uses of Laughter in Greek Culture", *CQ* 41, 279-96.
- _____, 1997, *Aristophanes: Birds – Lysistrata – Assembly-Women – Wealth: A New Verse Translation with Introduction and Notes*, Oxford.
- _____, 2002, *The Aesthetic of Mimesis*, Princeton, Oxford.
- _____, 2008, *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge.
- HARMON, R., 2000, "Olympos¹⁴", *DNP* 8, cols. 1193-4.
- HARRIOT, R. M., 1962, "Aristophanes' Audience and the Plays of Euripides", *BICS* 9, 1-8.
- _____, 1969, *Poetry and Criticism before Plato*, London.
- HARRIS, E. M., 1989, "More Chalcenteric Negligence", *CPh* 84, 36-44.
- HAVELOCK, E. A., 1994 (1963¹), *Prefacio a Platón*, Madrid.
- HEATH, M., 1989, *Unity in Greek Poetics*, Oxford.
- _____, 1989b, "Aristotelian Comedy", *CQ* 39, 344-54.
- HENDERSON, J., 1987, *Aristophanes: Lysistrata*, Oxford.
- _____, 1991 (1975¹), *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, New York.
- _____, 2007, *Aristophanes V: The Fragments*, Cambridge – London.
- HESK, J., 2000, "Intratext and Irony in Aristophanes", en A. Sharrock – H. Morales (eds.), *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, Oxford, 227-61

- HOLWERDA, D., 1964, “De Heliodori commentario metrico in Aristophanem I”, *Mnemosyne* 17, 113-39.
- _____, 1967, “De Heliodori commentario metrico in Aristophanem II”, *Mnemosyne* 20, 247-72
- _____, 1976, “Zur szenisch-technischen Bedeutung des wortes ΥΠΙΘΕΣΙΣ anlässlich einer Bemerkung des Aristophanes von Byzanz zu Eur. *Hipp.* 171”, en J. M. Bremer *et alii* (eds.), *Miscellanea Tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, 173-98.
- _____, 1977, *Scholia vetera in Nubes*, Groningen.
- _____, 1982, *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem*, Groningen.
- HORDEN, J. H., 1999, “The *Cyclops* of Philoxenos”, *CQ* 49, 445-55.
- HORN, W., 1970, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg.
- HOSE, M., 2013, “Die Rhetorik der altattisches Komödie: Wie konstruiert sich eine Wahrscheinlichkeit der Phantastik?”, en M. Quijada Sagredo – M. C. Encinas Reguero (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, 227-48.
- HOUSHOLDER, F. W., 1944, “Παρωδία”, *CPh* 39, 1-9.
- HUMMEL, P., 2005, “Dénotation et connotation dans la langue des scholies”, *Emerita* 73, 107-18.
- HUNTER, R., 2009, *Critical Moments in Classical Literature: Studies in Ancient View of Literature and Its Uses*, Cambridge.
- IGLESIAS SANTOS, M., 1994, “La estética de la recepción y el horizonte de expectativas”, en D. Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, 35-115.
- IMPERIO, O., 1998, “La figura dell’ intellettuale nella commedia greca”, en A. M. Belarnidelli *et alii* (eds.), *TESSERE. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, 43-130.
- _____, 2004, *Parabasi di Aristofane: Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari.

- INNES, D. C., 1989, “Augustan Critics”, en G. A. Kennedy (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism, vol. I: Classical Criticism*, Cambridge, 245-73.
- _____, 1995, “Longinus: Structure and Unity”, en J. G. J. Abbenes *et alii* (eds.), *Greek Literary Theory after Aristotle: A Collection of Papers in Honor of D. M. Schenkeveld*, Amsterdam, 111-24.
- IRIGOIN, J., 1994, “Les éditions de textes”, en F. Montanari (ed.), *La philologie grecque à l' époque hellénistique et romaine*, Vandoeuvres – Genève, 39-94.
- _____, 1997, *Tradition et critique des textes grecs*, Paris.
- JANKO, R., 1984, *Aristotle on Comedy: towards a Reconstruction of Poetics II*, Berkeley – Los Angeles.
- _____, 1987, *Aristotle: Poetics, with the Tractatus Coislinianus, Reconstruction of Poetics II, and the Fragments of the On Poets*, Indianapolis.
- JONES, D. M. – WILSON, N. G., 1969, *Scholia vetera et triciniana in Aristophanis Equites*, Groningen.
- JOUANNA, J., 2001, “La lecture de Sophocle dans les scholies: remarques sur les scholies anciennes d' *Ajax*”, en A. Billault – C. Mauduit (eds.), *Lectures antiques de la tragédie grecque*, Paris, 9-26.
- KANAVOU, N., 2011, *Aristophanes' Comedy of Names: A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin – New York.
- KASSEL, R. – AUSTIN, C., 1989, *Poetae comici graeci, vol. VII*, Berlin – New York.
- KASSEL, R., 1965, *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford.
- KEMMANN, A., 1996, “Evidentia, Evidenz”, en G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik, vol. III*, Tübingen, 33-47.
- KERN, O., 1896, “Bakis¹”, *RE* II.2, cols. 2801-2.
- KLOSS, G., 2001, *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin – New York.

- KÖLLER, H., 1954, *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern.
- KOMORNICKA, A. M., 1967, “Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d’ Aristophane”, *QUCC* 3, 51-74.
- KOSTER, W. J. W., 1955, “Ad Aristophanis Thesmophoriazuserum fragmenta in PSI 1194 servata: de coronide, de parepigrapha, de proceleusmatico”, *Acme* 8, 93-103.
- _____, 1975, *Prolegomena de comoedia*, Groningen.
- _____, 1978, *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas*, Groningen.
- KUGELMEIER, C., 1996, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen Komödie*, Stuttgart – Leipzig.
- LABIANO ILUNDAIN, J. M., 2000, *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*, Amsterdam.
- _____, 2010, “Eurípides, *Helena* 435-482. Elementos conversacionales, humor y guiños aristofánicos en una tragedia”, *CFC(G)* 20, 55-82.
- LÄMMLE, R., 2013, *Poetik des Satyrspiels*, Heidelberg.
- LANATA, G., 1963, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze.
- LANDFESTER, M., 1977, *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin – New York.
- LAQUEUR, R., 1938, “Philetas²”, *RE* XIX.2, cols. 2170-1.
- LASSERRE, F., 1967, “Mimésis et mimique”, *Dioniso* 41, 245-62.
- LEDBETTER, G. M., 2003, *Poetics before Plato: Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry*, Oxford.
- LEFKOWITZ, M., 1975, “The Influential Fictions in the Scholia to Pindar’s *Pythian* 8”, *CPh* 70, 173-85.
- _____, 1981, *The Lives of the Greek Poets*, London.
- _____, 1985, “The Pindar Scholia”, *AJPh* 106, 269-82.
- _____, 1989, “‘Impiety’ and ‘Atheism’ in Euripides’ Dramas”, *CQ* 39, 70-82.
- LENFANT, D., 2002, “Les citations de Thucydide dans les scholies d’

- Aristophane: contribution à l' analyse de fragments d' historiens", en S. Pittia (ed.), *Fragments d' historiens grecs: autour de Denys d' Halicarnasse*, Roma, 415-47.
- _____, 2003, "De l' usage des comiques comme source historique: les *Vies* de Plutarque et la Comédie Ancienne", en G. Lachenaud – D. Longréé (eds.), *Grecs et Romains aux prises avec l' histoire: représentations, récits et idéologie, vol. II*, Rennes, 391-414.
- LEVY, H. L., 1969, "To hexês in Homeric *Scholia* and Servius' *ordo*", *TAPhA* 100, 237-51.
- LIENHARD-LUKINOVICH, A., 1979, "La voce e il gesto nella retorica di Aristotele. Note sulla ὑπόκρισις", en F. Albano Leoni – M. R. Pigliasco (eds.), *Retorica e scienze del linguaggio*, Roma, 75-92.
- LOPETEGI, G. et alii, 2007, *Antología de textos sobre retórica (ss. IV-IX)*, Bilbao.
- LÓPEZ EIRE, A., 1996, *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia.
- _____, 2000, "À propos des mots pour exprimer l' idée de 'rire' en grec ancien", en M. L. Desclos (ed.), *Le rire des Grecs: anthropologie du rire in Grèce ancienne*, Grenoble, 13-43.
- _____, 2002, *Poéticas y retóricas griegas*, Madrid.
- LORD, L. E., 1908, *Literary Criticism of Euripides in the Earlier Scholia and the Relation of the Criticism to Aristotle's Poetics and Aristophanes*, Göttingen.
- LOWE, J. C. B., 1962, "The Manuscript Evidence for Changes of Speaker in Aristophanes", *BICS* 9, 27-42.
- LONDON, J., 1997, "Σχόλια: una questione non marginale", en G. Mazzoli (ed.), *Discentibus Obvius: Omaggio degli allievi a Domenico Magnino*, Como, 73-86.
- LUPPE, W., 2000, "The Rivalry between Aristophanes and Kratinos", en D. Harvey – J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, London, 15-20.

- _____, 2002, “Σχόλια, ὑπομνήματα und ὑποθέσεις zu griechischen Dramen auf Papyri” en W. Geerlings – C. Schulze (eds.), *Der Kommentar in Antike und Mittelalter. Beiträge zu seiner Erforschung*, Leiden – Boston – Köln, 55-77.
- MAAS, P., 1913, “Hieronymos¹⁴”, *RE* VIII.2, cols. 1564-5.
- MACDOWELL, D. M., 1971, *Aristophanes: Wasps*, Oxford.
- _____, 1982, “Aristophanes and Kallistratos”, *CQ* 32, 21-6.
- _____, 1983, “The Nature of Aristophanes’ *Acharnians*”, *G&R* 30, 143-62.
- _____, 1990, “The Meaning of ἀλαζών”, en E. M. Craik (ed.), *Owls to Athens: Essays on Classical Subjects for Sir Kenneth Dover*, Oxford, 287-92.
- _____, 1994, “The Number of Speaking Actors in Old Comedy”, *CQ* 44, 325-35.
- _____, 1995, *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*, Oxford.
- MACÍA APARICIO, L. M., 1993, *Aristófanes. Comedias II: Las nubes – Las avispas – Las tesmoforias – Las ranas*, Madrid.
- _____, 1998, “Homero y Aristófanes”, en L. Gil Fernández (ed.), *Corolla Complutensis*, Madrid, 199-209.
- _____, 2000, “Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes”, *Emerita* 68, 211-41.
- _____, 2011, “Epítetos y expresiones de apariencia épica en las comedias de Aristófanes”, *Emerita* 79, 229-50.
- MACUA MARTÍNEZ, E., 1997, “La caracterización lingüístico-estilística en Menandro”, *Veleia* 14, 145-61.
- _____, 2008, *Técnicas de caracterización en Menandro (Samia, Perikeiromene y Epitrepontes)*, Vitoria-Gasteiz.
- MAEHLER, H., 1994, “Die Scholien der Papyri in ihrem Verhältnis zu den Scholiencorpora der Handschriften”, en F. Montanari (ed.), *La philologie grecque à l’époque hellénistique et romaine*, Vandoeuvres – Genève, 95-142.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

- MALZAN, W., 1908, *De scholiis Euripideis quae ad res scaenicas et ad histriones spectant*, Darmstadt.
- MAMOLAR SÁNCHEZ, I. M., 2002, “Ruidos y voces fuera de escena en las comedias de Aristófanes”, en M. J. García Soler (ed.), *ΤΙΜΗΣ ΧΑΡΙΝ: Homenaje al profesor Pedro A. Gainzarain*, Vitoria-Gasteiz, 99-114.
- MANGO, C., 1998 (1980¹), *Byzantium: The Empire of the New Rome*, London.
- MANIERI, A., 1998, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa – Roma.
- MARROU, H. I., 1985, *Historia de la educación en la antigüedad*, Madrid.
- MARSHALL, C. W., 1997, “Comic Technique and the Fourth Actor”, *CQ* 47, 77-84.
- MARTIN, M. A., 1882, *Les Scolies du Manuscrit d' Aristophane a Ravenne: étude et collation*, Paris.
- MASTROMARCO, G., 1979, “L' esordio segreto di Aristofane”, *QS* 10, 153-96.
- _____, 1998, “La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a. C.”, en A. M. Belarnidelli *et alii* (eds.), *TESSERE. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, 9-42.
- _____, 2008, “La parodia dell' *Andromeda* euripidea nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane”, *CFC(G)* 18, 177-88.
- MAZZACCHERA, E., 1999, “Agatone e la mimesis poetica nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane”, *Lexis* 17, 205-24.
- MCNAMEE, K., 1980, *Marginalia and Commentaries in Greek Literary Papyri*, Ann Arbor (Dissertation).
- _____, 1995, “Missing Links in the Development of *Scholia*”, *GRBS* 36, 399-414.
- _____, 1998, “Another Chapter in the History of *Scholia*”, *CQ* 48, 269-88.
- MEIJERING, R., “Aristophanes of Byzantium and *Scholia* on the Composition of the Dramatic Chorus”, W. J. Aerts *et alii* (eds.), *ΣΧΟΛΙΑ: studia ad*

- criticam interpretationemque textuum graecorum et ad historiam iuris graeco-romani pertinentia viro doctissimo D. Holwerda oblata*, Groningen, 91-102.
- _____, 1987, *Literary and Rethorical Theories in Greek Scholia*, Groningen.
- MELERO BELLIDO, A., 1994, “Comedia y drama satírico”, en R. M. Aguilar *et alii* (eds.), *ΧΑΡΙΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ: Homenaje a Luis Gil*, Madrid, 343-55.
- MESTURINI, A. M., 1990, “Puntualizzazioni sul *Tractatus coislinianus*”, *Maia* 42, 237-47.
- MICHAELIDIS, S., 1978, *The Music of Ancient Greece: An Encyclopaedia*, London.
- MIRÓN PÉREZ, M. D., 2004, “*Eirene*: divinidad, género y paz en Grecia antigua”, *DHA* 30, 9-31.
- MOLES, J. L., 1993, “Truth and Untruth in Herodotus and Thucydides”, en C. Gill – T. P. Wiseman (eds.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Austin, 88-121.
- MONTANA, F., 1996, *L’ Athenaion Politeia di Aristotele negli scholia vetera ad Aristofane*, Pisa – Roma.
- _____, 2001, “I marginalia di P. Bingen 18 e l’ interpretazione di Ar. *Eq.* 1008”, *Eikasmos* 12, 161-72.
- _____, 2011, “The Making of Greek Scholiastic Corpora”, en F. Montanari – L. Pagani (eds.), *From Scholars to Scholia: Chapters in the History of Ancient Greek Scholarship*, Berlin – New York, 105-61.
- MORGAN, J. R., 1993, “Make-Believe and Make Believe: The Fictionality of the Greek Novels”, en C. Gill – T. P. Wiseman (eds.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Austin, 175-229.
- MOROCHO GAYO, G., 1989, *Scholia in Aeschlyi Septem adversus Thebas*, León.
- MUECKE, F., 1982, “A Portrait of the Artist as a Young Woman”, *CQ* 32, 41-55.
- MUREDDU, P., 1982/83, “Il poeta drammatico da *Didaskalos* a *Mimetes*: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane”, *Aion* 5, 75-98.

- MURPHY, C. T., 1938, “Aristophanes and the Art of Rhetoric”, *HSCPh* 49, 69-113.
- MURRAY, P., 1996, *Plato on Poetry: Ion, Republic 376e-398b, 595-608b*, Cambridge.
- NAGY, G., 1989, “Early Greek Views of Poets and Poetry”, en G. A. Kennedy (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism, vol. I: Classical Criticism*, Cambridge, 1-77.
- _____, 1997, “Homeric *Scholia*”, en I. Morris – B. B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden, 101-22.
- NEIL, R. A., 1966 (1901¹), *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim.
- NESSLRATH, H. G., 1990, *Die attische mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin – New York.
- _____, 2010, “Comic Fragments: Transmission and Textual Criticism”, en G. W. Dobrov (ed.), *Brill’s Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden – Boston, 423-53.
- NEWIGER, H. J., 1989, “*Ekkyklema* e *mekhané* nella messa in scena del dramma greco”, *Dioniso* 59, 173-86.
- _____, 1996, “War and Peace in the Comedy of Aristophanes”, en E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, 143-61.
- NÜNLIST, R., 2003, “The Homeric *Scholia* on Focalisation”, *Mnemosyne* 56, 61-71.
- _____, 2009, *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge.
- _____, 2009b, “Narratological Concepts in Greek Scholia”, en J. Grethlein – A. Rengakos (eds.), *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, Berlin – New York, 63-83.
- OLIVA, C., 1968, “La parodia e la critica letteraria nella commedia post-aristofanea”, *Dioniso* 42, 25-93.
- OLIVER SEGURA, J. P., 2005, *Dionisio de Halicarnaso. Tratados de crítica*

literaria, Madrid.

OLSON, S. D., 1992, "Names and Naming in Aristophanic Comedy", *CQ* 42, 304-19.

_____, 1998, *Aristophanes: Peace*, Oxford.

_____, 2001, "Manuscript Indications of Change of Speaker in Aristophanes' *Acharnians*", *ICS* 26, 1-36.

_____, 2002, *Aristophanes: Acharnians*, Oxford.

O'SULLIVAN, N., 1992, *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*, Stuttgart.

PAPADOPOULOU, T., 1998, "Tradition and Invention in the Greek Tragic *Scholia*: Some Examples of Terminology", *SIFC* 16, 202-32.

_____, 1999, "Literary Theory and Terminology in the Greek Tragic *Scholia*: The Case of Πλάσμα", *BICS* 43, 203-10.

PAPPAS, T., 1987, "Contributo a uno studio antropologico della commedia attica antica: struttura e funzione degli exodoi nelle commedie di Aristofane", *Dioniso* 57, 191-202.

PARKER, L. P. E., 1997, *The Songs of Aristophanes*, Oxford.

PÉREZ MARTEL, J. M., 1998, *Semántica y hermenéutica en las glosas y escolios de las tragedias de Esquilo*, Tenerife (Tesis doctoral).

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

_____, 1987, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo: tre studi su Aristofane*, Urbino.

PFEIFFER, R., 1981 (1968¹), *Historia de la Filología Clásica*, vol. I, Madrid.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., 1997 (1927¹), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.

PIÉGAY-GROS, N., 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris.

PINTACUDA, M., 1982, *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*, Palermo.

PIRROTTA, S., 2009, *Plato comicus. Die fragmentarischen Komödien: Ein*

Kommentar, Berlin.

PLATNAUER, M., 1964, *Aristophanes: Peace*, Oxford.

PLETT, H. E., 1991, “Intertextualities”, en H. E. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin – New York, 3-29.

PODLECKI, A. J., 1969, “The Peripatetics as Literary Critics”, *Phoenix* 23, 114-37.

PORDOMINGO PARDO, F., 2013, “Discursos y monólogos del drama en antologías de época helenística en papiro”, en M. Quijada Sagredo – M. C. Encinas Reguero (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, 127-55.

PRATO, C., 1962, *I canti di Aristofane*, Roma.

PRESSLER, F., 1998, “Hieronymos⁵”, *DNP* 5, cols. 546-7.

QUIJADA SAGREDO, M., 1994, “Aristóteles, *Poética* 1454a 24, y la tragedia del siglo IV”, *Veleia* 11, 237-44.

_____, 2000, “El festival de Dioniso: un marco propicio para la intertextualidad”, en V. Bécares Botas *et alii* (eds.), *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid – Salamanca, 41-57.

_____, 2001, “Sobre el término crítico ἀναβολή en la comedia de Aristófanes”, *Emerita* 69, 269-80.

_____, 2003, “El prólogo trágico y la cuestión de la *orthoepia* en *Ranas* de Aristófanes”, *Veleia* 20, 375-82.

_____, 2004, “Dioniso, lector de *Andrómeda* en *Ranas*”, en J. Bartolomé *et alii* (eds.), *La escritura y el libro en la Antigüedad*, Madrid, 239-56.

_____, 2006, “‘Por Ilión, ¡Oh Musa!, cántame entre lágrimas un canto de duelo, un himno nuevo’ (Eurípides, *Troyanas* 511ss.)”, en E. Calderón *et alii* (eds.), *KOINÒS LÓGOS: Homenaje al profesor José García López*, Murcia, 841-53.

_____, 2011, “El Eurípides tardío y los límites de la tragedia”, en M. Quijada Sagredo (ed.), *Estudios sobre tragedia griega. Eurípides, el teatro griego de finales del siglo V a. C. y su influencia posterior*, Madrid, 31-48.

- _____, 2011b, “Las seis versiones de la historia de Creusa en el *Ión*”, en M. Quijada Sagredo (ed.), *Estudios sobre tragedia griega. Eurípides, el teatro griego de finales del siglo V a. C. y su influencia posterior*, Madrid, 49-72.
- _____, 2012, “Intriga cómica *versus* intriga trágica en *Tesmoforiantes* de Aristófanes”, *Emerita* 80, 257-74.
- _____, 2013, “La retórica de la súplica: los discursos de Adrasto y de Etra”, en M. Quijada Sagredo – M. Carmen Encinas Reguero (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, 31-60.
- _____, 2013b, “Presentación”, en M. Quijada Sagredo – M. Carmen Encinas Reguero (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, 7-15.
- QUIROGA PUERTAS, A., 2005, “La figura de Tersites en la segunda sofística”, en C. González Castro *et alii* (eds.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos, vol. II*, Madrid, 497-504.
- RADDATZ, G., 1914, “Hypothesis”, *RE* IX.1, cols. 414-24.
- RAU, P., 1967, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.
- RAUBITSCHKE, A. E., 1955, “Menon, Son of Menekleides”, *Hesperia* 24, 286-9.
- RAWLES, R., 2013, “Aristophanes’ Simonides: Lyric Models for Praise and Blame”, en E. Bakola *et alii* (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge, 175-201.
- REDONDO MOYANO, E., 2007, “Nicolao de Mura, *Progymnasmata*”, en G. Lopetegui Semperena *et alii* (eds.), *Antología de textos sobre retórica (ss. IV-IX)*, Bilbao, 73-148.
- REEVE, M. D., 2003, “*Scholia*”, en S. Hornblower – A. Spawforth (eds.), *Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1368-9.
- REGTUIT, F., 2007, *Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas et Ecclesiazusas*, Groningen.
- RENEHAN, R., 2001, “Some Supplements to the Revised *LSJ* Supplement”,

Glotta 77, 221-43.

REVERMANN, M., 2006, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford.

_____, 2013, “Paraepic Comedy: Point(s) and Practices”, en E. Bakola *et alii* (eds), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge, 101-28.

RHODES, P. J., 2001, “Pilagoras”, *DNP* 10, col. 612.

RIBBECK, O., 1876, “Über den Begriff des εἶρων”, *RhM* 31, 381-400.

RICHARDSON, N. J., 1980, “Literary Criticism in the Exegetical Scholia to *Iliad*: A Sketch”, *CQ* 30, 265-87.

RISPOLI, G., 1984, “Phantasia ed enargeia negli scolî all’ *Illiade*”, *Vichiana* 13, 311-39.

_____, 1988, *Lo spazio del verisimile: il racconto, la storia e il mito*, Napoli.

ROBBINS, E. – GÖTZELT, T., 2002, “Terpandros”, *DNP* 12.1, col. 161.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., 1969, “El *Banquete* platónico y la teoría del teatro”, *Emerita* 37, 1-28.

_____, 1972, *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona.

RODRÍGUEZ ALFAGEME, I., 1997, “La structure scénique du prologue chez Aristophane”, en P. Thiery – M. Menu (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, Bari, 43-65.

_____, 2000, “Aristófanes *Nub.* 329-334: el poeta y los intelectuales”, *Myrtia* 15, 103-21.

_____, 2008, *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid.

RODRÍGUEZ MONESCILLO, E., 1985, *Aristófanes. Comedias 1: Los Acarnienses*, Madrid.

ROGERS, B. B., 1910, *The Acharnians of Aristophanes*, London.

RÖMER, A., 1906, “Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien”, *Philologus* 65, 24-90.

_____, 1908, “Philologie und Afterphilologie im griechischen Altertum”,

Philologus 67, 238-78.

- ROMM, J., 1990, “Wax, Stone and Promethean Clay: Lucian as Plastic Artist”, *CA* 9, 74-98.
- ROSEN, R. M., 2010, “Aristophanes”, en G. W. Dobrov (ed.), *Brill’s Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden – Boston, 227-78.
- ROSENKRANZ, M. L., 1964, “Gli ‘atticismi’ negli scoli ad Aristofane”, *Helikon* 4, 261-78.
- ROSENMEYER, T. G., 2006, “Ancient Literary Genres: A Mirage?”, en A. Laird (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Ancient Literary Criticism*, Oxford, 421-39.
- ROSSI, L. E., 2000, “L’ unita dell’ opera letteraria: gli antichi e noi”, en G. Arrighetti (ed.), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica. Atti del convegno (Pisa 7-9 giugno 1999)*, Pisa, 17-29.
- RUFFEL, I., 2014, “Character Types”, en M. Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge, 147-67.
- RUSSELL, D. A., 1964, *Classical Literary Criticism*, Oxford.
- _____, 2006, “Rhetoric and Criticism”, en A. Laird (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Ancient Literary Criticism*, Oxford, 267-83.
- RUSSELL, D. A. – WINTERBOTTOM, M., 1972, *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*, Oxford.
- RUSTEN, J. F., 2011, *The Birth of Comedy: Texts, Documents, and Art from Athenian Comic Competitions, 486-280*, Baltimore.
- _____, 2013, “The Mirror of Aristophanes: The Winged Ethnographers of *Birds* (1470-93, 1553-64, 1694-1705)”, en E. Bakola *et alii* (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge, 298-315.
- _____, 2014, “In Search of the Essence of Old Comedy: From Aristotle’s *Poetics* to Zielinski, Cornford and Beyond”, en M. Fontaine – A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedies*, 33-49.

- RUTHERFORD, W. G., 1905, *A Chapter in the History of Annotation: Being Scholia Aristophanica*, vol. III, London.
- SANTANA HENRÍQUEZ, G., 1997, “Glosas y escolios: un tesoro lexicográfico por descubrir y actualizar”, en F. Rodríguez Adrados – A. Martínez Díez (eds.), *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, 233-7.
- SCHEE, R., 1879, *Ein Beitrag zur Kritik der Aristophanesscholien*, Berlin.
- SCHENKEVELD, D. M., 1964, *Studies in Demetrius: On Style*, Amsterdam.
- SCHERE, M. J., 2013, “La función argumentativa de la referencia explícita al público en la comedia temprana de Aristófanes”, *Emerita* 81, 341-64.
- SCHIRRU, S., 2009, *La favola in Aristofane*, Berlin.
- SCHMIDT, M., 1976, *Die Erklärungen zum Weltbild Homers und zur Kultur der Heroenzeit in der bT-Scholien zur Ilias*, München.
- SCHNEIDER, O., 1838, *De veterum in Aristophanem scholiorum fontibus*, Stralsund.
- SCHRADER, C., 1985, *Heródoto. Historia: Libro VII*, Madrid.
- SCHROEDER, O., 1927, *Aristophanes. Die Vögel*, Berlin.
- SCHULTESS, D., 2000, “Rire de l’ ignorance (Platon, *Philébe* 48a-50e)”, en M. L. Desclos (ed.), *Le rire des Grecs: anthropologie du rire in Grèce ancienne*, Grenoble, 309-318.
- SCHWARTZ, E., 1881, “De Scholiis Homericis ad historiam fabularem pertinentibus”, *Jahrbücher für classische Philologie* (Supl. 12), 405-63.
- SEGAL, C., 1996, “Aristophanes’ Clouds-Chorus”, en E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, 162-81.
- SHARROCK, A., 2000, “Intratextuality: Parts, and (W)holes in Theory”, en A. Sharrock – H. Morales (eds.), *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, Oxford, 1-39.
- SHAW, C. A., 2014, *Satyrical Play: The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford.

- SIDWELL, K., 1990, "Was Philokleon Cured? The Νόσος Theme in Aristophanes' *Wasps*", *C&M* 41, 9-31.
- _____, 2009, *Aristophanes the Democrat: The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*, Cambridge.
- SIFAKIS, G. M., 1971, *Parabasis and Animal Choruses*, London.
- _____, 1992, "The Structure of Aristophanic Comedy", *JHS* 112, 123-39.
- _____, 2002, "Looking for the Actor's Art in Aristotle", en P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 148-64.
- SILK, M. S., 1980, "Aristophanes as a Lyric Poet", en J. Henderson (ed.), *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Cambridge, 99-151.
- _____, 1993, "Aristophanic Paratragedy", en A. H. Sommerstein *et alii* (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, 477-504.
- _____, 1996, "The People of Aristophanes", en E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, 229-51.
- _____, 2000, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.
- _____, 2013, "The Greek Dramatic Genres: Theoretical Perspectives", en E. Bakola *et alii* (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge, 15-39.
- SLATER, W. J., 1982, "Aristophanes of Byzantium and Problem-Solving in the Museum", *CQ* 32, 336-49.
- _____, 1989, "Problems in Interpreting Scholia on Greek Texts", en J. N. Grant (ed.), *Editing Greek and Latin Texts: Papers given at the Twenty-Third Annual Conference on Editorial Problems, University of Toronto (6-7 November 1987)*, New York, 37-61.
- _____, 1989b, "Aristophanes' Apprenticeship Again", *GRBS* 30, 67-82.
- SNIPES, K., 1988, "Literary Interpretation in the Homeric *Scholia*: The Similes of the *Iliad*", *AJPh* 109, 196-222.
- SOMMERSTEIN, A. H., 1980, *The Comedies of Aristophanes: Acharnians*,

Warminster.

- _____, 1981, *The Comedies of Aristophanes: Knights*, Warminster.
- _____, 1982, *The Comedies of Aristophanes: Clouds*, Warminster.
- _____, 1983, *The Comedies of Aristophanes: Wasps*, Warminster.
- _____, 1985, *The Comedies of Aristophanes: Peace*, Warminster.
- _____, 1987, *The Comedies of Aristophanes: Birds*, Warminster.
- _____, 1990, *The Comedies of Aristophanes: Lysistrata*, Warminster.
- _____, 1994, *The Comedies of Aristophanes: Thesmophoriazusa*, Warminster.
- _____, 1996, *The Comedies of Aristophanes: Frogs*, Warminster.
- _____, 1998, *The Comedies of Aristophanes: Ecclesiazusa*, Warminster.
- _____, 2000, *THEATRON. Teatro greco*, Bari.
- _____, 2001, *The Comedies of Aristophanes: Wealth*, Warminster.
- _____, 2009, *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*, Oxford.
- _____, 2010, “The History of the Text of Aristophanes”, en G. W. Dobrov (ed.), *Brill’s Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden – Boston, 399-422.
- SÖRBOM, G., 1966, *Mimesis and Art*, Uppsala.
- SOUSA SILVA, M. F., 1987, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra.
- _____, 1987/88, “Crítica à retórica na comédia de Aristófanés”, *Humanitas* 39/40, 43-104.
- _____, 2007, “Um deus em busca de identidade: Dioniso em Râs”, *Minerva* 20, 53-64.
- _____, 2008, “Padre e Hijo: Una pareja cómica tradicional. *Daitales* de Aristófanés”, *CFC(G)* 18, 233-47.
- _____, 2008b, “As Nuvens de Aristófanés: um texto fundador do teatro científico europeu” *Biblos* 6, 57-72.
- _____, 2012, “Reinventar a cidade nas *Aves* de Aristófanés”, *Phoînix* 18, 49-61.
- _____, 2016, “Historias de amor y adulterio. Las Fedras y las Estenebeas de

- Eurípides”, *Revista de Estudios Clásicos* 43, 175-210.
- SOUTO DELIBES, F., 1999, “La crítica musical en la comedia griega antigua”, *Minerva* 13, 87-101
- STANFORD, W. B., 1958, *Aristophanes: Frogs*, London.
- STARKIE, W. J. M., 1966 (1911¹), *The Clouds of Aristophanes*, Amsterdam.
- _____, 1968 (1909¹), *The Acharnians of Aristophanes*, Amsterdam.
- _____, 1968b (1897¹), *The Wasps of Aristophanes*, Amsterdam.
- STEMPLINGER, E., 1990 (1912¹), *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Hildesheim – Zürich – New York.
- STEPHANOPOULOS, T. K., 1983, “Marginalia comica”, *ZPE* 52, 45-7.
- STOHN, G., 1993, “Zur Agathonszene in den *Thesmophoriazusen* des Aristophanes”, *Hermes* 121, 196-205.
- STOREY, I. C., 1989, “The *Blameless Shield* of Kleonimos”, *RhM* 132, 247-61.
- _____, 2003, *Eupolis: Poet of Old Comedy*, Oxford.
- _____, 2010, “Origins and Fifth-Century Comedy”, en G. W. Dobrov (ed.), *Brill’s Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden – Boston, 179-225.
- _____, 2014, “The First Poets of Old Comedy”, en M. Fontaine – A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, 95-112.
- SÜSS, W., 1954, “Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes”, *RhM* 97, 115-159, 229-254, 289-316.
- SUTTON, D. F., 1983, “Dithyramb as Δρᾶμα: Philoxenos of Cythera’s *Cyclops* or *Galatea*”, *QUCC* 13, 37-43.
- TAILLARDET, J., 1965, *Les images d’ Aristophane*, Paris.
- TAPLIN, O., 1977, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- _____, 1977b, “Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?”, *PCPhS* 23, 121-32.

- _____, 1996, “Fifth Century Tragedy and Comedy”, en E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, 9-28.
- TELÓ, M., 2013, “Epic, *Nostos* and Generic Genealogy in Aristophanes’ *Peace*, 129-52”, en E. Bakola *et alii* (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge, 129-52.
- THIERCY, P., 1986, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- THOMSON, G., 1967, “The Intrusive Gloss”, *CQ* 17, 232-43.
- TOO, Y. L., 1998, *The Idea of Ancient Literary Criticism*, Oxford.
- TORRES ESBARRANCH, J. J., 1990, *Tucídides. Historia de la Guerra del Peloponeso*, Madrid.
- TOSI, R., 1988, *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bolonia.
- _____, 1994, “La lessicografía e la paremiografía en età alessandrina e il loro sviluppo succesivo”, en F. Montanari (ed.), *La philologie grecque à l’ époque hellénistique et romaine*, Vandoeuvres – Genève, 143-210.
- TOTARO, P., 1999, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart – Weimar.
- TRÉDÉ, M., 1992, *Kairos: l’ à-propos et l’occasion: le mot et la notion, d’ Homere à la fin du IV^e siècle avant J.-C.*, Paris.
- TRENDELENBURG, A., 1867, *Grammaticorum graecorum de arte tragica iudiciorum reliquiae*, Bonn.
- TRIMPI, W., 1971, “The Ancient Hypothesis of Fiction: An Essay on the Origins of Literary Theory”, *Traditio* 27, 1-78.
- TROJAHN, S., 2002, *Die auf Papyri erhaltenen Kommentare zur alten Komödie: ein Beitrag zur Geschichte der antiken Philologie*, München – Leipzig.
- TURNER E. G., 1968, *Greek Papyri: An Introduction*, Oxford.
- UREÑA BRACERO, J., 1995, *El diálogo de Luciano: ejecución, naturaleza y procedimientos de humor*, Amsterdam.
- _____, 1995b, “Monólogos de comedia en papiros escolares: naturaleza y función”, *Faventia* 16, 7-19.
- _____, 1998, “Caracterización de campesino en las cartas miméticas”, en F.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

- Rodríguez Adrados – A. Martínez Díez (eds.), *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos, vol. IV*, Madrid, 341-50.
- _____, 1999, “Homero en la formación retórico-escolar griega: etopeyas con tema del ciclo troyano”, *Emerita* 67, 315-38.
- _____, 2000, “Etopeya y caracterización en escolios y comentarios homéricos”, *AEF* 23, 453-69.
- _____, 2007, “Algunas consideraciones sobre la autoría de los *progymnasmata* atribuidos a Libanio”, en J. A. Fernández Delgado *et alii* (eds.), *Escuela y literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Internacional Universidad de Salamanca (17-19 de noviembre de 2004)*, Cassino, 645-89.
- VAN DER VALK, M., 1963/64, *Researches on the Text and Scholia of the Iliad*, Leiden.
- VAN DIJK, G. J., 1997, *Αἴνος, λόγοι, μῦθοι: Fables in Archaic, Classical and Hellenistic Greek Literature: with a Study of the Theory and Terminology of the Genre*, Leiden – New York – Köln.
- VETTA, M., 1989, *Aristofane. Le Donne all' Assemblée*, Milano.
- VETTER, W., 1934, “Terpandros”, *RE* V.A1, cols. 785-6.
- VICAIRE, P., 1960, *Platon, critique littéraire*, Paris.
- VISSER, E., 1999, “Marsyas”, *DNP* 7, col. 995.
- VON FRANZ, M. L., 1943, *Die ästhetischen Anschauungen der Iliasscholien (im Codex Ven. B und Townleianus)*, Zürich.
- WEGNER, M., 1934, “Olympos²⁶”, *RE* XVIII.1, cols. 321-4.
- WEISSMANN, K., 1896, *Die szenischen Anweisungen in den Scholien zu Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes und ihre Bedeutung für die Bühnenkunde*, Barmberg.
- WELSH, D., 1979, “Knights 230-3 and Cleon's Eyebrows”, *CQ* 29, 214-5.
- WEST, M. L., 1971, *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, Oxford.
- _____, 1982, *Greek Metre*, Oxford.

- WEST, S., 1970, “Chalcenteric Negligence”, *CQ* 20, 288-96.
- WHITE, J. W., 1969 (1912¹), *The Verse of Greek Comedy*, London.
- _____, 1974 (1914¹), *The Scholia on the Aves of Aristophanes: with an Introduction on the Origin, Development, Transmission, and Extant Sources of the Old Greek Commentary on His Comedies*, Boston – London.
- WHITMAN, C. H., 1964, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge.
- WILES, D., 1991, *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge.
- WILLI, A., 2002, “The Language of Greek Comedy: Introduction and Bibliographical Sketch”, en A. Willi (ed.), *The Language of Greek Comedy*, Oxford, 1-32.
- _____, 2010, “The Language of Old Comedy”, en G. W. Dobrov (ed.), *Brill’s Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden – Boston, 471-510.
- WILSON, N. G., 1966, “Recension to G. Zuntz, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, London – Cambridge 1965”, *Gnomon* 38, 334-42.
- _____, 1967, “A Chapter in the History of *Scholia*”, *CQ* 17, 244-56.
- _____, 1968, “A Chapter in the History of *Scholia*: a Postscript”, *CQ* 18, 413.
- _____, 1970, “Indications of Speaker in Greek Dialogue Texts”, *CQ* 20, 305.
- _____, 1971, “Two notes on Byzantine Scholarship”, *GRBS* 12, 557-8.
- _____, 1977, “Recension to G. Zuntz, *Die Aristophanes-Scholien der Papyri*, Berlin 1975”, *CR* 27, 271.
- _____, 1983, “Scoliasti e commentatori”, *SCO* 33, 83-112.
- _____, 1994 (1983¹), *Filólogos bizantinos*, Madrid.
- _____, 2007, *Aristophanis Fabulae*, Oxford.
- _____, 2007b, *Aristophanea: Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford.
- _____, 2014, “The Transmission of Aristophanes”, en M. Fontaine – A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedies*,

655-66.

- WISEMAN, T. P., 1993, "Lying Historians: Seven Types of Mendacity", en C. Gill – T. P. Wiseman (eds.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Austin, 122-46.
- WRIGHT, M., 2012, *The Comedian as Critic: Greek Old Comedy and Poetics*, London.
- ZANKER, G., 1981, "Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry", *RhM* 124, 297-311.
- ZANETTO, G., 1987, *Aristofane. Gli Uccelli*, Vicenza.
- ZERVOU, A. K., 1990, *Ironie et parodie. Le comique chez Homère*, Αθήνα.
- ZETZEL, J., 1975, "On the History of Latin *Scholia*", *HSCP* 79, 335-54.
- ZIMMERMANN, B., 1984, "The *Parodoi* of the Aristophanic Comedies", *SIFC* 2, 13-24.
- _____, 1985a, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanische Komödie, vol. I*, Königstein.
- _____, 1985b, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanische Komödie, vol. II*, Königstein.
- _____, 1992, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen.
- _____, 1993, "Comedy's Criticism of Music", en N. W. Slater – B. Zimmermann (eds.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart, 39-50.
- _____, 1997, "Parodie dithyrambischer Dichtung in den Komödien des Aristophanes", en P. Thiery – M. Menu (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, Bari, 87-93.
- _____, 2006, *Die griechische Komödie*, Berlin.
- _____, 2014, "Aristophanes", en M. Fontaine – A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, 132-59.
- ZUNTZ, G., 1938, "Die Aristophanes-Scholien der Papyri", *Byzantion* 13, 631-90.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

_____, 1939, “Die Aristophanes-Scholien der Papyri II”, *Byzantion* 14, 545-614.

_____, 1965, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, London – Cambridge.

_____, 1975, *Die Aristophanes-Scholien der Papyri*, Berlin.

ZWIERLEIN, O., 2002, “Interpretation in Antike und Mittelalter”, en W. Geerlings – C. Schulze (eds.), *Der Kommentar in Antike und Mittelalter. Beiträge zu seiner Erforschung*, Leiden – Boston – Köln, 79-101.

ÍNDICE DE ESCOLIOS

<i>Scholia Acarnienses</i>	443	pp. 82-3, 305, n. 695
5	pp. 170, 342	455
8	pp. 271-2	463
52	pp. 96, 332	541
66	p. 62	629
82	p. 299, n. 684	630
119	p. 288	637
120	p. 288	642
198	pp. 158, 217	654
204	pp. 122-3	687
211	pp. 254-5, 339, 342	703
232	p. 164	708
259	p. 244, n. 544	740
275	pp. 136-7	746
279	p. 70, n. 171	762
300	p. 56, n. 150	780
322	p. 279	829
341	p. 229, n. 493	904
342	p. 65, n. 166	954
366	pp. 58-9	968
374	p. 65, n. 166	970
376	p. 65, n. 164	971
378	p. 56, n. 150	979
388	p. 82	988
408	p. 49, n. 134	989Tr

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

1077	p. 172	294	p. 189
1092	p. 221, n. 479	295	pp. 189-90
1182	p. 231	301	p. 194, n. 404
1190	pp. 272-3	302Tr	p. 194, n. 404
1227Tr	p. 253, n. 563	315	p. 191
1231	p. 253	320	p. 65, n. 166
		327	p. 322, n. 738
<i>Scholia Caballeros</i>		343	pp. 191-2
2	p. 65, n. 166	345	pp. 192-3
9	p. 264	355	p. 159
39e	pp. 139, 333	356	p. 193, n. 400
55	pp. 310-1	364	p. 188
55Tr	p. 292, n. 662	370	p. 190, n. 391
61	p. 212	372	p. 190, n. 391
84	pp. 65, n. 166, 293ss.	376	p. 193, n. 400
84Tr	p. 292, n. 662	400	pp. 139-40, 333
92	p. 56, n. 151	404	p. 215
140	p. 65, n. 166	408	p. 298
147	p. 138, n. 306	411	p. 191, n. 396
150	pp. 186-7	414	p. 191, n. 396
152	p. 187	437	pp. 143-4, 148
161	p. 65, n. 166	438	pp. 144-5, 148, 342
181	p. 65, n. 166	438Tr	p. 292, n. 662
198	p. 230, n. 500	440	pp. 145, 148
214a	pp. 187, 274, n. 617	441	pp. 145, 148
214b	p. 188	464	pp. 146-7
219	p. 62	468	p. 147
221	p. 228	470	pp. 147-8
225	p. 124, n. 277	471	p. 148
230a	p. 221, n. 480	490	pp. 188-9
230b	p. 244, n. 545	498	p. 51, n. 143
230Tr	p. 56, n. 151	503	p. 51, n. 143
237	pp. 131-2, 342	507-9	p. 50, n. 141
247	p. 123	507	p. 51, n. 143
253	pp. 132-3, 342	508	pp. 51, 84
254	p. 133, n. 300	509	p. 56, n. 150
279	pp. 193-4	562	p. 303
289	p. 190	564	pp. 87-8

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

575	pp. 65, n. 166, 229, n. 493	1110	p. 65, n. 166
		1126	pp. 245-6
589Tr	p. 255, n. 567	1169	p. 221, n. 481
600	p. 67	1174	p. 194, n. 404
602	p. 251	1189	pp. 133-4
604	p. 215	1236	p. 191, n. 396
634	pp. 229-30	1249	p. 273, n. 615
646	p. 65, n. 166	1251	pp. 273-4
660	p. 314	1274	p. 51, n. 143
668	pp. 311-2	1290	p. 274, n. 617
682	p. 65, n. 166	1300	p. 218
708	p. 193, n. 400	1306	p. 173
709	p. 193, n. 400	1309	p. 229, n. 493
729Tr	p. 292, n. 662	1317	p. 65, n. 164
769	p. 191, n. 396	1321a	pp. 194, 342
770Tr	p. 191, n. 396	1329	p. 282
771	p. 191, n. 396	1334	p. 159
772a	p. 191, n. 396		
772b	p. 315		
		<i>Scholia Nubes</i>	
794	pp. 322-3	11	p. 244, n. 545
796	p. 133	12	p. 150
808	p. 50, n. 141	16rec.	p. 212
809	pp. 211-2	23	p. 90, n. 213
814	p. 294, n. 669	26rec.	p. 212
830	p. 149	28rec.	p. 212
887	p. 244, n. 545	37	p. 277, n. 627
919	p. 193, n. 400	53	pp. 164-5
921	p. 193, n. 400, 229, n. 493	83	pp. 152-3
		91	p. 153
922	p. 193, n. 400	98rec.	p. 48, n. 129
979	p. 65, n. 164	102	p. 160
1008	pp. 190-1	110Tz	p. 48, n. 129
1013	p. 225, n. 486	112rec.	p. 48, n. 129
1039	p. 229, n. 493	121	p. 160
1055	pp. 302-3	133	p. 301
1083	p. 191, n. 396	150	pp. 324-5
1089	p. 194, n. 404	257	pp. 305-6
1099	p. 274, n. 617	265	pp. 134-5

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

707	p. 318, n. 731	76	p. 277
714	pp. 212, 306	107	pp. 64-5
733	p. 215, n. 465	114	p. 128, n. 289
772	p. 342, n. 755	117	p. 301
790Tr	p. 210	121	pp. 101, 111, 342
852	p. 212	126	p. 274, n. 617
855	p. 90, n. 212	145	pp. 161-2
891	p. 257	148	p. 85
903	pp. 248-9	174	p. 49, n. 133
926	p. 221, n. 480	190	p. 229, n. 493
934	p. 175	211	pp. 101-2, 111
947	p. 313	212	pp. 68-9, 342
968	p. 9, n. 27	215	pp. 175-6
990	p. 175	218	pp. 68-9
991	pp. 257-8	237	pp. 102, 111
1053	pp. 84-5	246a	p. 166
1064	pp. 282-3	246b	pp. 69-70
1072a	p. 244, n. 545	252	p. 70
1072b	p. 125, n. 282	261	pp. 70-1
1172	p. 342, n. 755	296	p. 126
1177	p. 88	308	pp. 102-3, 111
1232	p. 283	312	p. 103
1234	pp. 283-4	345	p. 229, n. 493
1265	p. 50, n. 140	353	pp. 103, 111
1351	pp. 255-6	363	pp. 296-7
1394	p. 180, n. 363	410-1	pp. 308-9
1484	p. 273	421	p. 71
1535	p. 121, n. 269	439	pp. 103, 111
1536	p. 121, n. 269	441	p. 152
		456	pp. 162, 342
		459	p. 258
<i>Scholias Paz</i>		479	p. 309
7	p. 325, n. 745	483	pp. 103-4, 111
12	pp. 63-4	502	p. 104, n. 240
15	p. 161	505	pp. 65, n. 164, 71-2, 330, 342
34	p. 244, n. 544		
43a	p. 64	520	pp. 104-5, 111
43c	p. 87	523	pp. 88-9
70	p. 215		

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

526	pp. 104-5	<i>Scholia Aves</i>	
529	pp. 105, 111	30	p. 85
530	pp. 105	38	p. 65, nn. 164 y 165
536	pp. 106, 111	65	pp. 231-2
537	pp. 106, 111	68	p. 232
544	pp. 106-7, 111	222	p. 244, n. 545
553	pp. 107, 111	227	p. 249
558	pp. 107, 111	228	pp. 127, 138
589	pp. 108, 111	237	pp. 249-50
593	pp. 108, 111	250Tr	pp. 304-5
609	p. 104, n. 240	261	p. 250
619	pp. 73-4, 140, 330, 342	268	pp. 176-7
697	pp. 320-1	281	p. 9, n. 27
734-5	p. 50, n. 141	283	p. 9, n. 27
734	pp. 51, 84	288	p. 229, n. 493
758	p. 9, n. 27	297	p. 255, n. 567
792	p. 244, n. 545	307	pp. 229, n. 493, 250, n. 558
794	p. 176		
797	p. 169	348	p. 278, n. 627
925	p. 90, n. 213	424	p. 278, n. 627
999	pp. 108, 111	436	p. 221, n. 480
1001	pp. 108-9, 111	487	pp. 315-6
1007	pp. 135-6	556	p. 9, n. 27
1019	p. 109, n. 245	568	p. 232
1020	pp. 109, 111	609	p. 342, n. 755
1063	p. 260	732	p. 200, n. 420
1066	p. 246	737	p. 250
1077	p. 260-1	824	p. 227
1078	pp. 325-6	864	pp. 238-9, 338
1154	p. 229, n. 493	880	pp. 316-7
1162	p. 299, n. 683	918	p. 85, n. 201
1203	p. 109	951	pp. 89, 213, n. 461
1204	pp. 109-10, 111, 342	952	p. 213, n. 461
1210	pp. 110, 111	953	p. 213
1213	p. 229, n. 493	962	pp. 297-8
1239	p. 259	968	p. 261
1325	pp. 110-1, 111	978	pp. 224-5
		983	p. 225

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

1022	p. 226	<i>Scholia Tesmoforiantes</i>	
1075	p. 9, n. 27	ante 1a	p. 99, 124, n. 277
1077	p. 177	96	p. 49, n. 135
1102	p. 50, n. 140	130	p. 229, n. 493
1106	p. 65	150	p. 255, n. 566
1120	p. 244, n. 544	162	pp. 284-5
1240	p. 274, n. 617	209	p. 128, con n. 291
1242	p. 9, n. 27	273	p. 128, n. 291
1246	p. 274, n. 617	279	p. 244, n. 545
1247	p. 274, n. 617	295a	p. 128
1258	p. 237	560b	p. 328, n. 754
1299	p. 233	561	p. 328
1367	p. 65, n. 166	562	p. 328, n. 754
1403	p. 9, n. 27	564-65	p. 328, n. 754
1410	p. 284, n. 639	785	p. 50, n. 141
1474	pp. 239-40, 338	804	p. 234
1521a	p. 230	808	pp. 234-5
1521c	p. 247	848	pp. 177-8
1536	p. 218	935	p. 178
1590	pp. 162-3	1029-30	p. 65, n. 164
1661	p. 226	<i>Scholia Ranas</i>	
1688	p. 138, n. 306	152	p. 11, n. 32
1694	p. 229, n. 493	186	pp. 227-8
1694d	p. 65, n. 165	209	pp. 128, 244, n. 545
1759	p. 138	273	p. 128, n. 291
1764	p. 252	293	p. 211
<i>Scholia Lisístrata</i>		311	pp. 178-9
62	p. 163	316	p. 129
155	pp. 306-7	320	p. 61
205	p. 256	326	p. 128
321	p. 127	422	pp. 89-90
485	p. 9, n. 27	427	pp. 235-6
645	p. 244, n. 545	440	p. 141
686	p. 180, n. 363	471	pp. 223-4
785a	pp. 326-7	473	p. 224, n. 484
1227	p. 65, n. 166	475a	p. 224, n. 484

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS EN LOS ESCOLIOS DE ARISTÓFANES

507	p. 221, n. 479	90	p. 280
674	p. 51, n. 143	98	p. 65, n. 166
686	pp. 52, 84	103	p. 229, n. 493
819	p. 179	171	p. 65, n. 164
889	p. 236	210	p. 327
892	p. 236, n. 515	244	p. 229, n. 493
897	p. 65, n. 166	253	pp. 280-1
1051a	pp. 299, 684	257	p. 129
1051b	p. 58, n. 155	290	p. 253
1114a	p. 65, n. 164	300	p. 244, n. 545
1269b	p. 277, n. 627	338	p. 65, n. 166
1276b	p. 277, n. 627	342	p. 65, n. 166
1314c	p. 247	385b	p. 9, n. 27
1331b	p. 278	385d	p. 307
1340	p. 244, n. 545	423a	p. 81
1344b	p. 277, n. 627	423b	p. 211
1437-1441a	p. 83	487	p. 52, n. 145
1451b	p. 222	584	p. 281, n. 632
1452	pp. 83-4	604	p. 301
1466a	p. 151	628	p. 229, n. 493
1478	p. 229, n. 493	639	p. 233, n. 506
		689	pp. 155-6
<i>Scholia Asambleístas</i>		701	p. 229, n. 493
139	p. 65, n. 166	773	p. 65, n. 166
478	p. 129	805	p. 179
544/545	p. 244, n. 545	862	p. 229, n. 493
979	p. 236, n. 514	879	p. 229, n. 493
		929	pp. 179-80, con n. 363
<i>Scholia Pluto</i>		947-50	p. 259
11	p. 136	1037	p. 9, n. 27
37	p. 65, n. 164	1082	p. 229, n. 493
		1208	p. 50, n. 140