

AD AMICAM AMICISSIME SCRIPTA

Homenaje a la Profesora
María José López de Ayala y Genovés
Volumen I

Jenaro Costas Rodríguez
(Coordinador)

U N E D
EDICIONES

Jenaro Costas Rodríguez
Coordinador

AD AMICAM AMICISSIME SCRIPTA

HOMENAJE A LA PROFESORA
MARÍA JOSÉ LÓPEZ DE AYALA
Y GENOVÉS

VOLUMEN I



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

VARIA (37309PB01A01)
AD AMICAM AMICISSIME SCRIPTA
HOMENAJE A LA PROFESORA MARÍA JOSÉ LÓPEZ
DE AYALA Y GENOVÉS
VOLUMEN I

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA - Madrid, 2005

Librería UNED: Bravo Murillo, 38; 28015 Madrid
Tels.: 91 398 75 60/73 73, e-mail: libreria@adm.uned.es

ISBN: 84-362-5169-5 (O.C.)
ISBN: 84-362-5170-9 (Vol. I)
Depósito legal: M. 35273-2005

Primera edición: noviembre de 2005

Impreso en España - Printed in Spain
Imprime: LERKO PRINT, S.A.
Paseo de la Castellana, 121. 28046 Madrid

LOS MODELOS DE TRATAMIENTO DEL PERSONAJE PRINCIPAL ESTABLECIDOS POR DEARDEN PARA LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

Idoia MAMOLAR SÁNCHEZ
Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea

La relevancia del protagonista como elemento de cohesión de la obra en las comedias de Aristófanes es un hecho conocido. C. W. Dearden, en su trabajo sobre la puesta en escena del teatro aristofánico, ha destacado tal función del personaje principal y ha establecido los modelos seguidos por Aristófanes en el tratamiento del mismo, observando la relación entre la presencia escénica del protagonista, es decir, el tiempo que éste permanece sobre el escenario, y la coherencia de la acción dramática¹. Centrándonos en las comedias del primer período, el objetivo de nuestra contribución es matizar algunas de las afirmaciones de Dearden referidas a dicho conjunto de obras.

Las comedias del primer período ofrecen, en el tratamiento del personaje principal, tres modelos sólo ligeramente distintos, ya que tienen en común la presencia casi continua de aquél en escena, exceptuando, como es lógico, la parábasis —principal y segunda— y los estásimos.

Según la clasificación de Dearden, *Acarnienses* y *Nubes* ilustran un primer tipo, en que el personaje principal permanece ininterrumpidamente sobre el escenario, salvo durante la parábasis y, utilizando el mismo término del autor, las «odas» corales. Una ligera variante de este modelo aparece en *Caballeros* y *Paz*, donde un pequeño «prólogo» introductorio configura la

¹ DEARDEN 1976: 94-96. La función del protagonista como elemento unificador de la acción es una de las conclusiones del trabajo algo anterior, y ya clásico, de WHITMAN 1964, sobre el héroe cómico.

escena antes de la entrada del protagonista, que se produce en los vv. 146b y 79 de las respectivas obras². Finalmente, en *Avispas* se utilizan dos personajes principales que equilibran la acción: uno de ellos, Bdelicleón, está en escena desde el inicio, aunque, dormido en el tejado, no habla hasta el v. 136, y el otro, Filocleón, aparece en el v. 143.

Por lo que respecta a las obras restantes conservadas, *Aves*, *Ranas* y *Tesmoforiantes* siguen alguno de estos mismos modelos (el primero, las dos últimas obras; el tercero, *Aves*³), mientras que *Lisístrata*, *Asambleístas* y *Pluto* ofrecen otros diferentes. En *Lisístrata*, se utiliza un único protagonista que está ausente largo tiempo: Lisístrata permanece en escena desde el inicio hasta el v. 864, en que se va para no volver hasta el 1107; en el 1188 vuelve a salir, y no es seguro que retorne nuevamente a escena⁴. En el caso de *Asambleístas*, se observa la presencia alternativa de dos personajes principales (Blépiro y Praxágora), a los que se ignora en la parte central de la comedia, donde se introducen nuevas figuras; las consecuencias de la desaparición del personaje o personajes principales son las mismas en *Lisístrata* y *Asambleístas*: durante su ausencia, la estructura de la obra se debilita, y la identificación de personajes se vuelve confusa. Con la técnica más depurada de *Pluto*, Aristófanes parece dar una solución satisfactoria al problema que plantea la ausencia del protagonista: se utilizan dos personajes principales (Crémilo y Carión) que aparecen juntos al inicio de la obra, para luego entrar alternadamente sin volver a coincidir sobre el escenario; las ventajas de este tratamiento son evidentes: 1) con dos actores (como mínimo) siempre disponibles⁵, permite introducir nuevos personajes entre escena y escena, lo que da variedad y movimiento a la obra; y 2) al tiempo la estructura de ésta es clara, y el uso alternativo de los dos personajes principales dota de coherencia a la acción.

En fin, volviendo a las comedias que nos ocupan —las del primer período—, la clasificación de Dearden es correcta en lo esencial, pero creemos que puede precisarse en algún punto:

² Para las citas y las referencias de número de verso de las comedias utilizamos la edición de COULON-V. DAELE. Las traducciones de los pasajes son nuestras.

³ No obstante, en este caso uno de los dos miembros de la pareja (Evélpides) sale en 850 y no vuelve a entrar, lo que quizá es un indicio, señala DEARDEN 1976: 95, de la dificultad de tener a dos personajes principales sobre el escenario, dada la regla de limitación de actores de la comedia.

⁴ Vid. HENDERSON 1990: ad 1273-8.

⁵ Para la debatida cuestión del número de actores y la distribución de partes en la comedia pueden verse, por ejemplo, los trabajos siguientes, que citamos por orden cronológico: PICKARD-CAMBRIDGE 1988 (1.ª ed. 1953): 149-153; RUSSO 1984 (1.ª ed. 1962): 112-119, 139-141, 149-155, 182-185, 204-205, 225-227, 252-254, 278-284, 302-303, 332-334, 346-347, 360-361; DOVER 1972: 26-28; DEARDEN 1976: 86-100; MCLEISH 1980: 147-152; THIERY 1986: 40-67; MacDOWELL 1994; y MARSHALL 1997. La inmensa mayoría de los estudiosos admite como mínimo un cuarto actor, y son muchos los que reconocen incluso un quinto intérprete. En fin, resulta interesante la observación de MacDOWELL 1994: 326, sobre cómo la regla del número fijo de actores puede haberse debido al contexto competitivo en que se representaban las obras, entendiendo que el propósito de dicha regla era asegurar las mismas condiciones para todos los autores dramáticos.

1. En lo tocante a los momentos estructurales donde la escena está vacía por norma, y, en consecuencia, ni se halla presente el protagonista ni ningún otro personaje, hay que decir que tales momentos son, además de la parábasis, los estásimos o cantos corales completos separadores de escenas en trímetros, y no, como apunta Dearden sin más, las «odas» corales, ya que son sólo los primeros los que implican la ausencia de actores (con la excepción en las comedias estudiadas de *Caballeros* 973 ss., donde Pueblo aparentemente se queda durante el canto); fuera de los estásimos, ninguna otra canción del coro supone necesariamente el vaciado del escenario.
2. Que el protagonista efectúe su primera entrada después de un breve «prólogo» introductorio que configura la escena no es algo exclusivo de *Caballeros y Paz*, como pudiera pensarse leyendo a Dearden; el hecho se da también en *Avispas*, claramente en el caso de Filocleón y en cierto sentido en el de su hijo. Al igual que aquéllas, *Avispas* arranca con la típica pareja de esclavos que, primero en forma de diálogo (1-53) y luego en forma de una resis *ad spectatores* (54-135), informa de la situación de la que parte la comedia; pues bien, Filocleón aparece finalizado el conjunto (143), y es también entonces cuando su hijo, que ha estado presente desde el inicio, toma por primera vez la palabra (136); en el sentido propio del término, la entrada de Bdelicleón se produce en el v. 1 de la obra, pero, desde el punto de vista dramático, el personaje «entra» en el v. 136, cuando se incorpora activamente a lo que acontece sobre el escenario.
3. Por último, el protagonista está ausente en otros momentos distintos de los señalados por Dearden, aunque es cierto que la suma de estas ausencias no tenidas en cuenta por el autor no es demasiado significativa ni afecta a la unidad que proporciona dicha figura a la comedia; no obstante, ya que el hecho se da, parece oportuno matizar y decir que los personajes principales de nuestras obras permanecen presentes «casi todo» el tiempo (si exceptuamos, por supuesto, los lugares canónicos donde la escena está vacía —parábasis I, II y estásimos— y el «prólogo» introductorio de los esclavos), y no todo como señala a secas el autor.

Así, los protagonistas (Diceópolis y Estrepsíades) de las obras del primer tipo establecido por Dearden no están presentes durante la parábasis principal (*Acarnienses* 626-718; *Nubes* 510-626), parábasis segunda (*Nubes* 1113-1130) y estásimos (*Acarnienses* 836-859, 971-999, 1143-1173; *Nubes* 1303-1320), pero tampoco en los lugares siguientes: *Acarnienses* 204-237, 328-330, 365/366, 729-749, 816-823, 860-863, 1000-1002 y 1174-1197; *Nubes* 627-633, 804-813, 844-846, 1214-1221a, 1246 y 1510. En cuanto a los de *Caballeros y Paz* (Choricero y Trigeo, respectivamente), además de faltar en la parte inicial de la obra a cargo de los esclavos (*Caballeros* 1-146a, *Paz* 1-78) y en los interludios corales que presuponen una escena vacía (parábasis I: *Caballeros*

498-610, *Paz* 729-818; parábasis II: *Caballeros* 1264-1315, *Paz* 1127-1190; estásimo: *Caballeros* 973-996⁶), se hallan ausentes también en estos otros pasajes: *Caballeros* 1111-1150, *Paz* 943-947, 1033-1036 y 1312-1315.

Vemos, por tanto, que el personaje principal de estas comedias, una vez efectuada su primera entrada, al inicio mismo de la obra o tras la introducción a cargo de los esclavos, abandona la escena en los momentos formales esperados, y, fuera de éstos, sólo ocasionalmente. Estas ausencias ocasionales son, en su mayoría, muy breves, de uno a diez versos⁷, pareciendo incluso en una de ellas (*Acarnienses* 365/366) que el tiempo que está fuera el personaje no se cubre con ninguno, lo que implica, pues, una pausa mínima en la representación; el ir a buscar algún objeto, o a alguna persona, para traerlos a escena constituye un motivo frecuente de tan fugaces desapariciones (*Acarnienses* 328-330, 365/366, 816-823; *Nubes* 804-813, 844-846, 1246; *Paz* 943-947, 1033-1036). Que el protagonista se ausente durante más tiempo sólo ocurre en *Acarnienses* 204-237 (34 vv.), 729-749 (21), 1174-1197 (24) y *Caballeros* 1111-1150 (40), ausencias, como puede verse, de mayor entidad que las anteriores, pero también breves, y motivadas, dos de ellas (*Acarnienses* 729-749 y *Caballeros* 1111-1150), del mismo modo que las salidas e inmediatas reapariciones a las que acabamos de referirnos.

En fin, sumadas todas ellas, las ausencias de los protagonistas no apuntadas por Dearden ascienden a 97 (*Diceópolis*), 29,5 (*Estrepsíades*), 40 (*Choricero*) y 13 (*Trigeo*) versos; en conclusión, la presencia escénica de estos personajes es de mayor a menor la siguiente: redondeando las cifras, *Estrepsíades* 98%⁸; *Trigeo* 92%; *Diceópolis* 91%; y *Choricero* 85%. A pesar de las ausencias recogidas por nosotros, salta a la vista —lo hemos señalado ya— que los personajes principales de estas comedias permanecen en escena durante casi toda la obra. La ausencia más larga —la del *Choricero*— representa sólo un 15% de los versos de la comedia, descontados parábasis y estásimos.

Hasta aquí lo referente a las obras con un solo personaje principal. Pasemos ahora a considerar el caso de *Avispas*, que tiene dos.

Filocleón y *Bdelicleón*, que entran separadamente, como se ha señalado, coinciden por primera vez en escena en el v. 143 y desde entonces permanecen

⁶ Ya hemos señalado, sin embargo, que este estásimo constituye probablemente una excepción, pues Pueblo parece permanecer silencioso en escena; así lo sugieren la ausencia de cualquier alusión a su salida antes del canto y la apelación de que es objeto por parte de Paflagonio, cuando éste entra inmediatamente después del estásimo.

⁷ Queremos insistir en que nos referimos únicamente a las ausencias que se producen en lugares distintos de los esperados; y decimos esto porque puede ocurrir que la ausencia real del protagonista sea más larga que la indicada por nosotros, así cuando ésta sigue a la parábasis o a un estásimo, lugares en que por norma el escenario está vacío. Es el caso, por ejemplo, de *Nubes* 510-633, donde la prolongada desaparición de *Estrepsíades* durante la parábasis (510-626) se continúa con otra muy breve que no es preceptiva (627-633), y que es precisamente la que ahora nos interesa.

⁸ Los porcentajes son relativos, habiéndose descontado la parábasis principal, la parábasis segunda y estásimos.

juntos la mayor parte del tiempo: sin contar los interludios corales (parábasis I: 1009-1121; II: 1265-1291; estásimo: 1450-1473), de los 1231 versos restantes hasta el final de la obra, la pareja comparte el escenario durante 931; las otras veces, o bien está uno solo (Filocleón: 156-167, 437-455, 799-804, 849-850, 1324-1359 y 1482-1537; Bdelicleón: 149-151, 174-178, 199-202a, 209b-316 y 834-843), o, excepcionalmente, ninguno (178/179, 1292-1323 y 1474-1481). Hasta el «acto» final de la comedia (1474-1537), las escenas en que los dos protagonistas, o uno de ellos, están fuera dan paso, antes o después, a otras en que la pareja se junta en el escenario; tras el último estásimo (1450-1473), en cambio, sólo reaparece Filocleón; su hijo, que ha salido con él antes del canto del coro, no vuelve a intervenir en la obra⁹.

Las ausencias que estudiamos son, por lo general, cortas o muy cortas. La mayoría de ellas no alcanza los 20 versos, siendo las más abundantes dentro de este grupo esas ausencias fugaces de 10 o menos, como las examinadas anteriormente, dándose también un caso de aparente pausa en la representación durante el brevísimo lapso de tiempo que el personaje está fuera (*Avispas* 178/179); entre las cuatro restantes, las únicas ausencias que alcanzan cierta duración son la de 1482-1537, de 56 versos, y, sobre todo, la de 209b-316, de casi el doble; las otras dos se prolongan algo más de 30 (1292-1323, 1324-1359). En fin, la ausencia más larga de la pareja está entre éstas dos últimas (1292-1323), mientras que la más larga de uno de ellos, de Filocleón, exactamente, es la superior a 100 versos mencionada antes. El motivo de salir en busca de algo justifica de nuevo algunas de las desapariciones más breves (178/179, 437-455, 799-804, 834-843 y 849-850).

En suma, la permanencia de la pareja en escena, en términos relativos, es la siguiente: redondeando, Filocleón 77% y Bdelicleón 88%.

Finalmente, aunque Dearden no menciona ninguna de las ausencias recogidas por nosotros, señala la posibilidad de que Estrepsíades esté fuera durante el agón de los dos Argumentos (*Nubes* 889-1104)¹⁰, ausencia que nosotros no hemos considerado.

La cuestión de si Estrepsíades está o no presente durante el debate va unida necesariamente al espinoso asunto de la reelaboración de *Nubes*. Lo cierto es que, en la segunda y única versión de la obra que nos ha llegado, sigue al agón un pequeño diálogo (1105-1112) que indica la presencia silenciosa, y olvidada completamente, del protagonista durante la lección de los Argumentos¹¹: primero, Estrepsíades es uno de los participantes en dicho diálogo, y no hay ninguna indicación de que haya abandonado la escena y

⁹ Sobre la lectura de uno de los manuscritos, según la cual Bdelicleón, y no un esclavo, es el interlocutor del viejo durante los vv. 1496-1515, vid. MACDOWELL 1988: *ad* 1496, a quien seguimos.

¹⁰ DEARDEN 1976: 95. Por lo que respecta a las obras que siguen a *Paz*, menciona la ausencia de Dioniso en *Ranas* 738-813.

¹¹ Es ésta la opinión más extendida entre la crítica.

regrese ahora; y segundo, y más importante, la fuerza conectiva de la partícula $\delta\eta\tau\alpha$, empleada por su interlocutor en la pregunta que le hace en 1105-1106, implica la presencia del protagonista en el agón previo; usada interrogativamente, $\delta\eta\tau\alpha$ se refiere a algo que acaba de decirse, de donde cabe concluir que Estrepsíades ha asistido como espectador a la lección de los Argumentos¹². Resumiendo, la lectura del texto conservado apunta a que, a pesar de su prolongado mutismo, Estrepsíades está presente durante el agón.

Por otro lado, conviene aclarar que las ausencias de los personajes principales recogidas por nosotros tienen, en algunos casos, un carácter aproximativo, como sucede por lo general con todo lo referente a la escenificación del teatro griego antiguo. Para reconstruir las entradas y salidas de los personajes disponemos exclusivamente del texto, y éste no siempre permite determinar con exactitud el momento en que un personaje entra o sale de escena, o incluso si estos movimientos, en efecto, tienen lugar. Por ilustrar lo dicho, no es claro si la carrera de Choricero y Paflagonio en *Caballeros* 1158 ss. les lleva dentro de la casa en busca de los objetos que ofrecen luego a Pueblo (1164 ss.), o si dichos objetos ya han sido sacados por la pareja en 1151, en cuyo caso ahora Choricero y Paflagonio simplemente competirían entre ellos para ver quién de los dos agasaja antes a Pueblo. Ante la duda, nosotros hemos optado por la interpretación más sencilla, dejando a aquellos dos en escena y entendiendo que, tras su precipitada salida en 1110 para procurar regalos a Pueblo (cf. 1100-1110), regresan trayéndolos todos en 1151¹³. Según la otra posibilidad, el personaje principal —Choricero— estaría ausente en 1162-1163, una fugaz ausencia de dos versos que no hemos recogido. O por poner otro ejemplo, no deja de ser una interpretación que Trigeo sale en *Paz* 942 y regresa en 948. El pasaje en que estos movimientos se insertan (937-955) constituye una rápida sucesión de idas y venidas, que el texto no permite fijar con exactitud, como tampoco permite fijar en todos los casos quién las efectúa (Trigeo, su esclavo, o tal vez un sirviente mudo). Durante el mismo se sacan a escena diversos objetos para el sacrificio de instauración de la diosa Paz. Por lo que se refiere a Trigeo, consideramos que entra y sale una vez: abandona la escena en 942 y regresa en 948 trayendo los accesorios sobre los que él mismo llama la atención del coro (948-949). No hay necesidad de introducir un sirviente mudo para esta tarea y no parece muy probable que sea el criado de Trigeo quien la realice, ya que éste ha sido enviado dentro por su amo en 937 en busca de una oveja, que no saca antes de 950, como indica el comentario de Trigeo en el verso previo (949b: $\kappa\omicron\upsilon\delta\delta\epsilon\nu$

¹² Vid. SOMMERSTEIN 1997: 275-276, que estudia la cuestión que estamos considerando, así como otras relacionadas con el agón de los Argumentos. Sommerstein examina, para el agón y las escenas que lo enmarcan, las posibles diferencias entre el texto de *Nubes* que tenemos y la primera versión.

¹³ Así también COULON-V. DAELE 1987, según su indicación escénica a 1151. SOMMERSTEIN 1981, en cambio, señala en sus anotaciones que la pareja se mete en la casa otra vez.

ἴσχει πλὴν τὸ πρόβατον, «nada nos detiene salvo la oveja»). No resulta muy convincente que el criado aparezca antes de 950 trayendo algo distinto de lo ordenado por su amo. Respecto al contenido de 948-949, en boca de Trigeo, es apropiado para la reaparición de un personaje con aquello que ha ido a buscar: en ocasiones, los personajes salen a por algo y regresan con ello «mostrándolo» y recordando al tiempo el cumplimiento de lo que motivó su salida (así, por ejemplo, en *Caballeros* 997, *Avispas* 805 ss. y 851)¹⁴.

En fin, no se puede descartar que Trigeo salga también en 938 en busca del altar del que dice va a proveerse (938) y regrese en 942 con el citado objeto; no obstante, ya que parece claro que existía un altar fijo en el teatro, resulta más verosímil pensar que el protagonista se queda en escena disponiendo del ya existente en el lugar (942)¹⁵.

En suma. Las dificultades a la hora de fijar las entradas y salidas de los personajes afectan fundamentalmente a movimientos concretos, pero no impiden sacar conclusiones generales sobre el manejo de aquéllas por parte del poeta cómico. Así, en lo tocante a la cuestión que nos ocupa, el valor aproximativo de algunas de las ausencias de los protagonistas aquí recogidas, no invalida la afirmación de que los personajes principales en las comedias tempranas de Aristófanes, una vez efectuada su primera entrada, permanecen en escena «casi todo» el tiempo, y no todo como señala Dearden, exceptuando, lógicamente, los lugares en que por norma la escena está vacía de actores —parábasis y estásimos.

Señalemos, para terminar, otro hecho.

El papel dominante del protagonista se manifiesta no sólo en su presencia escénica prácticamente ininterrumpida, sino también —a nuestro juicio— en el hecho mismo de que su persona sea objeto de atención, o bien no se desvanezca del todo, cuando está ausente, lo que se ve favorecido por la brevedad de un buen número de sus desapariciones de escena. En efecto, hemos constatado que, salvo en la parábasis, lo habitual es que la figura del protagonista no se desdibuje en el tiempo que está fuera; de formas diversas,

¹⁴ SOMMERSTEIN, 1985, indica que los objetos mencionados por Trigeo en 948-949 han sido sacados no por él, sino por su esclavo. La hipótesis no es descartable, aunque las dos razones que acabamos de exponer nos hacen preferir la nuestra. Igualmente, el comentario de Trigeo afirmando que todo está preparado para el sacrificio excepto la víctima, hace poco probable su salida en 949 en busca del agua lustral que se menciona después (956). Aunque no se cite, parece que el agua debe encontrarse entre los objetos traídos en 948. Según SOMMERSTEIN, éstos (949, 956) serían los dos únicos movimientos que Trigeo efectúa durante el pasaje. En fin, en su reciente edición de la comedia, OLSON (1998: ad 937-55) señala que amo y esclavo, entre los vv. 939 y 949, sacan a escena los objetos necesarios para el sacrificio, trayendo el criado la oveja en los versos siguientes; por lo que se refiere a Trigeo (ad 942, 948-9), le hace salir al menos una vez, entre 943 y 949. Ya nos hemos expresado sobre la hipótesis de que el criado reaparezca antes de 950 con algo distinto de lo ordenado por Trigeo.

¹⁵ Vid. OLSON 1998: ad 942. COULON-V. DAELE 1985, en cambio, indican que Trigeo sale; según sus anotaciones, en el pasaje que nos ocupa el protagonista efectúa dos viajes a la casa: el primero es éste, y el segundo, el señalado por nosotros (942, 948).

susceptibles de combinarse entre sí, y con diferente intensidad se apunta a ella, lo que sirve, parece claro, de preparación de su entrada. Respecto a estas formas, sin pretender en absoluto clasificarlas, sí queremos señalar, sin embargo, que las alusiones expresas al protagonista constituyen la manera más evidente de evocar su figura, y, segundo, que estas alusiones pueden adquirir formas fijas, como, por ejemplo: 1) *rheseis* u *oligostichiae* narrativas que versan sobre el personaje principal y tras las cuales éste aparece en escena: así, las *rheseis ad spectatores* del prólogo de *Paz* (50-81) y de *Avispas* (54-135), seguidas, la una, de la primera entrada de Trigeo, y la otra, de la de Filocleón (y de la de su hijo, si entendemos el término entrada desde un punto de vista dramático); y así también los parlamentos de *Nubes* 627-633, y de *Avispas* 1299-1325 y 1474-1481, que contienen el relato de lo sucedido fuera de escena durante sendos intermedios corales y que dan paso a las entradas de *Estrepsíades* y *Filocleón*, respectivamente; 2) estásimos (*Acarnienses* 836-859, 971-999; *Avispas* 1450-1473; cf. además *Nubes* 1303-1320) en los que se hace una alabanza del héroe, con la intención de que el espectador se interese por él y se identifique con su persona¹⁶; y 3) la llamada (*Acarnienses* 748-749, 823; *Nubes* 631-633; *Avispas* 266-289) o búsqueda (*Caballeros* 145-146; cf. además *Nubes* 1221-1222) del protagonista.

BIBLIOGRAFÍA

- COULON, V.; VAN DAELE, H.: *Aristophane*, I-V, ed. de COULON, V. y trad. al francés de VAN DAELE, H., París.
- (1987): I. *Les Acharniens - Les Cavaliers - Les Nuées*, 12.^a ed. (1.^a ed. 1923).
- (1985): II. *Les Guêpes - La Paix*, 8.^a ed. (1.^a ed. 1925).
- (1989): III. *Les Oiseaux - Lysistrata*, 9.^a ed. (1.^a ed. 1928).
- (1973): IV. *Les Thesmophories - Les Grenouilles*, 7.^a ed. (1.^a ed. 1928).
- (1982): V. *L'Assemblée des Femmes - Ploutos*, 5.^a ed. (1.^a ed. 1930).
- DEARDEN, C. W. (1976): *The Stage of Aristophanes*, Londres.
- DOVER, K. J. (1972): *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles.
- HENDERSON, J. (1990): *Aristophanes. Lysistrata*, ed. con intr. y com., Oxford (1.^a ed. 1987).
- MacDOWELL, D. M. (1988): *Aristophanes. Wasps*, ed. con intr. y com., Oxford (1.^a ed. 1971).
- MacDOWELL, D. M. (1994): «The Number of Speaking Actors in Old Comedy», *CQ* 44, 325-335.
- MARSHALL, C. W. (1997): «Comic Technique and the Fourth Actor», *CQ* 47, 77-84.

¹⁶ El encomio del héroe constituye un tipo de canción característico, que se presenta bien en forma de estásimo, como aquí, o de amebeo coro-actor. Dos de las breves ausencias de Trigeo (943-947, 1033-1036) tienen lugar precisamente durante dos amebeos de este tipo (*Paz* 939-955 = 1023-1038). Sobre las canciones de encomio al héroe, vid. ZIMMERMANN Bd I: 174-175; Bd II: 151.

- McLEISH, K. (1980): *The Theatre of Aristophanes*, Londres.
- OLSON, S. D. (1998): *Aristophanes. Peace*, ed. con introd. y com., Oxford.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1988): *The Dramatic Festivals of Athens*, reimpr. con adiciones y correcciones, Oxford (2.^a ed. 1968, rev. por GOULD, J., LEWIS, D. M.) (1.^a ed. 1953).
- RUSSO, C. F. (1984): *Aristofane autore di teatro*, 2.^a ed., aumentada y actualizada, Florencia (1.^a ed. 1962).
- SOMMERSTEIN, A. H. (1981): *The Comedies of Aristophanes. II: Knights*, ed. con trad. al inglés y notas, Warminster.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1985): *The Comedies of Aristophanes. V: Peace*, ed. con trad. al inglés y notas, Warminster.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1997): «The silence of Strepsiades and the *agon* of the first *Clouds*», THIERCY, P.; MENU, M. (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994), Bari, 269-284.
- THIERCY, P. (1986): *Aristophane: fiction et dramaturgie*, París.
- WHITMAN, C. H. (1964): *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Mass.
- ZIMMERMANN, B. (1985): *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd.I. *Parodos und Amoibaion*, 2.^a ed. (1.^a ed. 1984); Bd. II. *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein/Ts.