# Dioniso de *Ranas*: un homenaje de Aristófanes a Eurípides

Pablo Cavallero
*UBA-UCA-CONICET*

Este trabajo podría titularse "Aristófanes ¿enemigo de Eurípides?", en referencia al análisis de Souto Delibes a propósito de la relación entre el comediógrafo y Sócrates[1]. La propuesta central del presente artículo se basa sobre una idea que hemos sugerido en aportaciones anteriores[2], según la cual creemos que Aristófanes, a pesar de sus reiteradas bromas y críticas a Eurípides, no era en realidad enemigo sino admirador del tragediógrafo, que compartía con él muchos ideales y muchas habilidades; y que, en ocasión de la muerte del dramaturgo, Aristófanes le rinde un velado homenaje a través del Dioniso de *Ranas*. Por otra parte, creemos que la misma relación se daba entre el comediógrafo y Sócrates, de quien según muchos sería adversario[3]. Que Sócrates y Eurípides aparezcan vinculados en Teleclides frr. 39 y 40 y en Aristófanes fr. 376 no resulta extraño, pues suele reconocerse que ambos tienen influjos de la sofística, ambos enseñan el *laleîn* y ambos son por ello acusados de haber no solo 'transformado' a Atenas sino incluso 'arruinado' a Atenas. Pero que también Aristófanes se vincule positivamente con ellos puede resultar chocante[4].

[1] Souto Delibes 1999.

[2] Por ejemplo, Cavallero 2007-2008.

[3] Sobre esto cf. Souto Delibes 1997 y 1999.

[4] De hecho, un reciente trabajo sostiene: "Pero por quien Aristófanes sentía realmente animadversión era por Eurípides, debido a su forma de pensar, de vivir y de escribir" (Harto Trujillo 2004: 147).

Universidad Pontificia de Salamanca

Esta idea, sin embargo, tiene precedentes en la crítica, si bien sus exponentes no han sido categóricos, salvo para refutarla[5]. Pucci, por ejemplo, considera que en Aristófanes predomina lo aristocrático y que su intención moral hacia la *pólis* –innegable también para nosotros– lo diferencia de Eurípides quien está "pronto a utilizzare le scene per un dialogo aperto agli interrogativi tormentosi del tempo, desideroso di discutere le questioni che la meravigliosa fioritura razionalistica lasciava aperte e insolute" (1961: 404). No creemos que esto sea contradictorio con una intención moral a favor de la ciudad. Mientras que Aristófanes, desde la comedia, emplea la vida cotidiana y el hombre común para criticar risueña, fantasiosa e hiperbólicamente el presente, Eurípides hace lo mismo desde el mito propio de la tragedia, empleando las artes intelectuales de su tiempo: con diferentes estrategias, la intención coincide. Piensa Pucci que el hecho de que las críticas a Eurípides "se traducano sempre in immagini piene di spirito e di divertimento mostra un atteggiamento contraddittorio nel poeta" (p. 405). La contradicción estaría en que intelectualmente reconoce los valores artísticos de Eurípides pero en su "posición práctica" lo rechaza por corruptor (p. 406)[6]. Pensamos nosotros, en cambio, que esa preocupación moral por la ciudad, clara en Sócrates, clara en Aristófanes, también estaba en Eurípides, pero expresada mediante otros recursos que, en el momento histórico de *Ranas*, no eran, en opinión del comediógrafo, los más provechosos para Atenas.

Segal (1961: 215) señala al pasar que Dioniso admira, como Aristófanes mismo, la *dexiótes* y *sophía* de Eurípides. Deli, por su parte, destaca que Aristófanes y Eurípides constituyen una 'ecuación' porque este concepto ("igualdad que contiene una o más incógnitas") sugiere que los poetas son 'iguales' pero no 'idénticos', es decir, tienen equivalencia porque en ellos se verifica "igualdad en el valor, potencia o eficacia de dos o más cosas"; empero, señala que se trata de

[5] Por un comentario de Pucci (1961: 402) sabemos que hallaron una convergencia ideológica, entre Aristófanes y Eurípides, Q. Cataudella, *La poesia di Aristofane*, Bari, 1934, y C. Prato, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina, 1955. Lamentablemente, no pudimos acceder a estos estudios.

[6] Advierte, empero, Pucci, a propósito de *Ranas*: "Euripide ed Eschilo sono pur sempre personaggi di commedia, di tragicommedia se si vuole, non di un saggio letterario. Il più deformato fra i due è Euripide, per il quale Aristofane va *amorosamente* cercando tutte le audacie, tutte le stranezze, e le accumula, le caricatura, le rabbercia insieme" (p. 304; el destacado es nuestro). "L'Euripide di Aristofane è una interpretazione critica e polemica, in chiave comica, dell'Euripide storico" (p. 403).

Universidad Pontificia de Salamanca

"elementos que, absorbidos por Aristófanes, éste rechaza y condena", de modo tal que podría aplicarse al comediógrafo lo que Dioniso dice de Atenas respecto de Alcibíades: "Lo ama, lo odia, quiere retenerlo" (*Ranas* 1425)[7]. Para Deli, Aristófanes reconoce a Eurípides como hábil, sabio y sutil, pero no admite que ponga todo en tela de juicio a partir del razonamiento[8].

Las líneas fundamentales de nuestra aseveración acerca de esta proximidad estética e ideológica entre Aristófanes y Eurípides son las siguientes:

- ambos son grandes innovadores. Aristófanes, considerado conservador por muchos críticos a causa de su defensa de los valores de los 'maratonomacas' y por su ataque a los aspectos negativos de la sofística, afirma su aportación de *kainàs idéas*, 'formas novedosas' –más allá de preservar ciertos recursos tradicionales necesarios para el público basto[9]–, y lo prueba con la variedad de sus versos, de las estructuras de sus comedias, de los asuntos empleados, del léxico creado, de las parodias insertas[10]. El *agón* mismo de *Ranas* es un excelente ejemplo[11]. Eurípides también es un innovador, alguien que supo, por ejemplo, presentar tragedias con 'final feliz', reemplazar el drama de sátiros habitual por una *Alceste* –que incluye muerte en escena–, modificar los mitos tradicionales, presentar personajes heroicos en actitudes y vestiduras no excelsas y, tal vez, hacer recitados parciales de sus obras para un público selecto; critica las limitaciones de las convenciones dramáticas y la consecuente falta de verosimilitud[12]. Esto no quiere decir

[7] Cf. Deli 1977: 76.

[8] *Ibidem* p. 84.

[9] Cf. Fernández 2000; Coscolla 2001; Cavallero 2004 y la bibliografía incluida en ellos.

[10] Según Melero 1998: 64 había una tensión entre 'tradición' e 'innovación' que era preocupación de "los poetas". Aristófanes dice ser heredero, en varios aspectos, de Magnes, Cratino y Crates; Ecfántides señala la "aspiración (...) a elevarse a un nivel de comicidad superior al de la farsa doria" (p. 69). La función educativa de la comedia está enunciada también por Cratino en *Dioniso* fr. 52 KA.

[11] Obsérvese que tras el *proagón*, se verifican (895-1088) *odé*, *katakeleusmós*, *epírrhema*, *pnîgos*, y las correspondientes partes *antodé*, *antikatakeleusmós*, *antepírrhema* y *antipnîgos*; sin embargo, cuando se espera el fallo, se reinicia un enfrentamiento en lo que sería un 'sector B' del *agón*, pero de estructura laxa. El fallo llega tan solo en 1466-1481.

[12] Ver Andrade 2000. Acerca del recitado como posible innovación con influjo de las *epideíxeis* sofistas, cf. Woodbury 1986: 242-3. Ya Winnington-Ingram 1969 destacó el interés

Universidad Pontificia de Salamanca

que toda novedad los atrajera: Aristófanes, por ejemplo, parece oponerse al 'nuevo ditirambo', pero no porque sea 'nuevo' sino porque no compartiría su estética[13]; y en este aspecto podría disentir de Eurípides, quien se hizo eco de ese estilo; o podría quizás el comediógrafo 'usar' al poeta por su fama para criticar a los malos músicos, como 'usó' a Sócrates para criticar a los sofistas. Empero, se considera que Aristófanes también empleó ese estilo musical, adaptándolo tal vez a su altura poética (polimetría de *Aves* 250-4, *Tesmoforiantes* 101 ss., *Ranas* 326-336, 340-353, por ejemplo)[14]. Hay que tener en cuenta que el mismo Aristófanes, cuando en *Tesmoforiantes* pone a Eurípides como personaje, hace decir a este que podría aportar "cosas nuevas (*kainá*), ingeniosas (*sophá*) contra las burdas" (v. 1129) para sacarse de encima al arquero escita, pero que tratándose este de un bárbaro, debe recurrir a algo menos sutil, como la atracción de una bailarina: allí aplica Aristófanes a la técnica de Eurípides los mismos términos que aplica a la suya, si bien dirigidos a acciones diversas[15]. Posiblemente ocurra con la nueva música algo similar a lo que ocurre con la retórica: el arte en sí no es malo, pero puede ser dañino según cómo se lo use; es decir, si la música nueva no conlleva ningún 'contenido didáctico' se hace mera vacuidad[16];

- ambos son tan profundos conocedores de la retórica como los mismos sofistas, de ahí que los discursos de sus personajes estén claramente marcados por este arte[17];

---

primordial de Eurípides por mostrarse innovador e ingenioso, para entretener, 'chocar' y adaptarse a las demandas del público. Por cierto, no fue el único innovador: Agatón empleó asuntos no míticos en sus tragedias.

[13] Según parece se fundaba en el empleo de diversos modos musicales y en dar mucho peso a los juegos fónicos. Esta estética puede ser comparable, *mutatis mutandis*, con las disonancias que generaron tantos rechazos del impresionismo musical y con los 'juegos vacuos' del simbolismo y parnasianismo poéticos.

[14] Cf. Zimmermann 1998: 110.

[15] Sobre la importancia de este pasaje para una correcta interpretación de la relación Aristófanes-Sócrates-Eurípides, cf. Cavallero 2005-2006: 92.

[16] Cabe señalar que la crítica a los músicos era lugar común en toda la comedia antigua. Los comediógrafos se burlaban del modo de ejecutar instrumentos, de la teoría musical sustentada, de su enseñanza academicista y, sobre todo, de la composición de la 'nueva música', que conllevaría una relajación moral, por lo que sus practicantes son atacados también en aspectos personales. Cf. Souto Delibes 1999b. Ver también Sancho Royo 1983.

[17] Cf. Murphy 1938; Collard 1975; Conacher 1982; Lloyd 1992; Guelerman 1997; Schamun 2001. Obsérvese que Aristófanes sabe aplicar en *Tesmoforiantes*, por ejemplo, las argu-

Universidad Pontificia de Salamanca

- empero, los dos critican el uso sofístico de la retórica, en el que la persuasión para el logro de cualquier fin no respeta la ética en la argumentación[18]. Ejemplos son los discursos del Argumento Más Débil y de Fidípides en *Nubes* y el discurso de Jasón en *Medea*; coincide en esto también Sofocles, por ejemplo en el Odiseo de *Filoctetes* o en el Polinices de *Edipo en Colono*;
- los dos emplean personajes femeninos destacados, no necesariamente buscando presentarlos como modelos; pero en una sociedad marcadamente masculina en lo que hace al *éxo*, estas mujeres plantean otro punto de vista, otro modo de encarar las cosas, y tienen una fuerza interior que trasluce cierta admiración por parte de ambos poetas[19];
- son asimismo conocedores de la literatura de su tiempo y aluden a ella, cada uno según las normas del género que cultivan: las alusiones de *Electra* de Eurípides a *Coéforos* de Ésquilo, las de *Fenicias* a *Siete contra Tebas*, por ejemplo, y las numerosas parodias, de tragedias y de lírica, en Aristófanes;
- ambos son críticos de la política de su tiempo. Aristófanes está claramente opuesto a la guerra interior (*Acarnienses*, *Paz*, *Lisístrata*, *Ranas* 686 ss.)[20] y a la demagogia (ataques a Cleón e Hipérbolo), por ello recomienda la amnistía y la concordia sin partidismos (*Ranas* 700-734). De modo similar, Eurípides censura los excesos del autoritarismo imperial (*Troyanas*, *Bacantes*), la inutilidad e injusticia de la guerra (*Troyanas*, *Fenicias*). Ninguno ataca a la democracia sino a sus desvíos; los dos utilizan el pasado histórico y/o el mito como un aprendizaje para el presente y el futuro;
- consecuentemente, ambos tienen un gran compromiso social, como también Sócrates, y emplean su arte literario para hacer reflexionar al público, de modo tal que este reaccione

---

cias que Eurípides pone en sus personajes. Winnington-Ingram 1969: 136 opina que la retórica era una adicción entre los atenienses y advierte que estaban acostumbrados a ella por su empleo en los tribunales; estos son también la causa del gusto por la claridad expositiva.

[18] Sobre el tema cf. Freixas 1937.

[19] Respecto de las mujeres véanse Sovolevski 1957, Auger 1979, Sommerstein 1980, Nancy 1984, Bremmer 1985, Henderson 1987.

[20] Sobre este tema véase Newiger 1980. Ehrenberg 1957: 444 relativizó el pacifismo de Aristófanes. Para Pucci 1961: 402, Aristófanes polemiza contra la guerra porque lo hace contra el partido democrático.

Universidad Pontificia de Salamanca

ante hechos o actitudes perjudiciales para la *pólis* y para el individuo[21]. Podríamos aplicar a Sócrates y a Eurípides el comentario que Medea hace a Creonte en *Medea* 294 ss., donde señala que toda persona inteligente que haga advertencias a la sociedad será mal vista por esta; nos parece una profecía del fin de Sócrates y, también, una explicación de que ni de Eurípides ni de Aristófanes constan muchos triunfos.

Estas características, que podríamos calificar de 'actitudinales', aparecen casi todas concentradas en *Ranas*, la comedia en la que nos centraremos en esta ocasión, considerada como la primera metaliteratura de Occidente[22].

Es sabido que el personaje central de *Ranas* es Dioniso, un semidiós divinizado y llevado al Olimpo como su hermanastro Heracles. *Ranas* es la única pieza conocida en la que el protagonista es un ser divino y, por lo tanto, perteneciente al 'mito', en vez de un hombre 'común', que es lo frecuente en el género cómico[23], y la única pieza de la que consta una segunda representación en Atenas misma[24]. Esta es, pues, una de las tantas innovaciones de Aristófanes y uno de sus tantos logros. Pero hay que recordar que Dioniso es un semidiós, es decir, hijo de una mortal, Sémela, y que, por lo tanto, tiene un estatus especial como para que sea esperable su presencia central en la comedia[25]: puede 'acercarse' a la humanidad cotidiana encarnada habitualmente en las piezas cómicas. Por otra parte, Dioniso es el dios del teatro, el dios *hypokrités* por excelencia, que puede asumir papeles,

[21] No coincidimos con Harto Trujillo 2004: 135 quien sostiene que la comedia actúa como un antídoto de lo trágico y que "en las sociedades en las que la falta de valores nacionales y morales llevan al individualismo, al instinto de supervivencia y al *carpe diem*, es un proceso normal la aparición de géneros literarios más fantásticos y menos comprometidos con los valores colectivos". Si bien esa aparición de géneros es posible como reflejo de la sociedad, la obra de Aristófanes no se ajusta a ella.

[22] Véanse en particular Atkins 1961, Schwinge 1975, Muecke 1977, Taplin 1983, Cortassa 1986, Arnott 1989, Bremer 1991, *inter alia*.

[23] Sobre algunas diferencias entre tragedia y comedia, cf. Taplin 1986.

[24] Presentada en las Dionisias del 405, poco después se la puso en escena en las Leneas. De todos modos, es probable que las piezas circularan, luego de su presentación ateniense, en las fiestas campestres, lo cual colaboraría a mantener la memoria de ellas y facilitar la parodia literaria. Cf. Cavallero 2008, en particular n. 7; Halliwell 1993: 324, quien señala que no sabe cuán frecuente era la repetición de obras. Pucci (1961: 369) señala que el Dioniso de *Ranas* recuerda la *Andrómeda* de Eurípides, "otto anni dopo la sua *prima* messa in scena" (el destacado es nuestro).

[25] Recordemos que la comedia pone habitualmente dioses en escena, pero no como personajes centrales. Sobre estos aspectos cf. Duchemin 1957, Brelich 1969, Muir 1985, Corsini 1986, Marianetti 1992, Gil 1997, Cavallero 1998, 2000.

Universidad Pontificia de Salamanca

aspectos, lenguajes, tonos, ademanes, ropajes, máscaras muy diversos; por lo tanto, cualquier dicho, actitud o decisión que tome en la pieza es 'esperable' en su carácter. No coincidimos en esto con Segal, quien en su importante artículo sobre este personaje opina que hay, a lo largo de la pieza, una transformación en Dioniso[26], por la cual unifica gradualmente distintos aspectos de su personalidad, hasta recuperar su dignidad en el v. 629, como fruto de una especie de 'iniciación'[27]. Se pregunta Segal cómo alguien tan temeroso al principio acaba siendo, al final, juez en algo tan relevante. Pensamos que es posible porque Dioniso, en tanto dios del teatro –y, por lo tanto, el más adecuado para dirimir la cuestión (cf. v. 810)–, reúne también en sí al público[28]: ese ateniense medio que puede ser temeroso pero puede a la vez dárselas de Heracles en la guerra, acostumbra ver certámenes y, mediante los jueces, decidir quién gana, además de participar de la Asamblea y de los tribunales, gustar de chistes bajos pero también de *kainàs idéas* y que, en fin, puede extraer de una pieza dramática conclusiones valiosas para su vida[29]. Por otra parte, Dioniso es, como ya repetimos, semidiós y, por lo tanto, conserva una proximidad al hombre que, además, es normal en la concepción antropomórfica de los dioses griegos. El mismo Segal señala que Dioniso aparece temeroso en *Ilíada* 6: 135-7, que tiene rasgos jocosos en el drama de sátiros y que la comediografía explota sus aspectos ridículos[30]. La adaptabilidad de Dioniso, su 'doble cara', contrasta con la consistente bravura de Heracles, personaje 'brutal' en la guerra, el sexo y la comida; de ahí que el encuentro de ambos hermanos sea una estrategia cómica, en tanto Dioniso pretende realizar una hazaña al modo heracleo, sin que su carácter y aspecto parezcan los más adecuados, y recurre a Heracles como a una especie

[26] Cf. Segal 1961: 208, 213, 217.

[27] También Whitman opinó así; véase Lapalus 1934: 13, quien ve a Heracles como iniciador. Esta idea es retomada por Padilla (1992). Cf. Konstan 1986, quien señala una estructura de ritual iniciático, compuesta por tres cuadros: 1) descenso; 2) escena ante la puerta de Hades; 3) certamen (p. 291). El héroe aportaría la acción violenta; el iniciado, la virtud de su disposición de alma; el poeta-político, el influjo de su palabra (p. 295); serían símbolo de la acción individual, la colectividad ritual y la reciprocidad cívica (p. 296). Habría tres etapas: separación de la condición socio-cultural (viaje), tránsito (simbolizado por las metamorfosis de Empusa y la confusión de personalidad) y agregación (p. 300). Además, todo rito iniciático implica, aun metafóricamente, una 'muerte' y una 'resurrección' (descenso y retorno).

[28] Cf. Rogers 1902: v. 811.

[29] Milanezi 1996: 106-7, siguiendo a Longo, destaca que en el mismo teatro solían realizarse asambleas, lo cual hacía que lo dicho en los dramas tuviera un efecto psicológico importante.

[30] Como lo hace también con Heracles.

Universidad Pontificia de Salamanca

de Circe que anticipa los detalles del viaje[31]. Pero sí es adecuado que ocurra esto, porque estamos en una comedia. No vemos, empero, que Dioniso 'progrese' hasta reconocerse dios, haga una iniciación que le permita 'unificar' su personalidad. La personalidad de Dioniso es esa, ser multiforme, variable, travestirse, asumir papeles diversos, no ser monolítico. Y esa característica lo hace muy apto para un viaje de este tipo –ser el dios de la 'iniciación' lo hace admisible en el Hades– y para ser capaz de juzgar el teatro dentro del teatro[32]. Esta unidad de su persona multifacética se da a todo lo largo de la pieza[33]:

– como dios-juez[34], ya en el prólogo comienza planteando cuestiones de estética cómica, en tanto dios del teatro (no sólo trágico): rechazo de las estrategias burdas que, empero, son empleadas en una especie de preterición, porque toda comedia las necesita[35]; luego comentará el canto de las ranas y evaluará las argumentaciones de los tragediógrafos. Su falta de criterio (cf. 933, 1150) se debe a que representa también al público, no necesariamente *dexiós-sophós* sino *phortikós-skaiós*, en términos aristofánicos; comparable al Estrepsíades de *Nubes*, solo entiende lo literal y concreto, como la balanza, las reglas y escuadras[36];

– como dios-actor lleva túnica femenina, coturnos trágicos, piel de león y maza como Heracles; se presta a intercambiar

[31] Empero, hay noticias en la mitología acerca de que Dioniso descendió al Hades para traer a su madre Sémela ofreciendo mirto; para DUCHEMIN 1957 podría haber una alusión a esto en *Ranas* 325 ss. (p. 279), aunque también es parodia del descenso de Heracles (pp. 282-3). El asunto elegido por Aristófanes no sería totalmente fantasioso sino fundado en creencias religiosas populares (p. 287). Las preocupaciones presentadas "nous incitent à deviner chez Aristophane, parmi le grouillement comique et sous le manteau du grotesque, une sensibilité profondément poétique, une mentalité hautement religieuse" (p. 294).

[32] Para SEGAL 1961: 217, Dioniso se hace digno de ser juez porque antes de la parábasis logra transformar el Hades.

[33] A la vez, da unidad a la pieza en sí, cuestión tan discutida como la unidad del *Ayante* de Sofocles. Véase por ejemplo THIERCY 1998: 87; HABASH 2002: 2. En Habash hemos hallado una clasificación similar a la que sigue a continuación.

[34] Véase BUIS 2008: 96 ss.

[35] No solo los chistes aludidos al comienzo sino también ciertos motivos reiterados, como el 'defecar por miedo' (vv. 285 ss., 479ss.) o el llamado a la puerta (vv. 37, 463), o el caracterizar al Doméstico como un típico esclavo (fanfarrón, maldiciente, entrometido, curioso; vv. 738 ss.), o el emplear a Jantias y al mismo Dioniso como *bomolókhos* o bufón, etc.

[36] Más allá del aparente absurdo de 'medir' y 'pesar' algo sonoro como las palabras y los versos, es posible entender en esto una metáfora: construir una obra poética implica mucho detalle y cuidado.

Universidad Pontificia de Salamanca

el papel con Jantias, tanto como patrón-esclavo cuanto como héroe-escudero ante Éaco y las hosteleras (495 ss.), mezclando así elementos de la comedia y de la tragedia[37]. Con esto comulga también que su condición divina pueda tener diversas manifestaciones, como la de Dioniso-Baco o *Lyaîos* (dios del vino), Dioniso-Yaco o Dioniso-Eleutéreo de los iniciados de Agras o de Eleusis, e incluso el Dioniso ctónico del tercer día de las Antesterias, según propone Lapalus cual alusión en el descenso al Hades[38]. Como da a entender Agatón en *Tesmoforiantes*, el hábito sí hace al monje y, por lo tanto, para representar un papel hay que asumir el carácter y el aspecto del personaje: Dioniso tiene diversos ropajes y actitudes porque es multifacético; y, quizás, a esto aluda la imagen cambiante de Empusa (vv. 289 ss.);

– como dios-audiencia se manifiesta temeroso ante la experiencia del viaje al más allá (vv. 285 ss., 479ss.), donde es espectador del coro de iniciados y, luego, del *agón*, para lo cual paga su entrada al Hades-teatro: dos óbolos (v. 270);

– como dios-coreuta interviene –innovación singular de la *párodos*[39]– a modo de *bomolókhos* en el canto "maravilloso de las ranas-cisnes" (207), calificado como bellísimo y admirable (*kállista*, *thaumastá* 205-6), cuya significación ha sido tan discutida, más allá de la cuestión de si el coro era o no visible[40]. Mientras que algunos lo consideraron mera comicidad farsesca,

[37] Sobre el episodio de la flagelación, cf. Elderkin 1936, quien propone que sea alusión al festival de Heracles, donde este sería flagelado.

[38] Lapalus 1934: 2. Sin embargo, que Dioniso desconozca el camino al Hades sugiere que este aspecto de su personalidad no está priorizado. El mismo Lapalus sostiene que el Dioniso de *Ranas* es el eleusino, con cuyos misterios se identificaría Ésquilo (p. 5 ss.).

[39] En la *párodos* del Coro de Iniciados (316 ss.), Dioniso y Jantias hacen comentarios al margen (337-9) pero luego se integran (413-5, 431-9); en *Nubes* 291-8, Sócrates y Strepsiádes hablan entre la estrofa y la antístrofa, pero sin integrarse al canto; en *Riqueza*, tras una transición dialogada, Cario también se incorpora (290 ss.). Las *párodoi* suelen tener diversas estructuras y vínculos con los personajes y la acción.

[40] Entre las numerosas opiniones remitimos a las de Verde Castro 1964: 65-68, Defradas 1969, Wills 1969, Demand 1970, MacDowell 1972, Campbell 1984, Konstan 1986: 307. Por otra parte, sobre problemas tales como cuándo desaparece el asno de Jantias, cómo es la barca de Caronte, si se manifiesta o no Empusa, cf. Del Corno 1988, quien opina, acerca del coro de ranas, que es demasiado racionalismo interpretarlas como hipóstasis de los poetas: ellas sugieren que la única realidad es la poesía, que deja libertad a la imaginación y al pensamiento del público.

Universidad Pontificia de Salamanca

más o menos desconectado del resto, otros le buscaron un sentido, dado que es algo episódico pero que da nombre a la pieza. Se entiende que hay una competencia entre Dioniso y dicho coro, que anticipa el gran *agón* de los trágicos, sea sobre características del canto (volumen, movimiento, ritmo, belleza), sea sobre la capacidad de resistencia del cantor. Para algunos, las ranas simbolizan a los criminales admiradores de Eurípides; para otros, representan a los malos músicos que hacen ruidos con pretensiones líricas y merecen ser vencidos con el tronar del meteorismo –en contraposición con el coro de iniciados–; para otros aluden a Frínico (*phrýne* = 'rana'), opositor de Aristófanes en el mismo certamen (*agón* de comediógrafos vivos paralelo al *agón* de tragediógrafos muertos), o a la comedia *arkhaía*, que mezcla belleza lírica con contenido grotesco, o a los demagogos que declaman vacuamente; hay quien no ve ninguna parodia, porque el canto incluye elementos elevados, sino una comicidad que radica en la incongruencia entre tal canto y sus emisoras. Lo cierto es que más allá de otros posibles significados y alusiones, al menos por insistencia, si no por capacidad, vence Dioniso y, como dios del teatro, es lógico que domine al coro[41];

– como dios-'corifeo' maneja el *proagón* (vv. 830 ss.) y modera y dirime el *agón*[42], con rasgos de *bomolókhos* (véanse los comentarios satíricos, obscenos o torpes de vv. 1037-8, 1067-8, 1074-6, 1089 ss., 1158-9, etc.), si bien es el corifeo o el coro quien organiza las partes del *agón*. También canta con el coro de iniciados en *Ranas* 542 ss., así como lo hace Jantias en 598 ss. El coro, según Thiercy, no representa al público, que no está 'incluido' sino que es 'testigo', porque la audiencia no puede identificarse con muertos; sí hay alocuciones al público[43]. El

[41] Habash 2002: 7-10 piensa que Dioniso no es poeta ni aprecia el lenguaje poético, pero él hace cómico el tono del coro de ranas; y que su capacidad para juzgar la literatura está puesta en duda: interpreta todo literalmente, carece de lirismo, equipara a actor y personaje.

[42] Buis 2008: 99 interpreta que en algunos pasajes Dioniso pasa a un papel más pasivo, dejando al coro las exhortaciones a los contendientes (vv. 1008-1019). No vemos que en ese *locus* el coro tenga versos a su cargo, aunque es probable que haya diversidad de asignaciones, según las ediciones.

[43] En el prólogo, la parábasis y en vv. 276, 297, 389-394, 783, 1109-1118; cf. Thiercy 1987: 180-1. Por su parte, según Higgins (1977: 66 ss.) el coro defiende lo antiguo, censura a sediciosos, aprovechadores, contrabandistas y quintacolumnistas, pero recomienda la reconciliación

Universidad Pontificia de Salamanca

coro interviene en diversos cantos con comentarios, pero durante el *agón* es Dioniso quien 'interrumpe' las argumentaciones.

Dioniso se muestra como el dios de la comedia por sus actitudes; pero como el dios de la tragedia por su función arbitral entre Ésquilo y Eurípides. Sin embargo, más allá de esos matices, en toda la pieza es el dios del teatro, fiel a sus múltiples caras. Dioniso superpone todas sus faces, sin que haya sucesión ni restauración de una u otra[44] ni una necesidad de integrar su figura cómica con la del dios que preside los festivales y representa la unidad cívica[45]: es el mismo dios, que está por encima de la división tragedia-comedia y de las variantes cultuales de las que él es centro, porque Aristófanes ve en ambos géneros dramáticos –y esto es lo fundamental– el mismo rango artístico y la misma función social, tema sobre el que volveremos luego. Segal, a pesar de sostener que Dioniso-personaje progresa y alcanza la dignidad de dios y de juez gradualmente, reconoce que ya en el coro de iniciados, y no solamente en el final, está presente la alternancia de lo *geloîon* y lo *spoudaîon*, los iniciados serios y los seguidores licenciosos (vv. 390-2, 542 ss.)[46]: la ambivalencia de Dioniso está en toda la pieza porque esa es su característica.

Como los jueces en la representación dramática, Dioniso es a la vez espectador y árbitro. En cuanto tal, escucha y comenta las argumentaciones y contra-argumentaciones de los contendientes, quienes, a pesar de discutir sobre un género elevado, actúan como mercaderes porque son caricaturas de comedia[47], hiperbólicas, que no pueden ser tomadas literalmente[48]. Ésquilo aparece agresivo, peleador, como sus personajes; de ahí que Dioniso diga que lanza granizadas (v. 852) y que actúa con ira resentida (v. 844; cf. 856 y 859); Eurípides, en cambio, aparece frente a esa 'acción guerrera' como un orador que argumenta con sutiles discursos y produce artimañas, también como

---

de oligarcas y demócratas aunque reprocha a la ciudadanía estúpida el olvidarse de los viejos atletas bien educados; le preocupan los extranjeros y la decadencia de la moneda.

[44] Segal 1961: 226 piensa que Dioniso es honrado al final como Yaco o Eleutéreo lo cual representa la restauración de las Panateneas, los Misterios, las Antesterias y las representaciones dramáticas. No creemos que ellas hayan desaparecido para que necesiten ser restauradas.

[45] Sí lo cree Segal 1961: 228.

[46] Segal 1961: 229. También Konstan 1986: 300.

[47] Cf. v. 858. Ver Higgins 1977: 71.

[48] Los atenienses "estaban acostumbrados, en la atmósfera de la comedia, a ver ridiculizados a hombres famosos, sin tomarlo todo como literalmente verdadero o seriamente verdadero": Stevens 1956: 93.

Universidad Pontificia de Salamanca

sus personajes (vv. 826 ss.). El enfrentamiento abarca diversos aspectos del arte: Dioniso dice que debe juzgar un certamen de ingeniosidades (*tôn sophismáton* / *agôna*, 872-3) y que debe hacerlo del modo más artístico (*mousikótata*), por lo que encarga al coro que entone un canto a las Musas (875-884). Los aspectos tratados se unifican en el tema de la adecuación forma-contenido en el drama, pero son presentados con un desmenuzamiento que Dioniso mismo compara con la transacción mercantil (1369) y el coro califica de *atopías pléon*, "lleno de absurdo" (1372), de modo que el *agón* asume claramente rasgos de hipérbole cómica y, por lo tanto, imposible de ser tomada literalmente:

– el contenido (vv. 889-1098):

a) por una parte, la moral. De modo general, Ésquilo reprocha a Eurípides que su tragedia no da buenos ejemplos, no es *khrestón*, 'útil'. Este reproche tiene varios aspectos:

- el 'crear dioses' (889-894); Eurípides enumera como tales al éter, la lengua, la inteligencia y las narices, es decir, los recursos que utiliza para su arte y aquello que quiere desarrollar en el destinatario: que reflexione, analice, discuta con sutileza, perspicacia, sagacidad (cf. 971 ss.). No son ésos dioses en sentido religioso sino dioses metafóricos en sentido artístico, como tampoco lo eran los supuestos nuevos dioses de Sócrates. Pero el público *phortikós* 'vulgar' o *skaiós* 'torpe' puede mal entenderlo y el mal intencionado puede utilizarlos negativamente. Imagen de este rasgo discursivo del arte euripideo es que se presente, como ejemplos de ciudadanos acordes a él, a Clitofonte y Terámenes (v. 967), es decir, políticos que hacen acuerdos, componendas. En realidad, esto, que podría conllevar una crítica en el comentario de Dioniso –afirma de Terámenes que cae siempre bien parado (968-9)–, condice con la recomendación de amnistía incluida en la parábasis (vv. 690 ss.) y, paradójicamente, con la opinión de Ésquilo acerca de que, dadas las circunstancias, es mejor repatriar a Alcibíades (1430-2), mientras que el 'discursivo' Eurípides asume frente a Alcibíades una posición firme de rechazo (1427-9). Habría que deducir que la 'poética del *lógos*', que prevalece en Eurípides, apunta a acciones firmes a favor de la *pólis*, y que la 'poética del *érgon*', que prevalece en

Universidad Pontificia de Salamanca

Ésquilo, da lugar, sin embargo, a una adecuación racional a las circunstancias[49]. No todo es blanco y negro en la 'oposición' de los poetas;

- el favorecer la charlatanería (vv. 1069-1073). Vinculado con lo anterior, se achaca a Eurípides –a quien el coro llama *oxýlalos*, 'agudicharleta', v. 815– la responsabilidad de que los hombres prefieran las discusiones del ágora a los ejercicios de la palestra y que cuestionen las órdenes de los superiores en el ejército. Precisamente Eurípides critica el empleo sofístico de la retórica, es decir, la argumentación utilizada para beneficio propio más allá de toda ética. También lo hace Aristófanes, sobre todo en *Nubes*, donde el Argumento Más Débil, sofístico, recurre a 'ejemplos' del mito para justificar vicios y logra confundir al Argumento Más Fuerte hasta hacerlo reconocer, de modo cómicamente hiperbólico, su propio vicio. Algo similar hace Pheidippídes en el segundo *agón*. Son estos *loci* la puesta en acto de los engaños retóricos de la sofística, que llamamos 'sofismas'. Pero Eurípides no los defiende; los expone, como los expone Aristófanes en *Nubes* esperando que el público *sophós* comprenda bien. Una vez más, el problema radica en la interpretación que se hace del asunto presentado en escena;
- el presentar cuestiones domésticas. Ésquilo reprocha a Eurípides que supuestamente haya trastocado el orden doméstico presentando amores y pasiones desordenadas, las que lo habrían afectado a él mismo (1047-8): al emplear a su esclavo Cefisofonte como ayudante, este termina siendo amante de la esposa del patrón (944, 1048, 1408); y también al ser locuaz el poeta, hace a la casa sospechosa de chismes (948, 980 ss.). Este desorden 'moral' sería el

[49] En cambio, cuando deben responder acerca de qué estrategias puntuales utilizar en el momento bélico presente (vv. 1435 ss.), Eurípides, con imágenes sutiles y frases contrapuestas, parece proponer un cambio de conducción; Ésquilo, imitando esas oposiciones y su oscuridad (cf. 1446-8 y 1463-5) parece proponer concentrarse en la flota y pelear en territorio enemigo. Cabe señalar que en el diálogo con el Doméstico de Plutón, al enterarse Jantias de que Eurípides había arrebatado el trono, inmediatamente piensa que pudo haber un ataque, mientras que el pueblo pidió un juicio: de nuevo, *érgon* frente a *lógos* (vv. 778 ss.). De más está decir que los atenienses eran un pueblo dado al *lógos*, sobre todo si se los compara con los espartanos.

Universidad Pontificia de Salamanca

mismo representado en sus tragedias y tendría el pecado de no 'enseñar' la virtud a partir de personajes imitables. Eurípides es aquí víctima de la hipérbole cómica, pues se pretende que presenta como modelos para la sociedad los caracteres viciosos de sus obras, sin mencionar, por ejemplo, el sacrificio que los jóvenes de sus dramas (Ifigenia, Macaria, Meneceo, etc.) suelen realizar en bien de la comunidad; o se pretende que el poeta concuerda con el relativismo de muchas sentencias emitidas por sus personajes y parodiadas por Aristófanes[50] o con la irracional reacción de los ofendidos, cuando en realidad los resultados de la acción muestran las consecuencias nefastas de esos criterios (piénsese por ejemplo en *Medea*); no se menciona que tampoco todos los personajes de Ésquilo son modelos de virtud, pues no siempre se cumple en ellos el ideal que está en boca de Ésquilo (vv. 1053-6: "es necesario que el poeta oculte lo perverso y ni lo trate ni lo presente"); en todo caso, de ellos –pensemos en Clitemnestra, Orestes o Jerjes– se extraen enseñanzas útiles a partir de lo que no se debe hacer, pero no hay que deducir que ellos proponen la inmoralidad, como la crítica opina que se le achaca a Eurípides[51]. En ambos poetas está la misma intención de beneficiar a la sociedad; y en ambos poetas estaría el mismo peligro de que no se comprenda bien el mensaje –y también en Aristófanes, cuyas bromas pueden ser mal entendidas–; de ahí que aunque sea poeta 'creador' de salvajes y mendigos, Eurípides puede enseñar a partir de estos, al menos con el contra-ejemplo, por la intencionalidad que pone en la creación[52]. En cuanto a las bromas domésticas aplicadas a Eurípides, hay que tener

[50] Ver por ejemplo fr. 19 del *Éolo* de Eurípides y *Ranas* 1475.

[51] Para citar un ejemplo reciente, cf. Vamvouri-Ruffy 2004: 97, para quien Eurípides propone un mundo individualista, inmoral y antiheroico. Nos preguntamos si el mensaje de *Troyanas* responde a estos adjetivos.

[52] Bouvier 2004, que analiza el sentido de *poiéo* (p. 16), opina que es imposible que 'haga mejores a los hombres' quien crea o engendra salvajes y mendigos (pp. 18 y 21). También cuestiona en qué sentido serían mejores los hombres: ¿en bravura, en aristocracia? (p. 22). Para nosotros Aristófanes apunta a que sean mejores personas, reflexivas, responsables individual y comunitariamente; 'mejores' en sentido filosófico-social, en sentido socrático. De ahí que use el comparativo *beltíon* 'más bueno' y no *ameínon* 'más noble' ni *kreítton* 'más fuerte'.

Universidad Pontificia de Salamanca

presente la hipérbole cómica; y respecto de su supuesta aversión por las mujeres, sus 'heroínas' tremendas no están lejos de la Clitemnestra de Ésquilo, mientras que Alceste tiene nobleza y grandeza admirables. Es decir, no todo es blanco y negro: hay en Eurípides mujeres que construyen la unidad social y hay en Ésquilo personajes cuyas acciones no deberían ser imitadas[53].

Por su parte, el Eurípides de *Ranas* cree que el arte debe presentar la verdad, de ahí que la expresión ha de ser acorde a la realidad, aun cuando se use el mito como base, para que el espectador reflexione a partir de lo que le es cotidiano; censura, entonces, a Ésquilo:

- el pretender 'crear' una realidad virtuosa a partir de una expresión majestuosa, pomposa, que resulta muchas veces inaccesible por su complejidad. La impresión tremenda que causan su *ópsis* y *léxis* haría que el público no entre en discusiones, sino que acepte la 'acción' tal como se presenta; los ciudadanos surgidos de esta intención serían como Formisio y Megéneto, es decir, viriles, luchadores, hombres de acción más que de palabra, a quienes Eurípides presenta como brutos (vv. 965-6)[54]. Pero también es peligroso tomar el drama esquileo literalmente: como bien comenta Dioniso, a pesar de actuar como *bomolókhos* (vv. 1023-4), Ésquilo se equivocó, porque *Siete contra Tebas* enseñó a los tebanos –muchas veces adversarios de los atenienses– a ser más luchadores y valientes. Y tengamos presente que el Doméstico de Plutón señala que "Ésquilo no coincidía con los atenienses" (v. 807). Es decir, si el público no analiza ni reflexiona, puede sacar conclusiones erróneas, cualquiera sea el poeta;
- el dramatizar asuntos de un modo que excede lo adecuado: nada de lo de Ésquilo está presentado *anthropeíos* (1058)

[53] Véase NANCY 1984: 132 quien señala que, mientras Ésquilo se adhiere a la historia y a la institución ateniense para hacer una tragedia optimista, Eurípides se nutre de las desilusiones de la historia, de los fracasos y la cobardía y exalta el papel de la mujer, "que lleva el poder de la compasión" y rehace la unidad de la comunidad en desgracia; es decir, lleva la tragedia a la culminación de lo trágico.

[54] Cf. COSCOLLA 2003: 152 ss.

Universidad Pontificia de Salamanca

para su contrincante; es decir, su obra resulta inasible y, consecuentemente, de poco influjo en el hombre común;

b) por otra parte, el tono. Ésquilo reprocha a Eurípides que el tono, dado fundamentalmente por la lengua, no sea coherente con los asuntos y los personajes, porque "es forzoso parir palabras iguales a grandes sentimientos y pensamientos" (1058-9). Eurípides reprocha a Ésquilo el énfasis solemne que da a sus versos –por lo que el coro le dice "resonante", v. 814–, exagerado aun para el contenido trágico, y compara su léxico y sus temas con los montes Licabeto o Parnaso (1056-7)[55]; frente a esto, él ofrece *epýllia* (942), 'versitos ligeros', es decir, menos grandilocuentes. Este diminutivo tendría, según Deli[56], el matiz irónico de *Euripídion* (*Nubes* 404), *Sokratídion* (*Nubes* 223, 746) y *lekýthion* (*Ranas* 1203 etc.); empero, aquellos diminutivos pueden ser afectivos[57] (quizás falsamente en los personajes que los utilizan), mientras que los empleados por Ésquilo para caracterizar los yambos de Eurípides son sí despreciativos, sarcásticos, dado el contexto de *agón*. Pero no es forzoso tomar esta hipérbole como literalmente compartida por Aristófanes, sino como adecuada al género y a la disputa del momento;

c) el aspecto y rango de los personajes. Eurípides critica a Ésquilo que haga personajes salvajes, presuntuosos, intemperantes como su lenguaje (836 ss.); que, luego de presentarlos en un extraño silencio, les haga decir cosas terribles e ininteligibles (vv. 910-2, 923-6); que sean seres que asustan, en vez de personas de todo sexo y rango social (vv. 947-9, 962-3); con esto parece coincidir Dioniso, dado que cuando el mismo Ésquilo describe a sus personajes (1013 ss.), el semidiós le pide "no te pongas difícil gloriándote presuntuosamente" (1020). También le critica que, si bien hace 'dramas llenos de Ares' (cf. 1021), no pone nada de Afrodita (1045), argumento que debe de haber golpeado al público a partir de la mitología misma (y recordemos el valor constructivo y pacificador que

[55] Sobre la mención de lugares reales, cf. MURPHY 1964; para el Licabeto, p. 313. En cuanto a los tecnicismos militares, marítimos, anatómicos y deportivos utilizados por Aristófanes en esta confrontación, cf. MÜLLER 2004: 32 ss.

[56] DELI 1977: 77.

[57] Cf. *adelphídion* de Dioniso a Heracles en *Ranas* 60.

Universidad Pontificia de Salamanca

tiene el sexo en Aristófanes). Ésquilo, por su parte, reprocha a Eurípides que presente personajes del mito en apariencia de enfermos, mendigos o miserables (1063), que ponga mujeres enamoradas (1044 ss.), todo ello como una falta al *decorum* de la tragedia. Basta recordar el *Filoctetes* de Sofocles para darse cuenta de que esa apariencia 'realista' hace al patetismo que Aristóteles reconoció en Eurípides como de un grado máximo; y también para darse cuenta de que no todo personaje del mito es moralmente modélico, como tampoco lo es el histórico Jerjes, rey que, en tanto castigado por su *hýbris*, aparece en andrajos en la *éxodos* de *Persas* de Ésquilo, al cual se podría adjudicar el adjetivo *rhakiosyrraptádes*, 'cose-harapos', que él aplica a Eurípides (v. 842). Como señalamos a propósito del contenido, Eurípides no presenta a sus personajes míticos necesariamente como modelos[58]: tampoco Sofocles pretende en *Filoctetes* proponer la hipocresía y el maquiavelismo como dignos de imitación, sino advertir sobre ellos como temas de reflexión. Ningún griego rechazaría las variantes aportadas por su mitología; pero ellas exigen discernir sobre su aplicabilidad;

– la técnica de versificación. Este aspecto incluye diversos campos:

a) uno es la estructuración y claridad de las frases (vv. 1119-1247). Ésquilo reprocha a Eurípides que todos sus prólogos comiencen de modo similar, dando la posibilidad de insertar la trivial frase "perdió una jarrita" (*lekýthion apólesen*), en un pasaje que es, quizás, el más comentado y discutido de la pieza[59]. La trivialidad

[58] Señala WINNINGTON-INGRAM 1969: 128 que Eurípides es consciente de que ciertas historias míticas inmorales son peligrosas, pero se dirige a un público tan *sophós* como él.

[59] Sobre la interpretación del uso de *lekýthion apólesen* y de la escena en general hay varios trabajos. Entre ellos remitimos a TAILLARDAT 1965: 298, para quien la frase tiene doble sentido pero apunta a la pérdida del énfasis propio de la tragedia. WHITMAN 1969 propone ver en el diminutivo una alusión a *lekó*, 'miembro viril', y a que la tragedia euripidea perdió vigor viril, de modo que la comedia puede reparar esa pérdida; se debería a esta alusión fálica el hecho de que Dioniso impida que se inserte la frase cuando se cita un prólogo que está en boca de él mismo. GRIFFITH 1970 concuerda con el carácter obsceno del pasaje. HENDERSON 1972 rechaza esa interpretación y ve en los diminutivos una parodia de los versos de métrica disuelta y del estilo no heroico; la elección del término *lékhytos* se debería a su empleo en funerales, de modo que el ámbito la habría inspirado. ANDERSON 1981 señala que el *lekýthion* tiene forma de testículo, no de falo, pero que así se mantiene la alusión sexual y la frase sugiere la pérdida de virilidad. BECK 1982 rechaza la oposición de Henderson, argumentando que existen *aryballoi* con forma de genitales masculinos desde época arcaica y que no podían ser desconocidos en tiempos de Aristófanes. En la misma tesitura se halla ROBERTSON 1982, quien añade que "perdió la jarrita" significa 'perder la erección': de

Universidad Pontificia de Salamanca

de la frase apunta también a que, junto a una *léxis* tan elevada, Eurípides presente asuntos que no están a su altura, cuestiones cotidianas; es decir, le reprocha inadecuación entre expresión y contenido; por otra parte, su posible doble sentido sugeriría un debilitamiento del tono vigoroso esperable en el género trágico vinculado con la épica[60]. También le achaca malinterpretar a los personajes del mito, como Edipo (1188 ss.). Eurípides, por su parte, censura a Ésquilo que no haga un prólogo claro sino que haga caer ideas al azar (945-7, 1122) incluso en lo mítico (1141 ss.), que sea tautológico y confuso en su expresión (vv. 927, 1153, 1174, 1178-9). Tanto las sutilezas de Eurípides cuanto las oscuridades de Ésquilo (las sutilezas pedidas en v. 1108 y explicadas en 1156 ss.[61]) pueden ser perjudiciales para la comprensión del mensaje –análogamente, también lo son las hiperbólicas sátiras y parodias de Aristófanes;

b) otro campo es la composición lírica, tanto coral como monódica (vv. 1248-1363). En lo coral, Eurípides censura a su predecesor que sus esquemas son repetitivos (1250, 1262 ss.): en paralelo al *lekýthion apólesen* de los prólogos, Eurípides ilustra esto recitando cantos esquileos en los que se repite la frase *iè kópon ou pelátheis ep'arogán;* ("¡eh, qué golpe!, ¿no vienes en socorro?", 1265, 1267, 1271, 1275, 1277). También dice que son monótonos en el ritmo, como si imitaran en onomatopeya a la cítara (*tophlattothrat*, 1285 ss.), con un estribillo que no siempre se relaciona con el resto. Ésquilo, cuyos cantos son elogiados por el coro (1252-6), reprocha a su sucesor que en vez de ser original se inspire en temáticas de toda clase (1299

tal modo el verso euripideo perdería el tono vigoroso que se espera en la tragedia. MÜLLER 2004: 41 ss., quien enumera los estudios sobre el pasaje en la n. 20, destaca la incongruencia entre el registro trivial de la frase y el contexto trágico, el valor militar de contraataque como estrategia de Ésquilo y el sentido de *mise en abîme* que la frase tendría respecto de la situación cómica en un verso trágico frente a la parodia que Aristófanes hace en un contexto de burla de la tragedia. Por su parte, PUCCI propuso que la frase censura el empleo de un prologuista (1961: 311).

[60] Esta pérdida del vigor estaría aludida en v. 862, si se interpreta "los versos, las melodías, los nervios de la tragedia", como "los falos, los miembros, los nervios de la tragedia", según propone DICKERSON 1974, en consonancia con el potencial regenerativo que supone el adjetivo *gónimon* en v. 96. Dickerson ve allí un juego de palabras entre *épe* y *pée* y considera las dos acepciones de *méle* y los valores literal y metafórico de *neûra*. Quien habla allí es Eurípides, dispuesto a ser evaluado y a evaluar en esos aspectos.

[61] De ahí que Dioniso invoque a Apolo, de oscuros oráculos, y a Hermes, de 'hermética' expresión (vv. 1166 y 1169).

Universidad Pontificia de Salamanca

ss.), que componga versos aestróficos, con demasiada variedad métrica –combinaciones raras que facilitan la mímica (1320 ss.)–, con imágenes y vocablos melodiosos pero sin sentido, quizás comparables a los efectos del simbolismo (1309 ss.), melismas (repetición de *ei* en 1314 y 1348) e imitación de sonidos que sugieren el predominio del virtuosismo individual y de la sonoridad sobre el ritmo, comparable al *bel canto* renacentista[62]. La heterogeneidad métrica, propia de la nueva música, generaría angustia, algo parecido a las disonancias impresionistas; hay en Eurípides cierta reconocida grandiosidad patética que contrasta con la trivialidad del contenido. También le censura Ésquilo el uso de apóstrofes, relativas yuxtapuestas, frases participiales[63].

Una síntesis metafórica de este análisis es la escena del 'peso' de los versos (1365 ss.), donde lo gravoso-concreto de Ésquilo (río, muerte, carros y cadáveres) 'pesa' más que las sutilezas de Eurípides (vuelo, persuasión e incluso madera). La sátira absurda se hace clara en la propuesta de poner en la balanza a los niños, la mujer, el ayudante y los libros de Eurípides para que puedan equilibrar el peso de los versos esquileos.

En realidad, Eurípides respeta a su predecesor. Así como en *Electra* alude a la escena de reconocimiento de *Coéforos* y, a pesar de sugerir su inverosimilitud, sin embargo también incluye el recurso, en *Fenicias* recrea la escena de los escudos de *Siete contra Tebas*, en otro orden y con otros blasones, a pesar de haber dicho que mencionar los nombres llevaría mucho tiempo (v. 751). Pensamos que Eurípides, como precursor del helenismo, emplea un "arte alusivo" respecto de Ésquilo, por medio del cual señala sus diferencias como dramaturgo pero respetando al modelo: no creemos que "Eurípides se ensañara en destruirlo"[64].

[62] Cf. la parodia del *Ciclope* de Filóxeno de Citera, en *Riqueza* 290-321. Otros poetas del 'nuevo ditirambo' fueron Timóteo, Poleido, Frinis, Mórsimo y Cinesias.

[63] ZIMMERMANN 1988: 39 señala que el reproche de emplear gliconios con inicio anapéstico prueba, entre otras cosas, que se trata de una caricatura de la lírica euripidea, pues esa combinación nunca se da en Eurípides. Estamos de acuerdo en que hay una caricatura, como en el análisis de los prólogos, pero también es probable que esa combinación existiese en alguna pieza no conservada.

[64] Así opina P. VIDAL-NAQUET (2002b: 141). Él mismo señala que "la imitación, la *mímesis* de poeta a poeta, es una de las leyes de la literatura griega" (2002a: 88).

Universidad Pontificia de Salamanca

Un detalle relevante es que, más allá de las diferencias de estilo, enfoque y estrategias, Ésquilo y Eurípides coinciden en algo que para Aristófanes es fundamental: la función social del poeta expuesta, en boca de Eurípides, en vv. 1009-1010, 'hacer mejores a los hombres'[65]. Ella concuerda con la función del coro señalada en 686-7: "es justo que el coro sagrado exhorte y enseñe cosas útiles a la ciudad". Esto puede ser entendido como que, a pesar de las modalidades de los poetas, lo importante es la intencionalidad. Y en esto se suma el mismo Aristófanes quien, como *poietés*, también tiene esa función, aunque desde otro género[66]; finalidad que Aristófanes atribuye a la Pobreza en *Plutos* 576, entendiendo 'pobreza' como cultura del esfuerzo superador mediante el trabajo; finalidad que Sócrates comparte al buscar que "el alma llegue a ser lo mejor posible" (cf. Platón *Apología* 38c y *Banquete* 210 c, 216 ab y 218 d-e, *Gorgias* 477 a, 513 e, 515 cd), practicando la justicia (*Gorgias* 527 d; Jenofonte *Memorables* IV 4: 25) y haciéndose autosuficiente en el respectivo oficio (IV 7: 1). Lo relevante, pues, es tener *dexiótes* acompañada de *nouthesía*, es decir, destreza técnica y amonestación ideológica. En esto, todos están de acuerdo: el pasaje, pues, no puede ser irónico, como entienden algunos[67]. Y si la función educativa de la poesía es de influjo sofístico, como se afirma[68], habría que decir que Ésquilo lo tuvo *avant la lettre*; tengamos presente que están en boca de Ésquilo los versos 1054-5 donde se afirma que los poetas son los maestros de los adultos. Es cierto que, aunque estén de acuerdo en que deben ser educadores de la sociedad, Ésquilo presenta como objeto principal de esa educación valores prácticos, cuales ser luchador y querer vencer (1022, 1026-7, 1041-3), tal como pretendieron otros poetas (1032 ss.); en cambio Eurípides considera que favorece

[65] Pucci (1961: 395) dice que "sofistica è in particolare la formula protagorea e gorgiana *beltíous poieîn toùs anthrópous*".

[66] Disentimos de la afirmación de que la catarsis cómica sirve "para aprender y olvidar" (Harto Trujillo 2004: 153).

[67] Bouvier 2004: 9, quien se opone a la ambición ética de Aristófanes planteada por Jaeger 1957. Sostiene Bouvier (p. 13) que es contradictorio, en el Hades, que el castigo decretado por Dioniso contra el poeta que fracase en su misión sea la muerte (950-1); no compartimos esta idea: Dioniso viene del mundo, vuelve al mundo y sentencia con criterios del mundo; por otra parte, 'muerte' significa no tener peso en la sociedad de su tiempo ni fama en la posteridad.

[68] Cf. Woodbury 1986: 247. En *Protágoras* 351 D se afirma que la función educativa debe prevalecer sobre el gusto de la gente. Por su parte, Bouvier 2004 afirma que nunca antes de *Ranas* la poesía había reivindicado explícitamente su función social (p. 10); pero luego sostiene que esa reivindicación es un lugar común a fines del s. v, si bien las citas que incluye son de autores del s. iv (pp. 24-5).

Universidad Pontificia de Salamanca

a la sociedad haciéndola reflexionar sobre sus actitudes, procederes y decisiones (971-9). De ahí que la utilidad de sus poéticas, lo *khrestón*, resulte diversa e imponga una elección.

La función social del drama ha sido recientemente objeto de polémica, centrada en el caso de la tragedia. En 1998, Jasper Griffin criticó diversos trabajos anteriores[69] opinando que no siempre el autor depende de condiciones institucionales y sociales, no siempre los espectadores reaccionan de modo uniforme, no siempre el coro representa a los ciudadanos; asimismo, opina que en los certámenes artísticos no hay énfasis en la arenga militar, que el personaje femenino puede hacer que el espectador aprenda desde el punto de vista de la 'otredad'; que no se puede generalizar a todo su decurso histórico la intención propagandística demócrata-patriótica de festivales que precedieron y subsistieron a la democracia, que eran presenciados por extranjeros y que eran optativos y pagos; que los temas tratados por la tragedia van más allá de la política y del momento histórico. A algunas de estas opiniones respondió Seaford dos años después, confirmando su postura acerca de que la tragedia puede tener un 'efecto colectivo' en la comunidad: el mismo Aristófanes en *Ranas* encara la tragedia como productora de un influjo colectivo; el público de ella es el mismo que participa de la Asamblea y de los tribunales, preocupado por el peligro de la tiranía; la tragedia utiliza el mito actualizado por el influjo del presente y aporta, como efecto colectivo, la solidaridad del lamento y el placer de la tensión simbólica entre tirano y *polis*[70]. También J. Gregory[71] respondió a Griffin señalando que la tragedia hace cuestionamientos en materia doméstica, militar y cívica, lo cual está presente ya en Sofocles, si bien Eurípides acentúa el papel de la educación y del librepensamiento en ese cuestionar; analiza Gregory la posición del poeta respecto de la mujer, de los bastardos y, más extensamente, de los esclavos. A pesar de su posición socio-legal, estos pueden ser 'libres' y 'nobles' por su modo de pensar y actuar: esta idea está ya en Sofocles y nosotros la hemos rastreado en la comedia, incluso en Aristófanes mismo[72]. Gregory concluye que Eurípides es un crítico social, si bien no un activista: la

[69] Los de Longo, Winkler, Zeitlin y Goldhill reunidos en *Nothing to do with Dionysos* (cf. cita de Goldhill 1990), y un libro de Seaford, que data de 1994.

[70] Cf. Seaford 2000.

[71] Cf. Gregory 2002.

[72] Véase *Avispas* 517-8, aunque es más frecuente en la *néa*; cf. Cavallero 1994.

Universidad Pontificia de Salamanca

tragedia, con elementos estéticos diferentes de un discurso de asamblea, no busca la acción inmediata sino evitar errores futuros.

Más allá de estos aspectos y otros no reseñados, que posiblemente tengan cada uno una parte de la verdad, nos interesa destacar que la función social del drama no es exclusiva de la tragedia y que Aristófanes se esfuerza por dar a entender que la comedia tiene la misma misión: "hacer mejores a los hombres en las ciudades", si traducimos por 'ciudad' el concepto tan complejo de *pólis*. Este "hacer mejores" es una forma de educación, una forma de beneficio social que radica en que el espectador, sea ciudadano, meteco o extranjero visitante, reflexione sobre su realidad presente, sobre su vida personal y social, sobre sus valores y las consecuencias de las acciones, porque toda acción privada tiene en alguna medida una repercusión en la comunidad, es decir, toda acción privada tiene efecto 'político' en sentido etimológico[73]. Y esta intencionalidad poética, insistimos, es compartida por todas las formas de la dramaturgia[74]. En cuanto al efecto mediato o inmediato buscado por el teatro, su condición 'puntual' en el sentido de *performance* casi única sugeriría que pretende 'chocar' al público *ipso facto*; esto es quizás más defendible en el caso de *Ranas*, por su intención de lograr un 'salvataje' de la ciudad. De todos modos, comedia y tragedia quedan igualadas, para Aristófanes, en su función social.

Segal vincula a Dioniso con Ésquilo desde el comienzo y argumenta para ello el silencio reverencial del poeta en 832 ss. (p. 218), el lenguaje compuesto de los iniciados (p. 222), el llamar a Ésquilo "jefe báquico" en v. 1258-9 (p. 223), su vínculo con las musas, similar al de Dioniso, mientras que Eurípides y Sócrates serían hostiles a la *mousiké* por, respectivamente, la dificultad y sutileza de sus cantos y la imposición de la charla (pp. 223-5), los cuales separarían, con esos métodos, la educación tradicional de su lazo con la *pólis* (p. 225). No podemos sino objetar estos argumentos: el silencio de Ésquilo es insuficiente para contraponer su actitud a una supuesta actitud de rechazo por parte de Eurípides; el léxico compositivo se da también en Eurípides –y en Aristófanes–; la sutileza del verso de Eurípides no implica estar contra la *mousiké*, pues podría decirse entonces algo

[73] Sobre cómo esto subsiste en la *néa*, considerada etapa 'no política', cf. Cavallero 1998b.

[74] Véase la acepción moral de *didásko* en los vv. 687, 1019, 1026, 1035, 1037, 1054, 1055, 1057, 1069.

Universidad Pontificia de Salamanca

similar de poetas como Píndaro o Licofrón; y decir que Eurípides y Sócrates desvinculan la educación de su lazo con la *pólis* es una injusticia, pues si bien ambos modificaron los métodos siempre buscaron beneficiar a la comunidad.

Algunos críticos han dado, pensamos nosotros, demasiada importancia al pasaje en que el sirviente comenta los antecedentes del certamen, considerando que debe tomarse literalmente la vinculación de Eurípides con los ladrones de ropa, cortabolsas, parricidas, boqueteros y trapaceros (cf. 772-3, 781), lo cual implicaría un 'voto cantado' contra el poeta. Creemos que hay que tener presente 1º) que el apoyo de esa gente está en boca de un esclavo en diálogo con otro esclavo, Jantias, lo cual le resta credibilidad; 2º) que el tono es de hipérbole cómica, como lo sugiere el uso del verbo *hypermaínomai* (v. 776) y la broma sarcástica de que también en el cielo, como entre el público, los honestos son escasos (v. 783), de modo que todos los criminales del Hades se identificarían con la mayoría de los asistentes. El público debe de haber reído sin tomarse en serio que quien gusta de Eurípides sea un bandido. Pensamos que resulta claro que el achacar todas las culpas de las maldades y deshonestidades a Eurípides es una hipérbole cómica, desde el momento en que, al encontrarse con Empusa, Dioniso dice:

> ¡Ay de mí!, ¿de dónde me cayeron los males estos?
>
> ¿A cuál de los dioses voy a acusar de arruinarme?
>
> ¿Al éter "dormitorio de Zeus" o al "pie del tiempo"? (vv. 309-311)

donde retoma las frases euripideas ya citadas en el v. 100, privadas de contexto, pero responsabilizando mediante ellas indirectamente a Eurípides, cuando no es este quien le pidió que hiciera el viaje al Hades. El mismo Ésquilo acusa "¿De qué males no es causante?" (v. 1077). Al aparecer el poeta como origen de 'todos' los males –por ejemplo, que los ricos corruptos eludan el pago de impuestos (1065-6) o que haya sacrílegos y burócratas (1079-1988)–, la acusación pierde validez.

Los resultados del *agón*, que según Segal (1961: 207) no están puestos en escena, deben ser deducidos por el público: precisamente a eso, pensamos, apunta el mensaje de la obra disfrazado en la fantasía del viaje y del certamen en un submundo con rasgos atenienses (v. 108 ss.). Ahora bien, si Dioniso, dios del teatro, es a la vez actor-*bomolókhos* y público *phortikós-skaiós*, es decir, hombre falible –al oír

Universidad Pontificia de Salamanca

el veredicto Eurípides reacciona con una frase típica de comedia[75] y tratando a Dioniso como mortal: 1472, *ô miarótat' anthrópon* "oh el más roñoso de los hombres"–, quizás su decisión no sea válida desde la estética, aunque sí lo sea desde lo utilitario[76]. Con otro enfoque, su decisión no es individualista, porque Dioniso no se deja llevar por el placer personal, sino social, pues antepone el beneficio comunitario; y esa es una actitud 'heroica', tal como se planteó su empresa: por eso, al iniciar el aspecto 'político' del *agón* (1421-1465), en v. 1421 Dioniso señala que va a elegir a quien proponga algo bueno para la ciudad. Y desde otro punto de vista, no hay, en el descarte de Eurípides, un rechazo de lo placentero o agradable como positivo, pues Aristófanes no niega que el arte deba producir ese efecto –vale comparar con *Nubes* 1026-7, donde el Argumento Más Fuerte, ideológicamente defendido por la pieza, es calificado a la vez como 'sensato' y 'placentero' (*sóphron*, *hedýs*)–; sino que su descarte se debe a una tabla de valores que, más que estrictamente estético-literarios o estrictamente éticos, antepone lo práctico, lo necesario para el momento histórico: de ahí que en esa instancia sea "insensato" (*paraphronoûntos*, 1499) quedarse a charlar con alguien como Sócrates sobre 'superficialidades' (1492 ss.)[77].

Si Dioniso siente *póthos* por Eurípides y va a buscarlo al Hades en tanto que este es un *poietés dexiós* (cf. v. 71), *gónimos* y *parakekindyneuménos* (vv. 96 y 99), el resultado final del *agón* no implica que Eurípides no sea 'diestro' en su arte ni sea 'fecundo' creador de personajes, intrigas y estrategias, ni sea 'arriesgado' en sus metáforas[78], como lo es Aristófanes mismo[79]. Cuando se inicia el *agón* y el coro invoca a las Musas, los iniciados dicen que ellas "vengan a ver la potencia de sus dos bocas tremendísimas" (vv. 879 s.) y, cuando

[75] Cf. *Riqueza* 79.

[76] Con todo, Higgins 1977: 76 opina que triunfa el sinsentido, porque Ésquilo dice haber escrito obras llenas de guerra pero llevar la paz y la salvación a Atenas, cuando sus últimas palabras a Eurípides son un ataque rencoroso (vv. 1521 ss.).

[77] Cf. Cavallero 2006, donde se señala que el 'placer' entendido como falta de moderación se asocia con actitudes y resultados negativos. Recuérdese que el militar Lámaco es tratado burlescamente en *Acarnienses* y, sin embargo, en otras ocasiones Aristófanes lo elogia: la comedia se adecua al momento. Creemos, pues, que se debería matizar esta afirmación: "El placer (*hedoné*) no constituye en la escala de valores aristofánica una categoría analítica fuerte ni en relación con el tema político –la salvación del estado– ni en relación con el tema estético-cultural –la salvación de la tragedia" (Coscolla 2003: 176).

[78] Sobre la idea de fecundidad cf. Bouvier 2004 y Vamvouri-Ruffy 2004.

[79] Müller 2004: 53 señala que Aristófanes es, como el artista buscado por Dioniso, poeta fecundo, generoso, arriesgado, capaz de mezclar niveles y transformar lo trágico en cómico.

Universidad Pontificia de Salamanca

hacen el *katakeleusmós*, señalan que "dirán ustedes dos cosas elegantes y no imágenes ni lo que otro podría decir" (905-6); no es muy claro quién es "el uno" y quién "el otro" en vv. 901 y 903; y Dioniso comenta que gozaba tanto del teatro arcaico monologado como del moderno con varios personajes (916-7): a partir de estas referencias, creemos que el coro y Dioniso señalan la paridad estética entre los contendientes; esa paridad radica tanto en la *dexiótes* cuanto en la *nouthesía*, que ambos cumplen; pero como toda elección implica una renuncia, esto es lo que debe hacer Dioniso y lo hace fundándose en razones políticas y en circunstancias coyunturales: la guerra es ya inevitable, por lo tanto, se precisa más de la acción valerosa que de la discusión teórica o diplomática.

Aunque el deseo originario de buscar a Eurípides no queda satisfecho (Segal 1961: 207), sí logra Dioniso –y también Aristófanes– hacerle un homenaje. Más allá de que no sea conveniente en la coyuntura histórica de Atenas llevarse a Eurípides en vez de a Ésquilo, el homenaje al poeta es evidente para nosotros. Por lo pronto, queda colocado en la tríada de los grandes. En segundo lugar, es él quien se contrapone a Ésquilo, no tanto en las intenciones profundas sino en las estrategias, mientras que Sofocles, recién fallecido, queda como vicario del trono, con una participación más que secundaria, sin entrar siquiera en competencia con el vencedor. En tercer lugar, Eurípides hace una buena defensa de su arte y una buena propuesta para la ciudad, a tal punto que Dioniso sigue dudando en el acto de elección[80]. En cuarto lugar, el argumento empleado por Dioniso apunta a que las exhortaciones de Ésquilo son más necesarias para la Atenas del momento; aunque dijo que elegiría "lo que el alma quiere" (1468), el argumento decisivo queda sancionado por una frase que retoma la paráfrasis del *Hipólito* 612 de Eurípides ya utilizada antes (vv. 101-2 "corazón que no quiere jurar por las cosas sagradas / mas lengua que perjura independientemente del corazón"; v. 1471 "'la lengua ha jurado'... mas voy a tomar a Ésquilo") y que es éticamente grave para un griego: recordemos que los atenienses insisten en la importancia de la adecuación entre *lógos* y *érgon*, es decir, que el 'actuar' de la persona responda a lo 'dicho' y a lo 'razonado'[81]; frente a este principio ético, la sofística plantea que cuando uno habla puede

[80] Cf. Sommerstein 1974: 26.

[81] Cf. por ejemplo Tucídides II 35.1-46.1, doce ocurrencias; Eurípides *Medea* 708, Platón *Apología* 32 A y D, *Santiago* 2:15-16, *1 Juan* 3: 18, etc.

Universidad Pontificia de Salamanca

hacerlo 'de la boca para fuera', es decir, no tener coherencia entre sentimiento, pensamiento y palabra, de acuerdo con la conveniencia del momento: es una forma de hipocresía. Pero Dioniso expresa así, con términos que Eurípides entendería claramente, que aunque siente una cosa debe hacer otra, no por convicción personal sino por conveniencia; puede resultar así desleal hacia Eurípides, pero se trata de un sacrificio a favor de la comunidad. Dioniso se complace en el arte de Eurípides, como seguramente también el público –la tradición lo prueba[82]–, pero la función social que él representa como dios del teatro y que es objeto de la misión emprendida lo obliga a posponer su gusto personal por el bien común. Por lo tanto, la elección de Ésquilo es coyuntural. Cuando en el v. 1413 Dioniso dice que es amigo de ambos poetas, reconoce los valores de los dos por igual, pero el placer estético que provoca Eurípides y su sagacidad en la discusión de problemas personales y sociales, quedan distinguidos de la sabiduría, sensatez, prudencia práctica (cf. *sophós*) que revela Ésquilo en el tono solemne, majestuoso, impresionante de sus obras, más apto para levantar el caído ánimo de los atenienses en ese momento. No se trata, pues, ni de cuestiones técnicas (ambos son hábiles) ni de ideologías (ambos se preocupan por la ciudad), sino de estilos y de las impresiones que ellos causan en el público: ante la situación imperante, la acción directa es más útil que el análisis discursivo.

[82] Empero, WOODBURY 1986: 242 señala que las referencias de vv. 866 ss., 943 y 1409 a los libros de Eurípides sugieren que la obra de este subsiste gracias a la tecnología del libro, no al gusto del público, mientras que según el escolio a *Acarnienses* 10 las obras de Ésquilo podían ser repuestas a cargo del estado, lo cual implica su éxito. Cabe señalar que Ésquilo llevaba cincuenta años de fallecido, mientras que Eurípides acababa de morir, de modo que no había habido tiempo para una decisión similar (la queja de Ésquilo acerca de la desigualdad de condiciones, vv. 867 ss., debida a que su poesía no murió junto con él y la de Eurípides sí, se entiende como alusión a la cultura libresca de Eurípides y a que puede aparecer acompañado de libros; pero también se puede entender que si la poesía murió junto con Eurípides, él era un verdadero poeta). Sin embargo, se conocen las honras tributadas a Eurípides (STEVENS 1956) que parecen desmentir la fama de insociabilidad, misoginia e impopularidad: agradecimiento porque el recitar sus versos salvó a muchos en Sicilia, encargo de un *epikédeion* por los caídos, composición del prólogo a *Persas* de Timóteo, lo cual facilitó su éxito, asignación de una *proxenía* en Magnesia, construcción de un cenotafio en su honor en Atenas, pedido de repatriación de restos, composición de un coro en su honor por parte de Sofocles. También se sabe que en época de Licurgo, a mediados del s. IV, sus obras tenían el mismo reconocimiento que las de los otros dos miembros de la tríada. STEVENS advierte que *Ranas* también emplea sátira contra la técnica de Ésquilo (p. 92) y que, más que censurar a Eurípides, Aristófanes busca explotar por comparación las posibilidades dramáticas de dos escritores antitéticos en su estilo, aunque puede no estar de acuerdo en algunos aspectos y hasta considerarlo inferior a Ésquilo o Sofocles; comparte ideas políticas pero teme que los dramas sean mal entendidos por los jóvenes (p. 93).

Universidad Pontificia de Salamanca

Hasta allí (v. 1413), Dioniso no dirime; sentencia un empate. Pero la presión de Plutón (1414) hace que deba retomar su oficio de juez. Los tres grandes poetas son avalados por Dioniso, mas el retorno del primero a la Atenas declinante es símbolo del ardor, la valentía, la entereza, la unión nacional y, sobre todo, de la acción concreta que el ateniense debe tener en esa instancia crítica. La que toma Dioniso es, pues, una decisión difícil, dubitativa (1433), como lo anticipa el coro (v. 1100), quien también oscila en sus comentarios (1256 ss.); es una decisión de base ético-práctica: bien dice el v. 883 que la competencia es *agòn sophías ho mégas*, "el gran certamen de la sabiduría", expresión y objetivo similares al del primer *agón* de *Nubes*, donde se le dice *sophías... agòn mégistos* (955-6), "grandísimo certamen de la sabiduría". Es decir, así como en *Nubes* estaba en juego una educación sentada sobre bases útiles a la sociedad, también en *Ranas*, más allá de las diferencias técnicas y estilísticas, lo que cuenta no es tanto la *dexiótes* o destreza sino la sabiduría del mensaje, su adecuación práctica a las necesidades de la sociedad[83].

Un sentido derivado del papel importante que Aristófanes da a los tragediógrafos de la pieza es que dicho papel no se aplica solamente a los autores de tragedia. Dioniso es dios del teatro en general, tiene una cara trágica, una cara cómica e incluso, deberíamos decir, una de *sátyros*. Los tres géneros se vinculan directamente con Dioniso y los tres apuntan al mismo público, aunque con modos diversos[84]. La misión del poeta dramático no es exclusiva de un Ésquilo, de un Sofocles o de un Eurípides; también la tienen los comediógrafos. Y Aristófanes lo prueba con sus piezas y con sus explícitas indicaciones. Algunos, como anticipamos, dudan de la seriedad de los vv. 1009 s. de *Ranas* donde se dice que la función del poeta es "hacer mejores a los hombres en las ciudades"; empero, esa declaración es totalmente coherente con otras de Aristófanes, como la de *Acarnienses* 655-8, en la que hace un manifiesto de intencionalidad literaria: más allá de provocar risa, el comediógrafo ha de educar a la gente, sin engañarla y sin dejarse sobornar. Algo así como el *ridentem dicere verum quid vetat?* de Horacio (*Sátiras* I 1, 24-25). La comedia tiene una estética y una estrategia diferentes, pero Aristófanes reivindica para ella el mismo rango poético y la misma relevancia social que puede tener su contracara, la tragedia.

[83] De tal modo, la decisión no es un "desenlace deliberadamente antojadizo" ni fue tomada "más o menos caprichosamente" o "arbitraria y convencionalmente" (Verde Castro 1964: 49, 51, 68).

[84] Sobre la diversa relación escenario-público en tragedia y comedia, cf. Taplin 1986.

Universidad Pontificia de Salamanca

El *euripidaristophanízein* de Cratino (fr. 207 KA) es un compuesto neológico de sabor aristofánico pero también esquileo y euripideo. Con él Cratino no señaló, simplemente, la semejanza entre el comediógrafo y el tragediógrafo generada a causa de tanto parodiar el primero al segundo[85]; aludió también a una proximidad intencional, fundada en el mutuo reconocimiento de ser gente intelectual, hábil en lo suyo, que busca hacer reflexionar al público; pueden tener diferencias que se deben al género cultivado por cada uno, puede el cómico burlarse de las innovaciones del trágico, pero lo hace como partícipe de esa estrategia, como quien está en el mismo bando y 'se ríe con', no 'se ríe de'. Lo mismo que ocurre con Sócrates[86]. Aristófanes puede temer que las innovaciones euripideas, los desajustes de forma y contenido –aceptables en la comedia– sean perjudiciales, porque la tragedia puede ser más eficaz en su mensaje mediante la coherencia de su forma seria[87]. Sin embargo, Aristóteles consideró *tragikótatos* a Eurípides por su patetismo, de modo que su arte no parece haber perdido efecto trágico, al menos en el concepto que de 'trágico' pudo tener el s. IV. Y, en cambio, Aristófanes también puso reflexiones serias y graves en marcos cómicos y paródicos y pudo tal vez arrepentirse de que las libertades cómicas no fueran bien entendidas o fuesen manipuladas por el público y argumentadas para condenar a Sócrates. Más allá de las diferencias, Aristófanes valoró a Eurípides como artista y pensador, como el mismo público ateniense lo hizo. No hay entre Aristófanes, Eurípides y Sócrates identidad, porque son orfebres diferentes, que se dedican a géneros diversos; pero los tres tenían un mismo interés: el beneficio de la *pólis* mediante la reflexión de sus integrantes[88].

Hay que destacar que el análisis que contiene *Ranas* lo hace un comediógrafo y en una comedia. Esto significa que Aristófanes pone el género cómico en un lugar habilitado para juzgar al teatro porque, en última –o primera– instancia, todo poeta debe hacer "mejores a los

[85] Sobre la parodia hay abundante bibliografía, general o particular, no toda vista por nosotros; entre ella remitimos a: Tauber 1849, Van de Sande Bakhuyzen 1877, Murray 1891, Hope 1906, Schlesinger 1936 y 1937, Kleinknecht 1937, Pucci 1961, Komornicka 1967, Horn 1970, Harvey 1971, Havelock 1972, Byl 1980, Vertelli 1983, Taplin 1987, Zimmermann 1988, Franco 1988, Goldhill 1991, Nesselrath 1993, Marianetti 1993, Frenkel 2003.

[86] Cf. Cavallero 2007-2008: 32.

[87] Cf. Zimmermann 1988: 45.

[88] No creemos que Aristófanes acuse a Eurípides, respecto de la poesía, de "haberla convertido en mero juego de arte" (Verde Castro 1964: 49).

Universidad Pontificia de Salamanca

hombres". Dentro de ese teatro, una vez asentado que tanto comedia cuanto tragedia son instrumentos que los intelectuales tienen para influir en la sociedad, Aristófanes confronta dos estilos de tragedia, ambos defendibles desde criterios estéticos. La elección, empero, no prevista por Dioniso e impuesta por la disputa entre los poetas, radica su resultado en la situación puntual de Atenas: si ni la comedia de Aristófanes ni la tragedia de Eurípides lograron hacer desistir de la guerra y reconciliar a las partes, entonces es necesario el activismo patriótico de los 'maratonomacas' para defender la *pólis* que ya se encuentra *in articulo mortis*. Así, Aristófanes presenta una esperanza de salvación[89]. Empero, los iniciados, Heracles y los poetas viven una vida de ultratumba: queda entonces abierta la idea de que si no hay triunfo bélico, puede haber otro modo de vida, quizás mejor que el que Atenas tiene entonces; recordemos que el coro de Iniciados menciona a "los muertos de arriba" (v. 420) entre quienes andan los demagogos, y que Dioniso cita el verso "¿Quién sabe si el vivir es morir?" (v. 1477).

Aristófanes quiso honrar a Eurípides, un 'grande' fallecido poco más de un año antes[90]. Había visto, quizás en marzo del 406, la pieza concebida por este en la corte macedónica de Pela y presentada póstumamente por algún pariente o amigo. En ella aparece como personaje relevante, si no principal, Dioniso, el dios de lo instintivo, el semidiós que se presenta como hombre, se disfraza y engaña a la gente para castigar a quienes no lo reverencian. En esa pieza, como bien señaló Helen Foley[91], Dioniso es actor –prologuista, mensajero, *deus ex machina*–, es también espectador y juez, manifiesta su divinidad ambigua con una máscara sonriente más propia de comedia que de tragedia. Ya se ha dicho que no es casual que Aristófanes haya recurrido también a Dioniso como protagonista de un drama y tan poco tiempo después de *Bacantes*[92]. Tampoco es casual que aparezca un coro de iniciados,

[89] Para Verde Castro 1964: 95, "sólo un microcosmos hermético de fantasía, de fantasía tan desaforada como fuera posible, podía hacer vivir a los atenienses –aunque por breves instantes– el clima de la vieja Atenas. Esta resurrección sólo era factible en la piadosa ficción de un piadoso poeta". Si fuera así, no se justificarían la finalidad educativa de la poesía ni la exhortación de la pieza: Atenas no estaba aún derrotada.

[90] Dice Vidal-Naquet 2002a: 87 que Eurípides "está presente en casi todos los versos" de Aristófanes.

[91] Cf. Foley 1980.

[92] Por ejemplo, Gallego 2009. Segal 1961: 228 señala que *Ranas* puede aludir a *Bacantes* y que coincide con ella en la defensa de la divinidad de Dioniso y en el retorno a las creencias más simples e inmediatas; pero observa que en *Bacantes* Dioniso es peligroso, con-

Universidad Pontificia de Salamanca

muy apto para el descenso al Hades, pero que se vincula también con Dioniso-Yaco y, por lo tanto, con el culto al dios expuesto en el último drama euripideo: recordemos que los Misterios Iniciáticos de Agras y de Eleusis eran experiencias personales, individuales, intransferibles, que, como tales, podían beneficiar a la comunidad de manera indirecta, por el cambio operado en cada *epóptes*. Aristófanes, a través de *Ranas*, alude a *Bacantes*; así como Eurípides usó allí técnicas de la comediografía para arribar a un final terrible, Aristófanes le responde empleando en *Ranas* técnicas cómicas para hablar sobre la tragedia; así como el Dioniso de la tragedia se viste de hombre de la calle, el Dioniso de la comedia se viste de héroe, recurriendo a una técnica de estirpe épica pero muy presente en la comediografía[93]; si *Bacantes* concluye como tragedia, lo hace porque Penteo antepone lo individual a lo comunitario; si *Ranas* concluye como comedia, lo hace porque Dioniso posterga lo individual en beneficio de lo comunitario, punto de vista social que está presente incluso en comedias como *Acarnienses* o *Nubes*, que llaman a la reflexión a través de actitudes individualistas. Como *Bacantes*, *Ranas* reclama del público la reverencia hacia el dios; pero una reverencia que va más allá de lo religioso individual –sin anularlo–, una reverencia al teatro, hacia la función cívico-religiosa del drama y del festival[94]; mas no solo de la tragedia sino también de la comedia. Y, consecuentemente, reclama atención a los mensajes de los poetas.

Aristófanes, a través de *Ranas*, alude a *Bacantes* –repetimos– y a toda la producción de Eurípides, tan citada y parafraseada como la de Ésquilo, y así le rinde homenaje al colega desaparecido, aun cuando Ésquilo lo desdeñe como corresponde en una comedia (vv. 1421-4) y aunque coyunturalmente la ciudad precise más de la acción que de la palabra, más de la valentía que de la argumentación, más de la fuerza que de la reflexión, más de lo explícito que de la sutileza que puede no ser

---

vulsiona los valores sociales y presenta las fuerzas del individualismo, mientras que en *Ranas* es un dios libre de represiones y de elementos peligrosos; en *Bacantes*, Dioniso sería una divinidad universal, principio semiabstracto defensor del relativismo cultural; en cambio en *Ranas* sería una deidad ética. Según Segal (p. 230), Aristófanes rechazaría al Dioniso de *Bacantes* por ser antisocial y opuesto a la regeneración. Creemos que en la tragedia, Dioniso, en su faz trágica, pone 'orden' donde había excesos individualistas de un autócrata.

[93] Cf. Cavallero 1996, nº 42, y bibliografía citada. Sobre el disfraz en Homero cf. Griffin 1984: 69 y Rose 1956. En cuanto a la correspondencia de las piezas, Foley 1980: 120, n. 22 enumera semejanzas expresivas entre los iniciados de *Ranas* y el coro de *Bacantes*.

[94] Cf. Goldhill 1990.

Universidad Pontificia de Salamanca

entendida, como les pasó a Sócrates y al mismo Aristófanes[95]; todo ello, conservando a Dioniso-teatro y sus celebraciones, es decir, la religión, el civismo, el arte, constructores de paz. Werner Jaeger ha dicho que Aristófanes rinde en *Ranas* un "homenaje negativo" al tragediógrafo ante "el público ateniense cuyo dios era Eurípides"[96]. Para nosotros el homenaje es 'velado', sí, porque se trata de una comedia, pero es positivo; solo puede resultar negativo para un auditorio *phortikós-skaiós*… Y Aristófanes era consciente de este peligro, porque "los zonzos son muchos" (*Ranas* 1503)[97].

En fin, Eurípides no es derrotado en *Ranas*: pierde una batalla política; pero en la competencia literaria, empata.

## Bibliografía citada


Anderson, G. 1981: "*Lekýthion* and *autolékythos*", *JHS* 101, 130-132.

Andrade, N. 2000: "*Bacantes* de Eurípides: una revolución estética", *Kêpos. Homenaje a Eduardo J. Prieto*, Buenos Aires, Paradiso, 78-86.

Arnott, P. 1989: *Poet, public and performance in the Greek theatre*, London, New York, Routledge.

Atkins, J. 1961: *Literary criticism in Antiquity: a sketch of its development*, Gloucester Mass.

Auger, D. 1979: "Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes", en *Aristophane, les femmes et la cité = Cahiers de Fontenay* 17, 71-97.

Beck, W. 1982: "*Lekýthion apólesen* (and Theocritus ii 156)", *JHS* 102, 234.

Bertelli, L. 1983: "L'utopia sulla scena: Aristofane e la parodia della città", *Civiltà classica e cristiana* IV-2, 215-261.

Bouvier, D. 2004: "'Rendre l'homme meilleur!'. Ou quand la comédie interroge la tragédie sur sa finalité: à propos des *Grenouilles* d'Aristophane", en C. Calame ed., *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue = Études de lettres* 4, 9-26.


[95] Sutileza que se representa con las metáforas de tener como dioses a éter, lengua, inteligencia y narices (cf. 889-894), pero que, como ya señalamos, son "mi alimento" (*emòn bóskema*), recursos y, a la vez, objetivo que desea desarrollar en el público.

[96] Jaeger 1957: 343.

[97] En vv. 1109 ss. halaga al público diciendo que es sabio. Sobre la 'clasificación' del público, véanse la síntesis y las observaciones de Fernández 2000, quien opina que Aristófanes construyó esas clases para adecuarlas a las vertientes de la comedia. Creemos que Aristófanes explotó una realidad intemporal, que es la variedad del público.

Universidad Pontificia de Salamanca

BRELICH, A. 1969: "Aristofane, commedia e religione", *Acta Classica* 5, 21-30. (Ahora también en M. Detienne, ed.: *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1975, 103-118, 262-267).

BREMMER, J. 1985: "La donna anziana: libertà e indipendenza", en G. Arrigoni ed. *Le donne in Grecia*, Roma, Laterza, 275-298.

BREMMER, J. 1991: "Aristophanes on his own poetry", en O.Reverdin ed. *Aristophane* (Entretiens 38), Genève, Fondation Hardt, 125-172.

BUIS, E. 2008: "Hacia una imagen del juez dramático en la escena aristofánica", en R. Buzón *et alii*, *Docenda. Homenaje a Gerardo H. Pagés*, Buenos Aires, UBA, 77-114.

BYL, S. "Parodie d'une initiation dans les *Nuées* d'Aristophane?", *Revue belge de philologie et d'histoire* 58 (1980), 5-21.

CAVALLERO, P. 1994: "La situación paradójica del libre-esclavizado en la comediografía grecolatina", en S. Wendt - M. Royo edd. *Homenaje a Aída Barbagelata, in memoriam*, Buenos Aires, 255-264.

CAVALLERO, P. 1996: *Parádosis: los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina. El peso de la tradición*. Buenos Aires, UBA.

CAVALLERO, P. 1998: "Los dioses en la comediografía grecolatina", *Actas* de las IX Jornadas de la UCA, Buenos Aires, UCA, 1998, 223-234.

CAVALLERO, P. 1998b: "Querer-poder-deber en el *Dýskolos* de Menandro. La trascendencia política de la ética familiar", *Argos* 22, 33-49.

CAVALLERO, P. 2000: "Dioses y política económica: función de la utopía en *Plutos* de Aristófanes", *Anales de historia antigua, medieval y moderna* 33, 23-36.

CAVALLERO, P. 2004: "*Aeí*: una clave en la estética aristofánica", en G. Zecchin-J. Napoli edd. *Ética y estética: de Grecia a la modernidad*, Univ. Nac. de La Plata, La Plata (CD).

CAVALLERO, P. 2005-2006: "Algunas claves interpretativas de *Nubes* de Aristófanes", *Circe* 10, 75-96.

CAVALLERO, P. 2006: "La oposición *sophrosýne-hedoné* como una clave del *agón* de *Nubes*", *Byzantion Néa Hellás* 25, 115-126.

CAVALLERO, P. 2007-2008: "La historicidad del Sócrates de Aristófanes y la coincidencia de las fuentes", *Revue des études anciennes* 109/2 (2007), 449-464 y 110/1 (2008), 5-38.

CAVALLERO, P. 2008: "Personajes silentes en *Nubes* de Aristófanes", *Cuadernos de filología clásica* 18, 267-277.

COLLARD, C. 1975: "Formal debates in Euripides'drama", *G&R* 22, 58-71.

CONACHER, D. 1981: "Rhetoric and relevance in Euripidean drama", *AJPh* 102, 3-25.

Universidad Pontificia de Salamanca

CORSINI, E. 1986: "La polemica contro la religione di Stato in Aristofane", en *La polis e il suo teatro*, Padova, 149-184.

CORTASSA, G. 1986: "Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane", en E. Corsini ed. *La polis e il suo teatro*, Padova, I, 1986, 185-204.

COSCOLLA, M. 2001: "Juegos y juegos: el carácter de la innovación poética. De las *Leyes* de Platón a la comedia aristofánica", en J. Gallego ed. *Prácticas religiosas, regímenes discursivos y el poder político en el mundo grecorromano*, Buenos Aires, FFyL de la UBA, 97-126.

COSCOLLA, M. 2003: "*Ranas* de Aristófanes: por una poética de la acción política en la tragedia", en P. Cavallero *et alii* edd., *Koronís. Homenaje a Carlos Ronchi March*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 143-180.

DEFRADAS, J. 1969: "Le chant des grenouilles. Aristophane critique musical", *REA* 71, 23-37.

DEL CORNO, D. 1988: "Scena e parola nelle *Rane* di Aristofane", en R. Corsini ed., *La polis e il suo teatro*, Padova, Programma, vol. II, 205-214.

DELI, D. 1977: "Algunas incógnitas de la ecuación Eurípides-Aristófanes", *Argos* 1, 76-84.

DEMAND, N. 1970: "The identity of the frogs", *CPh* 65, 83-87.

DICKERSON, G. 1974: "Aristophanes' *Ranae* 862: a note on the anatomy of the Euripidean tragedy", *HSCPh* 78, 177-188.

DUCHEMIN, S. 1957: "Recherches sur un thème aristophanien et ses sources religieuses", *Études classiques*, 273-295.

EHRENBERG, V. 1957: *L'Atene di Aristofane*, Firenze, La nuova Italia.

ELDERKIN, G. 1936: "Xanthias and Herakles", *CPh* 31, 69-70.

FERNÁNDEZ, C. 2000: "El público de Aristófanes: *spectator in fabula*", *Circe* 5, 117-136.

FOLEY, H. 1980: "The masque of Dionysus", *TAPhA* 110, 107-133.

FRANCO, C. 1988: "La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea", en E. Corsini, *La polis e il suo teatro*, Padova, Programma, II, 213-232.

FREIXAS, A. 1937: *La sofística de Eurípides*, Buenos Aires.

FRENKEL, D. 2003: "La parodia en Aristófanes", en P. Cavallero *et alii*, *Aristófanes,* Riqueza. *Introducción, versión y notas*, Buenos Aires, UBA, 229-241.

Universidad Pontificia de Salamanca

GIL, L. 1997: "Uso y función de los teónimos en la comedia aristofánica", en A. López Eire, *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua*, Salamanca, LOGO, 21-29.

GOLDHILL, S. 1990: "The Great Dionysia and civic ideology" en J. Winkler & F. Zeitlin edd., *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton (NJ), 97-129.

GOLDHILL, S. 1991: "Comic inversion and inverted commas: Aristophanes and parody", en *The poet's voice. Essays on poetics and Greek literature*, Cambridge Unviersity Press, 167-222.

GREGORY, J. 2002: "Euripides as social critic", *G&R* 49, 145-162.

GRIFFIN, J. 1984: *Homero*, Madrid, Alianza.

GRIFFIN, J. 1998: "The social function of Attic tragedy", *CQ* 48, 39-61.

GRIFFITH, J. 1970: "*Lekýthion apólesen*: a postscript", *HSCPh* 74, 43-44.

GUELERMAN, C. 1997: "El *agón* más grande", *AFC* 15, 118-128.

HABASH, M. 2002: "Dionysos' roles in Aristophanes' *Frogs*", *Mnemosyne* 55/1, 1-17.

HALLIWELL, S. 1993: "Comedy and publicity in the society of the polis", en A. Sommerstein, ed. *Tragedy, comedy and the polis*, Bari, Levante, 321-340.

HARTO TRUJILLO, M. 2004: "La comedia como antídoto trágico. Aristófanes", en S. López Moceda ed., *Ideas. Las varias caras del conflicto: guerra y culturas enfrentadas*, Madrid, Clásicas, 127-154.

HARVEY, F. 1971: "Sick humour: Aristophanic parody of a Euripidean motif?", *Mnemosyne* 24/4, 362-5.

HAVELOCK, E. 1972: "The Socratic self-as-it-is parodied in Aristophanes'*Clouds*", *Yale classical studies* 22, 1-18.

HENDERSON, J. 1972: "The *lekythos* and *Frogs* 1200-1248", *HSCPh* 76, 133-143.

HENDERSON, J. 1987: "Older women in Attic old comedy", *TAPhA* 117, 105-129.

HIGGINS, W. 1977: "A passage to Hades: the Frogs of Aristophanes", *Ramus* 6, 60-81.

HOPE, E. 1906: *The language of parody. A study in the diction of Aristophanes*, Baltimore.

HORN, W. 1970: *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg, Carl.

JAEGER, W. 1957: "La comedia de Aristófanes", en *Paideia*, México, FCE.

Universidad Pontificia de Salamanca

KLEINKNECHT, H. 1937: *Die Gebietsparodie in der Antike*, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer.

KOMORNICKA, A. 1967: "Quelques remarques sur la parodie dans la comédie d'Aristophane", *QUCC* 3, pp. 51-74.

KONSTAN, D. 1986: "Poésie, politique et rituel dans les *Grenouilles* d'Aristophane", *Metis* 1, 291-308.

LAPALUS, É. 1934: "Le Dionysos et l'Héraclès des *Grenouilles*. En marge du *Dioniso* de M. Carlo Pascal", *REG* 47, 1-20.

LLOYD, M. 1992: *The agon in Euripides*, Oxford, Clarendon.

MACDOWELL, D. 1972: "The frogs' chorus", *CR* 22, 3-5.

MARIANETTI, M. 1992: *Religion and politics in Aristophanes Clouds*, New York, Olms-Weidman.

MARIANETTI, M. 1993: "Socratic Mystery-Parody and the issue of *asébeia* in Aristophanes' *Clouds*", *SO* LXVIII, 5-31.

MELERO, A. 1998: "Los predecesores de Aristófanes", en J. López Férez ed. *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Clásicas, 63-80.

MILANEZI, S. 1996: "Aristophane, Dionysos et la recherche du politique", *Cahiers du GITA* 9, 103-117.

MUECKE, F. 1977: "Playing with the play: theatrical self-consciousness in Aristophanes", *Antichthon* 11, pp. 52-67.

MUIR, J. 1985: "Religion and the new education: the challenge of the sophists", en Easterling-Muir eds. *Greek religion and society*, Cambridge Univ. Press, 191-218.

MÜLLER, F. 2004: "Vers armés et 'perte de fiole': transactions tragi-comiques de mots et d'objets dans les *Grenouilles* d'Aristophane", en C. Calame ed., *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue = Études de lettres* 4, 27-57.

MURPHY, Ch. 1938: "Aristophanes and the art of rhetoric", *HSCPh* 49, pp. 69-113.

MURPHY, Ch. 1964: "Aristophanes, Athens and Attica", *CJ* 59/7, 306-323.

MURRAY, A. 1891: *On parody and paratragoedia in Aristophanes*, Berlin.

NANCY, C. 1984: "Euripide et le parti des femmes", *QUCC* 17, 111-136.

NESSELRATH, H. 1993: "Parody and later Greek comedy", *HSCPh* 95, 181-195.

NEWIGER, H. 1980: "War and peace in the comedy of Aristophanes", en J. Henderson ed., *Aristophanes: essays in interpretation*, Cambridge University Press, 219-237.

Universidad Pontificia de Salamanca

PADILLA, M. 1992: "The Meracleam Dionysus: theatrical and social renewal in Aristophane's *Frogs*", *Arethusa* 25/3, 359-384.

PUCCI, P. "Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stitlistiche", *Atti dell'Accademia dei Lincei* (scienze morali) 10/5, 277-421.

ROBERTSON, M. 1982: "*Lekýthion* and *autolékythos*", *JHS* 102, 234.

ROGERS, B. 1902: *The Frogs of Aristophanes*, London.

ROSE, H. 1956: "Divine disguisings", *Harvard theological review* 49, 63-72.

SANCHO ROYO, A. 1983: "Análisis de los motivos de composición del *Ciclope* de Filóxeno de Citera", *Habis*, 14, 33-49.

SCHAMUN, M. 2001: "*Agòn lógon* en *Medea* de Eurípides vv. 446-626", *Synthesis* 8, 137-153.

SCHLESINGER, A. 1936: "Identification of Parodies in Aristophanes", *TAPhA* 67, 303-308.

SCHLESINGER, A. 1937: "Identification of Parodies in Aristophanes", *AJPh* 58, 294-305.

SCHWINGE, E. 1975: "Zur Aesthetik der Aristophanischen Komödie am Beispel der Ritter", *Maia* 27, 177-199.

SEAFORD, R. 2000: "The social function of Attic tragedy. A response to Jasper Griffin", *CQ* 50, 30-44.

SEGAL, Ch. 1961: "The character and cults of Dionysius and the unity of the *Frogs*", *HSCPh* 65, 207-242.

SOMMERSTEIN, A. 1974: "Aristophanes, *Frogs* 1463-5"; *CQ* 24, 24-27.

SOMMERSTEIN, A. 1980: "The naming of women in Greek and Roman comedy", *Quaderni di storia* 6, 393-418.

SOUTO DELIBES, F. 1997: "La figura de Sócrates en la comedia ateniense", en A. López Eire, *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua*, Salamanca, LOGO, 339-345.

SOUTO DELIBES, F. 1999: "Aristófanes, ¿enemigo de Sócrates?", *CFC* 9, 145-153.

SOUTO DELIBES, F. 1999b: "La crítica musical en la comedia griega antigua", *Minerva* 13, 87-101.

SOVOLEVSKI, S. 1957: "Las tres comedias *femeninas* de Aristófanes", en *Aristófanes y su tiempo*, Moscú, Instituto Gorki, 261-277; traducción castellana de E. J. Buis, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 1997.

STEVENS, P. 1956: "Euripides and the Athenians", *JHS* 76, 87-94.

TAILLARDAT, J. 1965: *Les images d'Aristophane*, Paris.

TAPLIN, O. 1983: "Tragedy and trugedy", *CQ* 33, 331-333.

Universidad Pontificia de Salamanca

TAPLIN, O. 1986: "Fifth-century tragedy and comedy: a *synkrisis*", *JHS* 106, 163-174.

TAPLIN, O. 1987: "Classical phallology, iconographic parody and potted Aristophanes", *Dioniso* 57, 95-109.

TAUBER, H. 1849: *De usu parodiae apud Aristophanem*, Berlin.

THIERCY, P. 1987: "Le rôle du public dans la comédie d'Aristophane", *Dioniso* 57, 169-185.

THIERCY, P. 1998: "L'évolution de l'action des les comédies d'Aristophane", en J. López Férez ed. *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Clásicas, 81-100.

VAMVOURI-RUFFY, M. 2004: "Interprétations comiques des métaphores d'Euripide dans les *Grenouilles* d'Aristophane", en C. Calame ed., *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue = Études de lettres* 4, 95-116.

VAN DE SANDE BAKHUYZEN, W. 1877: *De parodia in comoediis Aristophanis*, Utrecht, Beijers.

VERDE CASTRO, C. 1964: "La composición dramática de *Las ranas* de Aristófanes", *AFC* 8, 45-123.

WHITMAN, C. 1969: "*Lekýthion apólesen*", *HSCPh* 73, 109-112.

VIDAL-NAQUET, P. 2002 a: "Esquilo, el pasado y el presente", en J. P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. esp. de Ana Iriarte, Barcelona, Paidós, vol. II, 87-108.

VIDAL-NAQUET, P. 2002b: "El escudo de los héroes. Ensayo sobre la escena central de los *Siete contra Tebas*", en J. P. Vernant- P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. esp. de Ana Iriarte, Barcelona, Paidós; vol. II, 109-141.

WILLS, G. 1969: "Why are the frogs in the *Frogs*?", *Hermes* 97, 306-317.

WINNINGTON-INGRAM, R. 1969: "Euripides, *poietès sophós*", *Arethusa* 2, 127-142.

WOODBURY, L. 1986: "The judgement of Dionysus: books, taste and teaching in the *Frogs*", en M. Cropp-E. Fantham-S. Scully, *Greek tragedy and its legacy*, Alberta, Univ. of Calgary, 241-257.

ZIMMERMANN, B. 1988: "Parodia metrica nelle *Rane* di Aristofane", *St.Ital. Filol.Class.* 6, 35-47.

ZIMMERMANN, B. 1998: "Aristofane e la crisi dell'educazione ateniese", en J. López Férez ed. *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Clásicas, 101-112.

Universidad Pontificia de Salamanca

SUMARIO

Este artículo propone que *Ranas*, presentada poco después de *Bacantes* y de la muerte de Eurípides, es un homenaje velado al poeta recién fallecido. Con la figura de un Dioniso cuasi-trágico, espejo del Dioniso cuasi-cómico de *Bacantes*, se presenta en tono burlesco una competencia en la que Ésquilo y Eurípides salen empatados en lo relativo al arte. La elección de Ésquilo para retornar a Atenas y ayudar a su salvación se debe a una razón de circunstancia histórica y de conveniencia social, no a los argumentos estéticos discutidos. La comedia hace válida su capacidad de juzgar la labor de los poetas.

PALABRAS CLAVE: Comedia; tragedia; Aristófanes; *Ranas*.

ABSTRACT

This article proposes that *Frogs*, which was presented a little later that *Bacchae* and that the Euripides'death, is a hidden homage to the poet newly dead. With the figure of a mid-tragic Dionysus, mirror of de mid-comic Dionysus of *Bacchae*, it is presented in burlesque tone a competence in which Aeschylus and Euripides tie with regard to the art. The selection of Aeschylus to return to Athens and to help for her salvation is due to a reason of historic circumstances and of social advantage, no to the aesthetic arguments that are discussed. The comedy makes valid his capacity to judge the poets'work.

KEY WORDS: Comedy; tragedy; Aristophanes; *Frogs*.

Universidad Pontificia de Salamanca