



## Esquilo, entre comedia y biografía<sup>1</sup>

Bruno D. Alfonzo

Laboratorio de Investigación en Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Martín (LICH-CONICET/UNSAM), Argentina / Rijksuniversiteit Groningen (RUG), Países Bajos.

balfonzo@unsam.edu.ar / b.d.alfonzo@rug.nl

**Resumen:** El presente artículo indaga la relación entre la comedia aristofánica y la literatura biográfica. Particularmente, pone de relieve la estrecha dependencia de esta última respecto de la primera en lo que refiere al caso de Esquilo. Se analizan una serie de características atribuidas al dramaturgo en *Ranas* con el fin de advertir la importancia que supuso esta pieza para la construcción de la figura de Esquilo y su recepción en la *Vita* anónima que acompaña los manuscritos de sus obras conservadas. Asimismo, se destaca la relevancia del dispositivo biográfico en el proceso de recepción de la literatura clásica, enfatizando su influencia en la construcción de sus representantes.

**Palabras clave:** Esquilo, Aristófanes, comedia, biografía, canon

**Abstract:** The present article explores the relationship between Aristophanic comedy and biographical literature. Specifically, the paper highlights the close dependence of the latter on the former in the case of Aeschylus. The analysis focuses on a series of characteristics attributed to the playwright in *Frogs*, in order to demonstrate the importance this play has in the shaping of Aeschylus' figure and his reception in the anonymous *Vita* accompanying the manuscripts of his preserved works. Furthermore, the study underscores the significance that the biographical framework has in the reception of classical literature in emphasizing its influence on the construction of its exponents.

**Keywords:** Aeschylus, Aristophanes, comedy, biography, canon

### Introducción

En una serie de pasajes de *Poética*, Aristóteles define lo que entiende por «pensamiento» [διάνοια] al hablar de una pieza dramática. Se trata de una de las seis «partes» [μέρη] que, según el Estagirita, componen toda tragedia y a la que ubica, luego de la «trama» [μῦθος] y el «carácter» [ἦθος], en tercer lugar.<sup>2</sup> Según Aristóteles, el pensamiento es aquello que se expresa por medio del habla, ya sea que con ella se «demuestre» [ἀποδεικνύασιν] un argumento o se manifieste un juicio o parecer [ἀποφαίνονται γνώμην].<sup>3</sup> Así, la διάνοια constituye aquello que, a través del diálogo, demuestra que algo es o no es o, «en general»

<sup>1</sup> Deseo agradecer a los dictaminadores anónimos de este artículo. Sus comentarios y observaciones han constituido un aporte de gran valor.

<sup>2</sup> En rigor, el orden establecido por Aristóteles no es consecuente a lo largo de su desarrollo. Si bien en 1450b5 coloca a la διάνοια en tercer lugar, antes lo había hecho también en el cuarto y en el sexto, de modo que es difícil establecer con precisión cuál es el sitio que le corresponde en la jerarquía. Diferente es el caso de otros μέρη como el μῦθος, al que califica como principio (ἀρχή) y alma (ψυχή) de la tragedia. García Yebra cree que este desorden es «típico de un cuaderno de apuntes en que se anotan las ideas de cualquier modo, sin estructurarlas definitivamente» (García Yebra, 1972:266 n. 113), lo que podría concebirse como un ejemplo más de la Aristotelis insignis in scribendo negligentia de la que hablaba Bonitz, «no sin cierta injusticia» (Sinnott, 2022:ix n. 6), como también subrayaba Hamelin (1920:47).

<sup>3</sup> λέγω [...] διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην (1450a6). Para *Poética*, sigo la edición de Kassel (1966). Todas las traducciones del griego me pertenecen, salvo donde se indique lo contrario.



[καθόλου], exterioriza una posición.<sup>4</sup> A su vez, consiste en la «facultad» [δύνασθαι] de decir «lo adecuado» [ἀρμόττοντα], lo cual, en el caso de los «discursos» [λόγων], puede ser obra «de la política o<sup>5</sup> de la retórica» [τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς].<sup>6</sup> Como podemos ver, independientemente del contenido de que se trate en cada caso, el pensamiento constituye aquella parte de la tragedia a la que podemos acceder por medio del diálogo, pues se encuentra en lo que dicen los personajes. En efecto, es allí donde se halla lo que estos opinan, piensan, argumentan y demuestran. Esta idea, cuya constatación quizá no requiera de la definición aristotélica, a menudo llevó a los biógrafos antiguos a considerar la posibilidad de que las obras poéticas pudieran revelar información sobre las vidas de sus autores. De este modo, lo manifestado por los biógrafos respecto de la personalidad de los autores biografiados era justificado con pasajes de sus obras, aceptando sin demasiadas reservas la indistinción entre obra y pensamiento, entre personaje y persona. El parecer aristotélico, más que establecer un principio teórico del que luego se derivaría una *communis opinio*, revela la sistematización de una intuición que, lejos de la formalidad teórica con que Aristóteles la aborda, llegó a convertirse en una práctica frecuente. Sería imprudente reconocer en la definición del filósofo la aceptación por su parte de que la δῖα νοῖα expresada por un determinado personaje es, o podría llegar a ser, la del autor;<sup>7</sup> este desplazamiento se convirtió en una práctica habitual mucho antes de Aristóteles. Sobran ejemplos en los que se sostenía con seguridad –en ocasiones de forma categórica, como veremos a continuación– que la personalidad de determinado autor podía derivarse de lo dicho por los personajes de sus obras, constituyendo así una vía hacia la δῖα νοῖα del poeta. El ejemplo quizá más elocuente al respecto es el atestiguado por un fragmento de una comedia perdida de Aristófanes en el que se afirma, en relación con Eurípides: «según lo que hace decir / así es él mismo» [ο[ί]α μὲν π[ο]εῖ λέγει[ι]ν / τοῖός ἐστιν] (fr. 694 K.–A., PCG III.2, p. 356).<sup>8</sup> Tal modo de acercarse a la vida de los poetas –fundamentalmente a la parte correspondiente a su personalidad– se convirtió en una práctica usual, si bien en el caso de los poetas trágicos implicaba una dificultad mayor que en el de otros poetas, puesto que

it was easier to deduce biographical information from lyric and elegiac verses, because they contained first–person statements. There was no such opportunity for direct self–expression in drama. Instead, biographers were compelled to infer what they could from the dramas, whose plots and characters were drawn from mythology. Some biographers tried to connect characters and plots to the poets’ life experiences, or they interpreted the reflections of choruses as the personal expressions of the poets. (Lefkowitz, 2013 [1981]:70)<sup>9</sup>

Los biógrafos antiguos no eran especialmente proclives a separar la obra de su autor, de modo que era posible sospechar y derivar de sus producciones aspectos vinculados con su persona, su carácter, sus posiciones políticas e incluso algunos hechos de su vida privada. Pero no eran únicamente las obras de los biografiados el sitio del que los biógrafos extraían sus conjeturas. Como podemos constatar a partir del fragmento aristofánico antes citado, la comedia constituía un sitio pasible de extracción en lo que refiere a datos de la vida personal de un poeta, y en este sentido Aristófanes se convirtió en una de las fuentes predilectas, no solo porque en él se podían hallar comentarios de todo tipo acerca de la vida personal de poetas como Eurípides o filósofos como Sócrates, sino porque el propio Aristófanes era un modelo de interpretación derivativa. Como señala Lefkowitz, «biographers also relied on the characterizations of the

<sup>4</sup> δῖα νοῖα δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσι τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται (1450b10).

<sup>5</sup> Traduzco el καὶ como disyuntiva ya que, enseguida, Aristóteles diferencia a los que usan una u otra técnica, además de que el Estagirita suele emplear la conjunción de un modo en que nosotros, en su lugar, emplearíamos una disyunción (vid. García Yebra, 1972:267 n. 119).

<sup>6</sup> τρίτον δὲ ἡ δῖα νοῖα: τοῦτο δὲ ἔστιν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν (1450b5).

<sup>7</sup> Sobre la δῖα νοῖα en Aristóteles, vid. Dale (1959).

<sup>8</sup> = (CGFP 59b, p. 23 Austin). El testimonio proviene de la Βίος Eurípιδου de Sátiro de Calatis (F6 fr. 39 col. IX 25–28, p. 102 Schorn), único documento conservado en el que figura esta cita aristofánica, de cuya obra no se nos da el nombre. En relación con la asimilación entre obra y autor, semejante es lo expresado por el personaje (se trata de un diálogo) en el fr. 8 col. II 20–24, coherente con la visión general de la fuente, que evidentemente sigue de cerca la relación derivativa obra–autor. Por otra parte, una consideración similar puede hallarse en Séneca: «talis hominibus fuit oratio qualis vita» (Ep. 114.2). No puede extenderme aquí sobre los alcances de esta afirmación en su contexto.

<sup>9</sup> No obstante, en la comedia también existe un tipo especial de «first–person statements», las *parabáseis*.

tragic poets in Athenian comedies, which often used poets as characters or made fun of them or what they had written» (Lefkowitz, 1981:70).

La fuente principal en la que podemos hallar un testimonio *ab ovo* de la vida de Esquilo es la *Vita* que a menudo acompañaba sus obras, y cuya presencia podemos constatar en los manuscritos.<sup>10</sup> Además, poseemos la entrada de la *Suda* dedicada a su persona y una serie de testimonios de autores antiguos. No será mi objetivo aquí realizar un estudio exhaustivo de todas las fuentes que nos revelan información sobre la vida del poeta. En este caso, mi intención será mostrar de qué manera buena parte de lo que conocemos de la vida de este dramaturgo por medio de fuentes biográficas deriva de los dos fenómenos que acabo de señalar: primero, del principio de que a partir de la obra de determinado autor pueden derivarse informaciones sobre su vida, aquello que denomino «principio derivativo»;<sup>11</sup> segundo, de la propia comedia aristofánica, que a menudo también se sirve de este principio. Para ello, centraré mi atención en un rasgo de la poesía esquilea a menudo destacado por la mayoría de las fuentes (me refiero a su caracterización en tanto solemne, conservadora, religiosa y tradicional, de lo que se desprende un talante patriótico y pío) y, por otro lado, en un episodio del que tenemos noticias en la *Vita* y que se ha convertido en un lugar común a la hora de hablar del poeta de Eleusis: me refiero al supuesto epitafio que habría compuesto para sí, en el que se destaca su virtud guerrera en la batalla de Maratón, que también lo reviste de dotes patrióticas. El primero de estos casos será útil para mostrar la conexión entre comedia y biografía, mientras que el segundo nos permitirá advertir la puesta en práctica del principio derivativo sobre el que se basa buena parte de la narrativa biográfica, aunque también aquí debemos mencionar algunos aspectos de los que la comedia no puede quedar exenta, por ser ella misma la que a menudo hace uso de este principio.

### Aristófanes y el canon

[...] καὶ ἐγὼ ἐμνήσθην Ἀριστοφάνους τοῦ ποιητοῦ, ἀνδρὸς σοφοῦ καὶ ἀληθοῦς.

[...] y recordé al poeta Aristófanes, varón sabio y veraz

Luciano de Samosata, *Ver. Hist.*, I 29.

En un reciente artículo, Schmitz ha propuesto concebir a la comedia aristofánica como «an important witness for a pivotal moment in Greek intellectual history», con el objetivo de explorar «the implications of an emerging reading culture» que podemos advertir a partir de una mejor comprensión de *Ranas* de Aristófanes, todo lo cual nos ayudaría a reparar en el particular «process of canonization and memorization» que tuvo lugar en la Grecia clásica (Schmitz, 2023:148). Las consideraciones del autor parten de lo que Jan Assmann entiende por «memoria cultural», concepto cuyo alcance se inscribe en el propósito de indagar «the connection between [...] memory (or reference to the past), identity (or political imagination), and cultural continuity (or the formation of tradition)» (Assmann, 2011:2).<sup>12</sup> Siguiendo las coordenadas de este propósito general, Schmitz estima que «Assmann's concepts and methodology help us understand the important place Aristophanes' play holds in this process of canonization» (Schmitz, 2023:148).<sup>13</sup> En lo que sigue, mi intención será poner de relieve algunas de las consideraciones del último

<sup>10</sup> En su edición crítica, Radt consigna al menos unos dieciséis códices, entre los que M es el más antiguo en el que figura la *Vita* (Radt, 1985:31).

<sup>11</sup> Con ello refiero algo muy distinto a lo que, con un nombre similar (*derivative approach* o *derivative method*) refiere Bollansée (1999:154 y ss.), quien destaca el particular uso de las fuentes realizado por los autores alejandrinos en su composición de biografías, obras misceláneas y paradoxografías, para lo cual se sirve del ejemplo de Hermipo de Esmirna, a quien dedica su estudio. Mientras que Bollansée llama de ese modo a las producciones «essentially founded on what others had written before», basadas «in their common passion for collecting information through excerpts» (Bollansée, 1999:162), por mi parte, con «principio derivativo» refiero a la idea según la cual es posible derivar de una o varias obras literarias el pensamiento, carácter y/o conducta extraliterarios de su autor.

<sup>12</sup> No he podido consultar la versión original alemana (1992), por lo que sigo aquí la traducción inglesa.

<sup>13</sup> Aunque no parece haberlos tenido en cuenta en su estudio, Schmitz profundiza un asunto ya apuntado por otros estudiosos; para Most, «it would be hard to imagine a better symbol for the relationship between canonization and mortality than this descent to the Underworld», refiriéndose a *Ranas* (Most, 1990:51). Knöbl, en relación con la misma obra, considera que «the process of selection and canonization is well captured in the play» (Knöbl, 2018:43).

autor, para luego agregar algunas reflexiones que éste no contempla en su tratamiento, precisamente aquellas referidas a la biografía y su importancia en lo que denomina «proceso de canonización».

Schmitz destaca un aspecto importante de la pieza aristofánica sobre la que hablamos. Ya desde el comienzo de *Ranas*, advertimos que el apetito dionisiaco por recuperar del Hades a Eurípides tiene su razón de ser en que el dios necesita «un poeta competente» [ποιητοῦ δεξιού], debido a que «unos ya no están y otros, estando, son malos» [οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσίν, οἱ δ' ὄντες κακοί] (vv. 70–72).<sup>14</sup> Ante esta afirmación, que sintetiza la valoración estética y política del dios respecto del estado de cosas en la escena ateniense, Heracles le señala la pervivencia de Iofonte, dramaturgo hijo de Sófocles al que Dioniso considera «lo único que queda de bueno, si es que queda algo» [τοῦτο γὰρ τοι καὶ μόνον / ἔτ' ἐστὶ λοιπὸν ἀγαθόν, εἰ καὶ τοῦτ' ἄρα]. Evidentemente, tras la muerte de los tres dramaturgos a los que la tradición consagrará en el podio del género dramático, el dios advierte que ya no ha quedado nadie de valor, razón por la que es necesario rescatar a uno de aquellos de las fauces del inframundo. Y parece ser que la principal razón por la que estos tres poetas se distinguen del resto radica en su permanencia y su nobleza; en suma, por lo indeleble de sus composiciones. Así puede colegirse a partir de lo que dice el dios en torno a los μεπρακύλλια ο jovencitos:

ἐπιφυλλίδες ταῦτ' ἐστὶ καὶ στωμύματα, / χελιδόνων μουσεῖα, λωβηταὶ τέχνης, / ἃ φροῦδα θάπτον, ἦν μόνον χορὸν λάβη, / ἄπαξ προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ. / γόνιμον δὲ ποιητὴν ἂν οὐχ εὖροις ἔτι / ζητῶν ἄν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι (vv. 92–98).

Son desecho de uvas secas y palabrería / canto de golondrinas, profanadores del arte, / aves de un día si consiguen un coro, / que de carambola una vez han orinado apuntando a la tragedia. / Pero [hoy] no encontrarías un poeta productivo / aunque lo buscaras, uno que profiera palabras nobles.

El lenguaje empleado aquí por Aristófanes remite especialmente al carácter fugaz e intrascendente de los poetas de su tiempo. Como a uvas secas [ἐπιφυλλίδες], se los lleva el viento; como las golondrinas [χελιδόνων], su canto es pasajero; con suerte, una vez [ἄπαξ] han rozado la altura de la tragedia, razón por la que no son productivos [γόνιμον], pues carecen de una inventiva capaz de engendrar algo novedoso. Esta fragilidad contrasta con la estabilidad de Esquilo, Sófocles y Eurípides, contraste que el dios pone de relieve deliberadamente y en lo que Schmitz ve, con razón, a Aristófanes como un precursor de la «classical closure»<sup>15</sup> que se volverá tradicional durante el siguiente siglo.<sup>16</sup>

Ahora bien, esta elevación de los tres trágicos como figuras destacadas de la escena dramática ateniense, que es precisamente lo que revela el criterio canonizante de *Ranas*, parece tener como punto de partida un juicio estético sobre el que basarse. Incluso teniendo presente la crítica que Dioniso hace a los jóvenes dramaturgos citada más arriba, podemos ver que el problema radica en que estos poetas no son capaces de proferir palabras nobles [ῥῆμα γενναῖον]. ¿Cómo debemos comprender esto? ¿A qué talento, a qué competencia, a qué nobleza refiere Dioniso? Esta duda es la misma que emerge en Heracles, interlocutor del dios, y que lo lleva a preguntar: «¿productivo en qué sentido?» [πῶς γόνιμον;]. La respuesta de Dioniso vuelve a encauzar la cuestión en el orden estético, donde lo que parece acusarse es la falta de originalidad: «productivo en este sentido: uno cuya voz profiriera alguna osada novedad como...»,<sup>17</sup> y allí

<sup>14</sup> Para *Ranas*, mayoritariamente sigo la edición de Hall y Geldart (1907), aunque contrastándola con la edición de Coulon (1928), que he preferido en algunos casos.

<sup>15</sup> El sentido de esta expresión es ejemplificado en la nota siguiente. Lo empleo tal y como lo hace Schmitz, con el significado de «consolidación» o «fijación» clásica. Distinto es el uso de esta misma expresión en otros trabajos, donde classical closure «may address formal features of the ending, psychological or narratological aspects of reaching or searching for an end, aesthetic issues of unity or incompleteness, political and cultural constraints of order and authority, ethical issues of freedom and autonomy, and metacritical questions of interpretive authority and competence» (Roberts, Dunn y Fowler, 1997:xi). Agradezco al evaluador que me sugirió este texto para dar mayor claridad al sentido en el que utilizo la expresión.

<sup>16</sup> Con ejemplos tan tempranos y contemporáneos entre sí como los tratados de Heráclides Póntico *Sobre los tres poetas trágicos* y *Sobre pasajes de Eurípides y Sófocles* –referidos por Diógenes Laercio (V 87–88)– y un epigrama de Astidamante que figuraba en una estatua de su persona erigida en Atenas (TrGF vol. 1 fr. 60 T 2a=Page FGE 33–34). Aunque en este caso no se menciona en particular a ningún poeta, sí se refiere el deseo del dramaturgo, que con seguridad se trata de Astidamante el Joven, como argumenta sólidamente Page (1981:33) y dan por hecho Snell y Kannicht (1986:198), de haber nacido en el tiempo en que vivieron sus eminentes predecesores, entre los que, podemos suponer, imaginaba a Esquilo, Sófocles y Eurípides, revistiéndolos de autoridad y patronazgo.

<sup>17</sup> ὡδὶ γόνιμον, ὅστις φθέγγεται / τοιουτονί τι παρακεκινδυνευμένον (vv. 99–100).

parodia unas líneas de Eurípides como ejemplo de lo que entiende por γόνιμος. Los versos en cuestión destacan la destreza del poeta para inventar giros retóricos y metáforas áureas, de lo cual Heracles se mofa al concebirlas como «jugarretas» [κόβαλά], y que más tarde, ya en el Hades, Dioniso volverá a parafrasear (v. 310).<sup>18</sup>

Es importante detenernos en esta cuestión, a saber, la del criterio sobre el que se basa la búsqueda y valoración del dios. Como podemos ver, en un comienzo todo parece referir al aspecto estético-retórico, y así también lo parecerá a lo largo de casi toda la pieza, pero lo cierto es que la decisión final, por la cual Dioniso resuelve rescatar a Esquilo, tiene su razón de ser en un criterio muy distinto.<sup>19</sup> Hacia el final de su artículo, Schmitz manifiesta lo siguiente:

Classical tragedy was thus an important part of Athenian collective identity; in a difficult political environment, it allowed citizens to feel proud of their city. Establishing the tragic canon became an important part of civic identity [...] As is well known, the Museion in Alexandria had a similar function with its library of all the Greek texts the Ptolemies could lay their hands on. Again, we see that this process has begun in *Frogs*: what started out as a personal quest to restore Dionysus' favourite poet turns into a public endeavour; what counts in the end is the moral and political utility of tragedy for contemporary Athens. (Schmitz, 2023:162)

En principio, no tengo más que adherir al análisis del autor, aunque remarcando lo siguiente: el proceso de canonización al que refiere, que conjura un ímpetu marcadamente político, tal y como podemos constatar en el desplazamiento criteriológico sobre el que termina basándose la decisión dionisiaca en *Ranas*, no puede evitar el uso de dispositivos biográficos. *Ranas* es una pieza cargada de referencias a la personalidad y a la vida privada de los autores protagonistas del ἀγών, cuyo propósito es, precisamente, elaborar un carácter peculiar de cada uno de ellos frente al público, en ocasiones acudiendo a la burla y la difamación. La identidad colectiva de la que habla Schmitz se instituye a su vez sobre la base de la identidad individual de los poetas que Aristófanes se ocupa de modelar a lo largo de la pieza. A continuación, quisiera detenerme en Esquilo para mostrar cómo la elección de su persona hacia el final de *Ranas* se fue preparando sobre la base de una construcción paulatina de su persona, en la que entran en juego criterios importantes que caracterizan el método de composición aristofánico y el proceso de canonización al que el comediógrafo contribuye.

### El método aristofánico

Como indiqué anteriormente, la pieza aristofánica a la que refiero constituye esencialmente un ἀγών que tiene como adversarios protagónicos a Esquilo y a Eurípides. La dinámica de esta competencia se caracteriza por recurrir en varias ocasiones a determinadas alusiones que tienden a vincular la producción poética de estos autores con algunos rasgos de su personalidad e, incluso, de su vida privada. Este procedimiento no es exclusivo de *Ranas*, sino que podemos ver su aplicación en otras piezas aristofánicas en el contexto de lo que Zachary Biles denomina «biografía intertextual» (Biles, 2002). Según el autor, que centra su análisis en la relación intertextual existente entre el comediógrafo Cratino y el propio Aristófanes, «the intertextuality of these plays<sup>20</sup> primarily depends on poetic biography, and the notion of competition is central to [the] understanding of stage biography as comic poets employed it either to assert their own superiority or malign their rivals» (Biles, 2002:170). En efecto, Aristófanes suele recurrir a dispositivos biográficos para desprestigiar a aquellos que considera sus antagonistas, ya sea en lo que refiere a la propia producción cómica (como es el caso de su predecesor Cratino) o a otros representantes de la escena

<sup>18</sup> Tomo lo indicado por uno de los evaluadores para aclarar la relación existente entre los términos γενναῖον y γόνιμος, que cifran el cometido estético-político de la pieza aristofánica. Las ῥήματα γενναῖον de las que se habla son tanto aquellas que por su novedosa originalidad manifiestan la habilidad retórica del poeta –lo que lo vuelve γόνιμος– como aquellas que dan cuenta de su rectitud cívica, tan necesaria para la polis según el propio Dioniso refiere.

<sup>19</sup> La discrepancia en la determinación dionisiaca ha recibido una amplia discusión, vid. especialmente Radermacher (1954 [1921]:339–48); Fraenkel (1962:163–188); Dover (1993:19–20); Lada-Richards (1999:217–223); Paulsen (2000); Hose (2008:9–16) y Knöbl (2018:51).

<sup>20</sup> Se refiere a *Caballeros y Avispas* de Aristófanes y a *Botella de Cratino*.

intelectual ateniense, como son Sócrates o Eurípides.<sup>21</sup> No obstante, Biles apunta al empleo de la biografía poética para señalar la rivalidad escénica puesta de manifiesto por Aristófanes en relación con los rivales profesionales del comediógrafo. Especialmente en el caso estudiado por el autor, vemos que el asunto es analizado tomando en consideración la rivalidad específica que existía en el ámbito de la producción dramática de la Comedia Antigua. Así, las alusiones intertextuales existentes en las piezas de Aristófanes que toman como plectro las del referido Cratino –especialmente aquellas de tenor biográfico– revelan un talante característico de la producción aristofánica, constituyendo una «general tactic of Aristophanes' criticism», lo que lleva al autor a la consideración de la biografía «as an integral feature of competition through self-advertisement» (Biles, 2002:179 y 181).<sup>22</sup> Considero que este mismo esquema, que aquí Biles atribuye al método de composición agonístico de Aristófanes en relación con sus rivales de profesión, puede aplicarse también al caso literario del ἀγών escenificado por el comediógrafo en *Ranas*. La diferencia en este caso es que Aristófanes introyecta su hábito agonístico externo (es decir, el que apunta a sus colegas comediógrafos) a un escenario ficticio interno, en el cual la animosidad que caracteriza su producción es puesta en movimiento utilizando como portavoces a Esquilo y Eurípides, no ya para atacar o ridiculizar a sus compañeros de profesión, sino para poner de manifiesto su posición en lo que concierne a otros fenómenos, especialmente aquel referido al ambiente político de la Atenas de su tiempo, cuyo principal punto de apoyo erige la necesidad de contar con un poeta trágico capaz de salvar a la ciudad con buenos consejos y educar a los ignorantes.<sup>23</sup>

Es precisamente con este propósito que Aristófanes modela las figuras de Esquilo y Eurípides, modelación que, como es mi objetivo destacar, no puede prescindir del componente biográfico característico de la producción aristofánica, tal y como subraya Biles. Además, está ligada al proceso de canonización que hemos advertido en *Ranas* a partir de las consideraciones de Schmitz, si bien este autor no destaca el lugar especial que la biografía ocupa en él.

### Esquilo, piedad y patriotismo

Previamente mencioné dos aspectos de la biografía esquilea que me interesa tratar aquí. Uno de ellos era el relacionado con la tradicional caracterización de su poesía en tanto solemne y conservadora, por la que se le atribuye al poeta un talante pío. El otro, aquel referido a un hecho pretendidamente histórico, referido a su servicio militar en las Guerras Médicas, fenómeno que refuerza el sentido de su espíritu patrio. Ambas características del poeta son puestas de manifiesto en una serie de pasajes de *Ranas*, y puede colegirse que testimonios biográficos posteriores se sirvieron de esta pieza cómica para derivar varias de sus informaciones, como veremos. Mi propósito no es meramente poner de relieve la caracterización de Esquilo elaborada en la pieza aristofánica, sino que con ello pretendo mostrar la importancia del dispositivo biográfico en el método de composición aristofánico y en el proceso de canonización que he advertido

<sup>21</sup> Esto es precisamente lo que suele denominarse como *onomasti komodeîn*, aspecto capital de la impronta agonística aristofánica cuyo señalamiento agradezco a uno de los evaluadores. Véanse Harvey y Wilkins (2000), Halliwell (1984) y Napolitano (2002).

<sup>22</sup> En *Ranas*, Aristófanes también refiere a Cratino, pero sin la beligerancia que acusa Biles en otras piezas, llamándolo ταυροφάγος (v. 357), epíteto de Dioniso (Cf. TrGF 4, fr. 668). En cambio, ya al comienzo de la pieza, pueden verse las críticas a comediógrafos contemporáneos como Frínico, Amipsias y Lícis (v. 14), lo cual revela el criticismo de Aristófanes en torno a lo nuevo y su especial valoración de lo antiguo. Sobre el juicio de Aristófanes en torno a los poetas cómicos, vid. Clerici (1958:95–108). Uno de los evaluadores me indica la posibilidad de que esta actitud morigerada de Aristófanes en *Ranas* respecto de Cratino se deba a que para ese entonces éste ya no constituía su rival, puesto que había muerto, con lo cual acuerdo.

<sup>23</sup> A esta tarea exhorta Plutón a Esquilo, luego de haber sido escogido éste por Dioniso: ἄγε δὴ χαίρων Αἰσχύλε χώρει, / καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν / γνώμαις ἀγαθαῖς καὶ παιδείουσιν / τοὺς ἀνοήτους (vv. 1500–1501). Este pasaje, epítome de una larga serie, justifica el hecho de que *Ranas* sea considerada «una fantasía sobre la resurrección de una estructura política» que busca restaurar el Ancien Régime ateniense, representado por Esquilo (Redfield, 1963:439); sobre ello existe unánime consenso entre los estudiosos de esta pieza, quienes ponen de relieve su marcada tonalidad política. Además del citado Redfield, vid. et. Gelzer (1970), Sartori (1974), Newiger (1975), Konstan (1986) y Worthington (1989). Por otra parte, cabe señalar que los discursos que Aristófanes pone en boca de sus personajes con el fin de modelar su carácter responden a un uso ya presente en la historiografía griega. Marincola destaca que «it would never had occurred to any historian to write a narrative history wholly without reported speech», puesto que «speeches indicated the reasons and rationale of the historical characters, why they did what they did and with what aims, goals and expectations», todo lo cual estaba sujeto a los métodos y fines del propio historiador, convergiendo en su producción caracterizaciones del hablante que indican «his or her frame of mind and disposition» (Marincola, 2007:119). Véase especialmente su análisis de Tucídides (pp. 121 y ss.). Agradezco al evaluador que me sugirió la lectura de este artículo, que desconocía.

previamente. Asimismo, me propongo mostrar el modo en que Aristófanes hace uso del principio derivativo sobre el que discurrí con anterioridad. Comencemos con la primera característica.

La aclaración inicial que huelga establecer sobre este tema es que ya ha sido diestramente analizado por Mary Lefkowitz en el capítulo que dedica a Esquilo en *The Lives of the Greek Poets* (2013 [1981]). No obstante, su tratamiento no toma en consideración el proceso de canonización en que se inscribe *Ranas*, según lo he puesto de manifiesto siguiendo a Schmitz, y, por otro lado, tampoco se aboca a destacar el empleo de la biografía en la comedia aristofánica como una característica esencial de su impronta agonística, tal y como vimos con Biles; por último, tampoco tiene en consideración, en el contexto de su indagación específica del caso esquileo, el rol de la biografía como dispositivo central de la constitución del canon y de aquello que llamamos tradición. A continuación, me serviré de varias de las observaciones de la autora, pero encuadrándolas en este propósito general.

La primera observación de Lefkowitz que quisiera destacar a propósito de este primer tema, aquel referido a la caracterización de la poesía esquilea, es aquella según la cual «the description of Aeschylus [...] in the Vita that is attached to the manuscripts of his plays was inspired by the pious and ponderous Aeschylus of Aristophanes' *Frogs*» (Lefkowitz, 2013:70). En efecto, solo basta comprobar que el autor de la referida *Vida* cita un verso de *Ranas* compartiendo el parecer que, según el biógrafo, el propio Aristófanes sostenía respecto del poeta. Aquí podemos ver la puesta en práctica del principio de derivación al que me he referido anteriormente; de las palabras de un personaje, en este caso el Corifeo, el biógrafo deriva el propio parecer del autor, Aristófanes:

Νέος δὲ ἤρξατο τῶν τραγωδιῶν, καὶ πολὺ τοὺς πρὸ ἑαυτοῦ ὑπερῆρεν κατὰ τε τὴν ποίησιν καὶ τὴν διάθεσιν τῆς σκηνῆς τὴν τε λαμπρότητα τῆς χορηγίας καὶ τὴν σκευὴν τῶν ὑποκριτῶν τὴν τε τοῦ χοροῦ σεμνότητα, ὡς καὶ Ἀριστοφάνης·

ἀλλ' ὃ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ  
καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον. (Vit. Aesch. 2, 1–8=TrGF 3, T 1.2).

Siendo joven, [Esquilo] comenzó a escribir tragedias y superó con creces a quienes lo precedieron, tanto en la composición poética como en la puesta en escena, el esplendor de los coros, el vestuario de los actores y la solemnidad del coro, como dice Aristófanes:

«Oh, tú, el primero entre los helenos en erigir palabras solemnes como atalayas / y embellecer la fatuidad trágica» (*Ran.* vv. 1004–5).

Aquí se realiza la magnitud del poeta en todos los aspectos vinculados con la producción dramática. Particularmente, y para lo cual el biógrafo se sirve del testimonio y el lenguaje aristofánicos, se pone de relieve su σεμνότης, característica medular de su poesía que podemos constatar en *Ranas*. El significado de este término, que aquí traduzco como «solemnidad», tiene una prolífica tradición en el ámbito de la retórica antigua, cuyos alcances podemos constatar en la Segunda Sofística en la obra del orador griego Elio Aristides, quien no sustrae su análisis del concepto del empleo de referencias a la obra de Esquilo, si bien su principal atención se dirige hacia el πολιτικὸς λόγος, de ahí que a lo largo de toda la obra sea Demóstenes su principal modelo.<sup>24</sup> La clasificación establecida por el autor en torno a este término es útil para advertir la relación que guarda esta característica de la poesía esquilea con la modelación de su persona en *Ranas* y, por añadidura, con los testimonios biográficos posteriores como la *Vita*. No obstante, las consideraciones de Aristides se inscriben en el aspecto retórico del concepto, con cuyos ejemplos parece brindar una lección de oratoria para aquellos que deseen enaltecer su discurso. La poesía esquilea posee estas virtudes retóricas; de hecho, Aristófanes habla de ῥήματα σεμνὰ, por lo cual destaca las palabras empleadas por el poeta, aspecto que coincide con uno de los tres tipos de σεμνότης que refiere Aristides, aquel que se advierte «κατὰ ἀπαγγελίαν» (*Ars Rh.* LVI 1.1), es decir, según el parlamento o las palabras mismas.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Al igual que lo era para el resto de los retóricos de la Segunda Sofística, para quienes Demóstenes constituía aquella «largus et exundans [...] ingenii fons» de la que hablaba Juvenal (*Sat.* XI19).

<sup>25</sup> En efecto, Aristides dice que por ἀπαγγελίαν «λέγω αὐτὴν τὴν λέξιν δι' ἧς ἀπαγγέλλεται τὰ ἐπινοήματα» (*Ars Rh.* LVI 1.1): «me refiero a las palabras mismas con las que se declaran las ideas». Esta es solo una de las tres especies de σεμνότης que indica el retórico; las otras dos son las que se expresan κατὰ γνώμην, con lo cual define «τὸν νοῦν καὶ τὰ ἐπινοήματα, ἐν οἷς εὐρίσκειται τὰ πράγματα» (id.): «a la mente y las ideas en las que se encuentran los hechos»; y, por otro lado, κατὰ σχῆμα, que comprende «τὸν τύπον τοῦ λόγου, ἐν ᾧ ἐκφερόμενα τὰ νοήματα ἦτοι τοιόνδε ἢ τοιόνδε τὸν λόγον φαίνεσθαι ποιεῖ» (id.): «el estilo del discurso, en el que las ideas expresadas hacen que el discurso aparezca de una manera u otra». En síntesis, la σεμνότης «κατὰ ἀπαγγελίαν» refiere a las palabras empleadas en el discurso; la σεμνότης «κατὰ γνώμην» a las ideas e intenciones mentadas que motivan el discurso; y la σεμνότης «κατὰ σχῆμα» a la

Pero será de este plexo retórico (en el que en primer lugar se inscribe el *ἀγών* aristofánico) que se derive una conclusión ética sobre la que se alzarán la decisión dionisiaca, para cuya comprensión quizá debamos prestar mayor atención a otro autor, Aristóteles. En la *Ética eudemia*, el Estagirita afirma lo siguiente:

Σεμνότης δὲ μεσότης αὐθαδεΐας καὶ ἀρεσκειάς ὁ μὲν γὰρ μηδὲν πρὸς ἕτερον ζῶν καταφρονητικὸς αὐθάδης, ὁ δὲ πάντα πρὸς ἄλλον ἢ καὶ πάντων ἐλάττων ἀρεσκος, ὁ δὲ τὰ μὲν τὰ δὲ μή, καὶ πρὸς τοὺς ἀξίους οὕτως ἔχων σεμνός. (Et. eud. 1233b 34-35)

La solemnidad [decoro] es el término medio entre la grosería [αὐθαδεΐας] y la obsequiosidad [ἀρεσκειάς]. Aquel que, sin ninguna inclinación hacia los otros, vive con desprecio, es grosero; el que en todo sirve a los demás y es inferior a todos, es obsequioso; mientras que el que es de esta manera en unos casos, pero no en otros, actuando según los que son dignos [de cada cosa], es solemne [decoroso].

Como podemos ver, la traducción de *σεμνότης* por «solemnidad» aquí no funciona, precisamente porque la definición aristotélica –que sigue el esquema de la *aurea mediocritas* característica de su examen de las virtudes– no hunde sus raíces en la acepción retórica –como sí sucede en el caso de Aristides–. Por ese motivo, he destacado entre corchetes el término que, siguiendo el análisis de Hernández Castro (2019:197–212), considero más adecuado para comprender de qué está hablando aquí el Estagirita, al igual que en lo que concierne a los dos términos que refieren al exceso (αὐθαδεΐας «grosería») y al defecto (ἀρεσκειάς «obsequiosidad»). Lo que debe importarnos aquí es el carácter relacional de la noción *σεμνότης*, puesto que

para Aristóteles, estas connotaciones son algo que tenemos en relación a [sic] los demás, es decir, somos graves y decorosos porque nos comportamos con la gravedad y el decoro que los demás se merecen [...]. La dignidad de los otros no tiene ninguna relevancia para el comportamiento digno, porque alguien puede actuar con dignidad incluso estando a solas en una isla desierta. Sin embargo, esto no es posible para la *semmótes* aristotélica. Se trata de un estado afectivo relacional. (Hernández Castro, 2019:201)

En efecto, ya no se trata, como en su semántica retórica, de una dignidad propia del poeta por la cual sus palabras se erigen solemnes independientemente del destinatario del discurso, sino de una virtud según la cual se es *σεμνός* en la medida que logre distinguirse adecuadamente con quienes puede uno comportarse groseramente y con quienes debe hacerlo de manera obsequiosa, atendiendo a la dignidad o importancia del otro. Poco interés tiene aquí advertir el alcance de esta definición en lo que respecta a las relaciones humanas, para lo cual me remito al estudio que acabo de referir. En su lugar, teniendo presente el sentido ético de la *σεμνότης* tal y como lo constatamos en Aristóteles, podemos ver que en *Ranas* se delinean una serie de cualidades personales de Esquilo, estrechamente vinculadas con su religiosidad, en las que la *σεμνότης* reviste una importancia perentoria.

Al comienzo de la diatriba entre Eurípides y Esquilo, el primero acusa al segundo de *ἀποσεμννεΐται* (v. 833), es decir, de engrandecerse o darse aires de importancia, en donde vemos que nuevamente la *σεμνότης* reviste un carácter específico de su figura. En este caso, Eurípides afirma que Esquilo lo hace del mismo modo que en sus tragedias; esto es, «ἐτεραπεύετο»: contando hechos prodigiosos. Aquí, la solemnidad o grandeza de Esquilo se deriva, como en el caso anterior recogido por el biógrafo de la *Vita*, de sus cualidades retóricas. En este caso, no en relación con las palabras, sino con la dignidad de los hechos que estas refieren.<sup>26</sup> A ello se debe que podamos continuar empleando en la traducción la palabra «solemnidad», pues son los sucesos graves los que, a su vez, dotarían de gravedad o solemnidad al propio Esquilo, quien los relata. Distinto es el caso de una cualidad atribuida al poeta que, si bien estrechamente emparentada con los *prodigia* que describen sus obras, no toma su base exclusivamente de la dignidad retórica del poeta, sino de su decoro religioso; esto es, de su piedad, y es aquí donde ingresa la acepción relacional inherente a la definición ética de Aristóteles en torno a la *σεμνότης*.

---

aparición del discurso, en donde son las ideas (o imágenes) representadas las que definen su *τύπος*; esto es, su estilo y su efecto, de ahí que a continuación afirme que «ταῦτα τὰ πλείστην δύναμιν ἔχοντα ἐν τῷ λόγῳ»: «estas cosas son las que mayor poder tienen en el discurso» (id.).

<sup>26</sup> vid. n. 25, donde puede constatarse que es precisamente este uno de los tres tipos de *σεμνότης* referidos por Aristides, aquel que obra «κατὰ σχῆμα».

En primer lugar, hay que considerar el origen de la expresión. La comprensión de la acepción ética que es mi intención poner de relieve guarda especial relación con un campo semántico derivado del adjetivo verbal *σεβνός*, estrechamente vinculado con la piedad religiosa y fosilizado como adjetivo con el término *σεμνός*. En su *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Pierre Chantraine afirma que este último vocablo refiere a «qui inspire un respect religieux mêlé de crainte; dit de nombreuses divinités, notamment de Déméter, des Erinyes; de personnes que l'on respecte et qui sont importantes, d'une cité, de paroles, d'actes» (Chantraine, 1999:993 s. v. «σέβομαι»). Es en este sentido, en efecto, que Eurípides acusa a Esquilo de *ἀποσεμνυῖται*, pues pretende darse aires de grandeza recurriendo al uso de imágenes portentosas. Ahora bien, la forma *σεμνός* evolucionó a partir de *σέβομαι*, verbo con que los griegos enunciaban su reverencia o respeto religioso, de donde se desprende un sentido relacional característico de la devoción religiosa. De ello son testimonio los sustantivos derivados *σεβας* y *εὐσέβεια*, que precisamente refieren al temor religioso, la piedad y el respeto a los designios divinos (Chantraine, 1999:992 s. v. «σέβομαι»). Es en esta dirección que debe comprenderse también la *σεμνότης* esquilea, no ya siguiendo su acepción retórica, sino su connotación ética, particularmente aquella de carácter religioso. Esquilo es tanto solemne como decoroso, en el sentido de que revela un especial respeto por los dioses, cuya importancia advierte y por lo cual les debe el debido *σεβας*. Recordemos la definición aristotélica reteniendo en la mente lo que acabamos de corroborar en torno al campo semántico en que se inscribe la *σεμνότης*:

El decoro [*σεμνότης*] es el término medio entre la grosería y la obsequiosidad. Aquel que, sin ninguna inclinación hacia los otros, vive con desprecio, es grosero; el que en todo sirve a los demás y es inferior a todos, es obsequioso; mientras que el que es de esta manera en unos casos, pero no en otros, actuando según los que son dignos [de cada cosa], es decoroso [*σεμνός*]. (Et. eud. 1233b 34–35)<sup>27</sup>

Ya no se trata exclusivamente de la solemnidad individual del poeta, de cuyo tenor son testimonio sus cualidades retóricas, sino de una condición ética de su persona por la cual manifiesta el debido respeto a los dioses, rasgo que puede constatarse en *Ranas* y que será precisamente uno de los aspectos con que se contrastará su personalidad con la de Eurípides. Esta piedad, además, es virtuosa, pues se dirige *πρὸς τοὺς ἄξιους*; es decir, hacia quienes lo merecen o son dignos de ella: los dioses tradicionales. Naturalmente, no podemos atribuir a la mente de Aristófanes las consideraciones técnicas establecidas por Aristóteles en su *Ética*, pero una serie de pasajes de *Ranas* pueden dar cuenta de que la lectura aristotélica ayuda a comprender la naturaleza de este doble aspecto de la *σεμνότης* esquilea.

Tras la solemne invocación de las Musas por parte del Coro, con la cual se inaugura oficialmente el *ἀγών*, Dioniso exige a Esquilo y Eurípides una plegaria a los dioses antes de recitar sus versos. Esquilo accede y ofrece devoción a la diosa eleusina: «Deméter, tú que has cebado mi mente, / concédeme ser digno [*ἄξιον*] de tus Misterios»<sup>28</sup> (vv. 886–887). Por su parte, Eurípides responde: «Muy bien, pero otros son los dioses que invoco»<sup>29</sup> (v. 889), para luego dar lugar al siguiente intercambio (vv. 890–895):

**Διόν.:** ἴδιοί τινές σοι, κόμμα καινόν;

**Εὐρ.:** καὶ μάλα.

**Διόν.:** ἴθι δὴ προσεύχου τοῖσιν ἰδιώταις θεοῖς.

**Εὐρ.:** αἰθὴρ ἐμὸν βόσκημα καὶ γλώσσης στρόφυγξ / καὶ ξύνεσι καὶ μυκτῆρες ὄσφραντήριοι, / ὀρθῶς μ' ἐλέγχειν ὧν ἂν ἄπτωμαι λόγων.

**Dion.:** ¿Tuyos propios y de nueva estampa?

**Eur.:** En efecto.

**Dion.:** Venga, entonces, ruega a tus dioses personales.

**Eur.:** Éter, sustento mío y eje de mi lengua y mi inteligencia y mi hocico olfateador, hazme capaz de refutar rectamente con las palabras que aventure.

<sup>27</sup> Puede verse que Aristóteles es fiel a su definición general de la virtud tal y como aparecerá luego en el libro segundo de la *Ética nicomaquea* (1106b20).

<sup>28</sup> Δήμητερ ἢ θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα, / εἶναί με τῶν σῶν ἄξιον μυστηρίων.

<sup>29</sup> καλῶς; ἕτεροι γάρ εἰσιν οἷσιν εὐχομαι θεοῖς.

Lo que me interesa destacar es el lugar que se le concede a Esquilo, quien es revestido de un carácter piadoso por el que reclama a la divinidad ser merecedor de sus *mysteria*. Lo relevante aquí es el lugar que el poeta atribuye a la diosa en su tarea como tragediógrafo. En efecto, Esquilo afirma que Deméter es «ἡ θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα», es decir, que ha nutrido, alimentado su mente, por lo cual debemos entender que ha sido el fragor de su majestad divina el que ha forjado la devoción religiosa presente en sus dramas, lo que lo lleva a acusar a Eurípides de «θεοῖσιν ἔχθρὸν», enemigo de los dioses (v. 936).<sup>30</sup>

Esta piedad o decoro, tal y como la hemos comprendido a partir del pasaje aristotélico de la *Ética eudemia*, y que en *Ranas* constituye una de las características centrales de Esquilo, es puesta de relieve también en su *Vita* anónima. Aquí, aparece como uno de los rasgos más relevantes de la contextura poética del dramaturgo, aunque siempre en virtud de su destreza retórica, como podemos ver en el lenguaje empleado por el biógrafo en el siguiente pasaje:

Κατὰ δὲ τὴν σύνθεσιν τῆς ποιήσεως ζηλοῖ τὸ ἄδρόν ἀεὶ πλάσμα, ὀνοματοποιίαις τε καὶ ἐπιθέτοις. ἔτι δὲ μεταφοραῖς καὶ πᾶσι τοῖς δυναμένοις ὄγκον τῆ φράσει περιθεῖναι χρώμενος. αἶ τε διαθέσεις τῶν δραμάτων οὐ πολλάς αὐτῷ περιπετείας καὶ πλοκάς ἔχουσιν ὡς παρὰ τοῖς νεωτέροις, μόνον γὰρ ζηλοῖ τὸ βᾶρος περιτιθέναι τοῖς προσώποις, ἀρχαῖον εἶναι κρίνων τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἡρωϊκόν, τὸ δὲ πανοῦργον κομποπρεπὲς τε καὶ γνωμολογικὸν ἀλλότριον τῆς τραγωδίας ἡγούμενος. (Vit. Aesch. 5, 13–20=TrGF 3, T 1.5).

En lo que respecta a la composición de la poesía, [Esquilo] promueve siempre el estilo grandioso, con neologismos y epítetos. Además, [lo hace] utilizando metáforas y todo lo que pueda conferir gravedad al discurso. Los arreglos de los dramas no abundan en peripecias e intrigas como en los [poetas] más nuevos, pues solo busca conferir dignidad a los personajes, considerando que lo grandioso y heroico es propio de lo antiguo, mientras que lo astuto, ingenioso y sentencioso es ajeno a la tragedia.

El empleo de términos como ὄγκον «peso, gravedad» y βᾶρος «gravedad, dignidad» destaca la *σεμνότης* de la que Esquilo es modelo, aunque acentuándola sobre la base de cualidades que apuntan a su estilo de composición, por lo que se habla de neologismos, epítetos, metáforas, grandiosidad en el discurso y arquetipos heroicos. Todo ello sigue la línea de la *σεμνότης* en tanto solemnidad, y no necesariamente en tanto decoro, pues lo que se realza aquí es lo concerniente a su destreza retórica, si bien podemos constatar que todo ello redundará en calificar de digna la coloratura de sus composiciones, no por acudir a recursos intrigantes como la peripecia –que aquí se menciona explícitamente como propia de los poetas νεώτεροι–,<sup>31</sup> sino a la construcción de sus personajes a partir de características que realzan su grandeza y

<sup>30</sup> Puede que haya sido precisamente esta idea la que llevó a algunos biógrafos posteriores a considerar el arte de Esquilo como inspirado por potencias divinas. En efecto, a pesar de tratarse de una caracterización proveniente de una pieza cómica, al igual que en otros casos que hemos podido coleccionar en los que la comedia aristofánica oficia de *inspiratio*, testimonios biográficos posteriores han indicado una serie de aspectos de la vida de Esquilo que podrían explicar la naturaleza de esta súplica. Según sabemos por Ateneo (Deip. X 428F y ss.), el biógrafo peripatético Camaleón, empleando el principio derivativo al que me he referido en más de una oportunidad, dedujo de la representación que hace de los borrachos Esquilo en su pieza perdida *Cabiro* que «[Esquilo] atribuyó a sus héroes lo que hizo él mismo: escribió sus tragedias estando borracho». Como prueba de esta consideración, Camaleón cita a Sófocles afirmando «Oh, Esquilo, haces lo que debes sin ser consciente de lo que haces» (fr. 40ab Wehrli=TrGF 3, T 117=TrGF 4, T 52a). En el contexto de la pieza trágica que aquí se menciona, vinculada con los Κάβειροι, un grupo enigmático de deidades ctónicas inscritas en el amplio abanico de los cultos místéricos (vid. Burkert 1985:281 y ss.), la borrachera atribuida al poeta lo reviste de cualidades poéticas provenientes «desde afuera», como si se tratara de un poseso. En la misma línea, Pausanias comenta que en ocasión de su contemplación de la estatua de Esquilo en el teatro de Dioniso en Atenas, supo que el poeta, habiéndose quedado dormido mientras cuidaba las uvas en el campo, recibió la visita de Dioniso, quien lo instó a escribir tragedias, luego de lo cual se dio cuenta de que podía componer versos con facilidad. Pausanias atribuye esta anécdota al propio Esquilo, que él conoció por intermediarios: «οὗτος μὲν ταῦτα ἔλεγε» «eso es lo que él mismo dijo» (Paus. I 21, 2–3=TrGF 3, T 111). También Aristóteles, en la *Ética nicomaquea*, refiere el vínculo de Esquilo con los misterios (1111a8). Para Lefkowitz, este tipo de historias «characterize the creative process as both divinely inspired and mindlessly automatic» (Lefkowitz 2013:71). De ahí que el hecho de que Esquilo afirme en *Ranas* que Deméter fue quien nutrió su mente pueda significar que su producción surja por inspiración de la propia diosa, afín a Dioniso por el tipo de culto iniciático de que era objeto y particularmente atendible en tanto se afirma que Esquilo nació en Eleusis (Vit. Aesch. 1, 1=TrGF 3, T 1.1). Lefkowitz cree que «the association with Eleusis may have been inspired by his poetic description of the Mysteries in dramas like the *Eleusinioi*» (Lefkowitz 2013:71), pero sabemos de la existencia de un Esquilo eleusino hacia el siglo IV (Davies 1971:6–8). Sobre los cultos místéricos y el vínculo existente entre Dioniso y Deméter, vid. Burkert (1987).

<sup>31</sup> No considero una mera observación que el biógrafo destaque a la peripecia como un recurso empleado por los poetas νεώτεροι. Intuyo que lo hizo deliberadamente pensando en Eurípides y sus continuadores, siguiendo el parecer de Aristóteles. En efecto, el Estagirita destaca a Eurípides como τραγικώτατος γε των ποιητών (Poet. 1453a30) precisamente por su empleo de la peripecia y lo que

acuden a hechos dotados de suntuosidad. Todo ello resume la σεμνότης del Esquilo compositor, pero de ella se desprende, como hemos podido colegir, la σεμνότης del Esquilo persona en tanto individuo moral, razón por la que finalmente será rescatado por Dioniso en el desenlace agonístico de *Ranas*.

El biógrafo, por su parte, no deja de mencionar el hecho de que sea el propio Aristófanes quien ridiculiza a Esquilo por el exceso de dignidad con que modela sus personajes,<sup>32</sup> para lo cual refiere un pasaje de la obra perdida *Niobe*<sup>33</sup> replicando un comentario de Eurípides en *Ranas* (vv. 911 y 920), quien toma como ejemplo para la finalidad de su ataque un episodio de esa misma obra. Evidentemente, el biógrafo sigue sirviéndose aquí de la comedia aristofánica, atribuyéndole al comediógrafo la ridiculización que éste pone en boca de Eurípides con la intención de acusar la exagerada sobriedad de los personajes de Esquilo.<sup>34</sup>

En suma, la dignidad ética que se desprende de su decoro cívico-religioso y la solemnidad retórica que principalmente destaca su *Vita* tienen relación, a su vez, con un aspecto mencionado por el biógrafo: el relativo al ideal heroico. Con ello suele ponerse de relieve un hecho histórico del que Esquilo habría sido partícipe: las Guerras Médicas. Sobre esta relación, estrechamente vinculada con el segundo aspecto que me interesa tratar –aquel referido al patriotismo esquiléo–, me referiré a continuación.

## Esquilo guerrero

Comencemos por señalar dos pasajes de la *Vita* que refieren expresamente este hecho:

Γενναῖον δὲ αὐτὸν φασὶ καὶ μετασχεῖν τῆς ἐν Μαραθῶνι μάχης σὺν τῷ ἀδελφῷ Κυνεγείρῳ τῆς τε ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίας σὺν τῷ νεωτάτῳ τῶν ἀδελφῶν Ἀμεινία καὶ τῆς ἐν Πλαταιαῖς πεζομαχίας. (Vit. Aesch. 4, 10–12=TrGF 3, T 1.4).

Dicen que fue valeroso y que luchó en la batalla de Maratón junto a su hermano Cinégiro, en la batalla naval de Salamina con el más joven de sus hermanos, Aminias, y en la batalla de infantería de Platea.

Ἀποθανόντα δὲ Γελῶοι πολυτελῶς ἐν τοῖς δημοσίοις μνήμασι θάψαντες ἐτίμησαν μεγαλοπρεπῶς ἐπιγράψαντες οὕτω·

Αἰσχύλον Εὐφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει  
μνήμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας·  
ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθῶνιον ἄλλος ἂν εἴποι  
καὶ βαρυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος. (Vit. Aesch. 11, 40–45=TrGF 3, T 1.11)

Después de su muerte, los habitantes de Gela, habiéndolo enterrado suntuosamente en los sepulcros públicos, lo honraron grandiosamente con el siguiente epigrama:

A Esquilo, hijo de Euforión, ateniense, esta tumba cubre,  
desaparecido en la tierra de Gela, portadora de trigo;  
su valentía en el bosque de Maratón podría contarla  
el medo de larga cabellera, quien bien lo sabe.

Ambos pasajes destacan la participación de Esquilo en las Guerras Médicas. El primero de ellos afirma que el dramaturgo luchó en Maratón, Salamina y Platea, los tres sitios con cuyos nombres se conoce a las tres batallas insigne de esta cruzada bélica entre helenos y persas; el segundo, por su parte, pone de relieve las honras públicas que recibió el poeta por parte de los habitantes de Gela, en Sicilia, donde su cuerpo habría sido sepultado bajo la rúbrica de un epigrama que exalta sus dotes guerreras en defensa de la Hélade. La pregunta que podemos hacernos aquí, ya sugerida por Lefkowitz, es si este hecho, que podemos

denomina desenlace simple (ἀπλοῦς), recurso el primero que Aristóteles califica como τραγικὸν καὶ φυλάνθρωπον (Poet. 1456a21) y que atribuye, recurriendo a la experiencia (τὸ γινόμενον), a las mejores tragedias (κάλλιστα τραγωδία) de «ahora» (νῦν) en contraste a las del «principio» (πρῶτον), Poet. 1453a50. No obstante, a diferencia de Aristóteles, el biógrafo no parece considerar este recurso de manera tan auspiciosa, lo que quizá tenga relación con su favoritismo por Sófocles, a quien considera el «poeta trágico más perfecto» (τελεώτερος τραγωδίας ποιητής), Vit. Aesch. 16, 62–63=TrGF 3, T 1.16.

<sup>32</sup> ὥστε διὰ τὸ πλεονάζειν τῷ βάρει τῶν προσώπων κωμωδεῖται παρὰ Ἀριστοφάνει (Vit. Aesch. 5, 20=TrGF 3, T 1.5).

<sup>33</sup> Sobre los fragmentos conservados de esta pieza, vid. Fitton Brown (1954:175–180).

<sup>34</sup> Posicionándose en la vera orpuesta de su predecesor, Eurípides afirma que lo primero que hizo como tragediógrafo fue aligerar el arte dramático de «pomposidades y palabras pesadas» (κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν), quitándole «gravidad» (βάρος) por medio de pequeños versos y digresiones (Ran. vv. 940 y ss.).

constatar como cierto en la Vita y otras fuentes, no es acaso una derivación de la propia obra del dramaturgo realizada por la tradición, apoyada fundamentalmente en una serie de comentarios sobre el tema que Aristófanes realiza en sus dramas:

Although there is no reason to doubt that Aeschylus could have fought during either of the Persian wars, it is also possible that the ancient testimony about his participation may derive from his poetry rather than an independent source. The notion that he fought ‘heroically’ could have been inferred from his characterization in Aristophanes (Lefkowitz 2013:72)

De hecho, no hay por qué dudar de la veracidad de este testimonio. Lo que me interesa destacar es un doble aspecto: primero, aquello que refiere al principio de derivación al que aludí en más de una ocasión. Como sugiere Lefkowitz, es probable que este relato sobre Esquilo se haya modelado sobre la base de su propia obra, principalmente *Persas*. En segundo lugar, hay que recordar que el susodicho principio fue puesto en práctica por el propio Aristófanes, quien, a partir de la caracterización de los personajes y episodios de las obras trágicas, se ocupó de caracterizar, a su vez, a sus autores. En *Ranas*, nuevamente, constatamos una serie de alusiones que nos permiten suponer que haya sido esta pieza una de las principales fuentes para la modelación de la historia del Esquilo guerrero, lo cual vuelve aún más evidente la influencia directa de esta obra en la mente del biógrafo anónimo de la Vita. Basten algunos ejemplos para dar cuenta de ello.

Luego de una serie de ataques de Eurípides, el coro aborda a Esquilo invocando la gloria de Aquiles con una cita del primer verso de *Los mirmidones*, obra suya evidentemente conocida por Aristófanes, que conservamos en fragmentos (POxy. 2163, fr. 1). Enseguida, Esquilo expresa su enojo [θυμούμαι] respecto del enfrentamiento con Eurípides, con quien intercambia una serie de invectivas hasta que Dioniso le pregunta qué ha hecho para enseñar a los ciudadanos a ser hombres de bien; su respuesta sintetiza el aspecto que me interesa destacar: «δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν» «compuse un drama lleno de Ares» (v. 1021). Cuando se le pregunta cuál, refiere *Los siete contra Tebas*, afirmando que cualquier espectador ante él «sentía el deseo de ser feroz» [ἠράσθη δάιος εἶναι]. De la misma manera, Esquilo arguye haber representado *Persas* con el fin de «inculcar el deseo de derrotar siempre a los enemigos» [ἐπιθυμεῖν ἐξεδίδαξα νικᾶν ἀεὶ τοὺς ἀντιπάλους], para luego acudir al modelo de los poetas más nobles, que resume los temas a los que debe ceñirse la poesía dramática:

Ὀρφεὺς μὲν γὰρ τελετάς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι, / Μουσαῖος δ' ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς, Ἡσίοδος δὲ / γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὥρας, ἀρότους; ὁ δὲ θεῖος Ὀμηρος / ἀπὸ τοῦ τιμῆν καὶ κλέος ἔσχεν πλὴν τοῦδ' ὅτι χρήστ' ἐδίδαξεν, / τάξεις ἀρετὰς ὀπίσεις ἀνδρῶν; (*Ran.* vv. 1032–36).

Orfeo nos enseñó los misterios y a abstenernos de los asesinatos; Museo, las curas de las enfermedades y los oráculos; Hesíodo, los trabajos de la tierra, las estaciones de los frutos y el arado; ¿Y qué del divino Homero, de dónde tanto honor y gloria sino de que nos enseñó cosas ventajosas como la disposición de los ejércitos, la virtud y la manera de armarse los hombres?

Este *racconto* es relevante por dos motivos. El primero de ellos refiere a los temas que Esquilo destaca: el religioso, el ritual, el relativo al trabajo y, por último y especialmente, el relacionado con la virtud guerrera y todas aquellas cosas útiles [χρήστ'] concernientes a la estrategia militar. El honor [τιμῆν] y la gloria [κλέος] de Homero se desprenden de sus enseñanzas en torno al ideal heroico, tanto en lo que refiere a su contextura espiritual o axiológica –su ἀρετή– como aquello que radica en lo técnico–instrumental, como son la disposición de los ejércitos o el modo en que deben equiparse los hombres para la guerra. En estos versos, Aristófanes destaca las fuentes éticas y estéticas en las que abreva la obra de Esquilo, sobre lo cual hay que destacar un segundo motivo: el relativo a la cronología. Es evidente que «los poetas nobles» [τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι] (v. 1031) que destaca Esquilo son aquellos más antiguos, representantes de la literatura arcaica bajo cuyo paradigma Esquilo se subordinaría. Unas páginas atrás vimos que en *Ranas* Dioniso protestaba ante la falta de ῥῆμα γενναῖον de los poetas más jóvenes, empleando el mismo término que aquí utiliza Esquilo para destacar la magnitud de los poetas «de los primeros tiempos» [ἀπ' ἀρχῆς] (v. 1031). La tensión entre lo antiguo y lo nuevo tiñe todo el curso de la obra; y Aristófanes considera que hay que volver a lo viejo para recomponer la πόλις sobre la base de una instrucción cívica y moral que, en el ámbito del

arte dramático, Esquilo es el único que puede ofrecer.<sup>35</sup> Es sobre la base de esta caracterización de Esquilo que Aristófanes construye su patriotismo, heredero de la virtud heroica enseñada por el θεῖος Ὅμηρος «el divino Homero».

Volvamos ahora al segundo pasaje de la *Vita*, aquel en que se refiere el epitafio grabado sobre la tumba del dramaturgo. Ateneo (*Deip.* XIV 627c–d) y Pausanias (*Descr. Gr.* I 14.5) atribuyen su autoría al propio Esquilo, lo que nos da una idea de lo que el poeta habría querido que perdurase en el recuerdo de su persona y, por tanto, de la visión predominante que tenía de sí mismo: no hay aquí alusión alguna a su rol como poeta trágico, a pesar de que la *Suda* nos informe que habría compuesto noventa piezas y que obtuvo veintiocho o, quizá, treinta victorias en los certámenes (s. v. «Αἰσχυλός», ΑΙ 357 [vol. II, p. 185 Adler]). Aun así, no sabemos si fue el propio Esquilo quien compuso este epitafio, lo cual suena inverosímil a pesar de que Pausanias y Ateneo abonen esta hipótesis. Existen otros testimonios funerarios, como un epigrama atribuido a Antípatro de Tesalónica que realza las dotes poéticas del trágico (A.P. VII 39), que nos hacen pensar que el epitafio en cuestión constituya un homenaje de los habitantes de Gela, ciudad en la que Esquilo, según la propia *Vita*, fue honrado por el tirano Hierón y los habitantes de la ciudad, muriendo allí luego de dos años de residencia.<sup>36</sup>

Como sea, lo cierto es que la comedia de Aristófanes sigue siendo el testimonio más antiguo sobre el que se inspiraron fuentes posteriores como las hasta aquí referidas para poner de relieve el patriotismo del tragediógrafo que se desprende de los temas abordados en sus obras (como *Los persas* y *Los Siete contra Tebas*) y que inspiran el ardor por la batalla y la gloria; así como de su presunto servicio militar en las Guerras Médicas, de las que estas mismas obras serían ejemplo y que *Ranas* da por consabido en un verso donde Dioniso pregunta a Esquilo de dónde recogió sus versos líricos, sobre los que Eurípides se mofa: «ἐκ Μαραθῶνος;» «¿de Maratón?» (v. 1296). Evidentemente, Aristófanes desliza la posibilidad de que el extraño ruido del refrán coral atribuido a Esquilo por Eurípides recuerde los gritos de los persas en la batalla, de ahí que le pregunte si tomó su inspiración de allí, donde luchó.<sup>37</sup>

No hay dudas de que Esquilo haya participado en la batalla de Maratón, pero sí hay que ser cautelosos a la hora de afirmar categóricamente que también lo hizo en Salamina y Platea. Fernández Galiano (1986:23) desestima esta posibilidad a pesar de que en *Persas* (vv. 800 ss.) se aluda al segundo triunfo y que la propia *Vida* y un comentario de Juan Tzetzis a Hesíodo (*In Hes. Op.* 414 Gaisford) hable de que el poeta venció en tierra firme. En lo personal, sigo el juicio del autor, pues la idea de que Esquilo luchó en las subsiguientes batallas deriva de una serie de conjeturas realizadas a partir de su propia obra y, fundamentalmente, de su caracterización en la comedia aristofánica.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Se ha discutido ampliamente el motivo por el que Aristófanes decide dejar fuera del ἀγών a Sófocles. Según mi parecer, es totalmente entendible para los fines del propio Aristófanes: si *Ranas* se erige sobre la base de la tensión entre lo antiguo y lo nuevo, es más que esperable que el comediógrafo extreme esta tensión poniendo como contrincantes al más viejo y al más joven de los tres poetas del canon. Por las características personales y poéticas de Sófocles, el haberlo puesto como uno de los agonistas habría morigerado esta tensión. El principal motivo argüido por otra vía hermenéutica es que Sófocles seguía aún con vida para el momento en que Aristófanes compuso la pieza. Así lo creía Németh (1983:115–128), para quien la muerte de Sófocles tuvo lugar entre agosto y octubre del 406. Ruppel (1913:40–41), antes que él, sugería algo similar al afirmar que Sófocles seguía con vida cuando Aristófanes concibió su comedia, pero no cuando la escribió (Cfr. una opinión similar en Wilamowitz–Möllerdorff 1929:472). Russo (1961:315) considera que la muerte de Sófocles ocurrió entre el verano del 406 y la primavera del 405 bajo el arcontado de Calias, cuando *Ranas* ya había sido compuesta, motivo por el que Aristófanes se vio forzado a introducir variaciones añadiendo o sustituyendo versos. En un artículo posterior (1966:1–13), modificó ligeramente su tesis, estimando que el dramaturgo murió cuando el segundo prólogo de *Ranas* ya estaba terminado, precisamente aquel en que se ubican los versos en los que el Criado informa a Jantias que Sófocles decidió no tomar parte del ἀγών y cederle su lugar a Esquilo (*Ran.* vv. 790–795). Ello demuestra, según el autor, que «the death of Sophokles provoked a revision of the *Frogs*», con cuya reforma «Aristophanes salvaged his comedy, and salvaged it well enough to confound modern readers» (Russo 1966:11). En lo personal, no adhiero a esta hipótesis. En su lugar, considero que Sófocles, al igual que Esquilo y Eurípides, ya estaba muerto cuando Aristófanes concibió la pieza, en virtud de lo cual sigo a Rademacher (1967:254–256) y Schwinge (2002:28–29), cuyas posiciones pone de relieve Schmitz agregando luminosas consideraciones (2023:156–157).

<sup>36</sup> Καὶ σφόδρα τῷ τε τυράννῳ Ἰέρωνι καὶ τοῖς Γελαῖοις τιμηθεὶς ἐπιζήσας τρίτον ἔτος γηραιὸς ἐτελεύτα τοῦτον τὸν τρόπον... (Vit. Aesch. 10, 35–36=TrGF 3, T 1.10).

<sup>37</sup> En su crónica de las Guerras Médicas, Heródoto no menciona a Esquilo en ningún sitio, aunque sí a su hermano Cinégiro (VI 114), al que también vimos mencionado en la *Vita*, pues su proeza en la batalla gozó de renovada fama en la Antigüedad. Véanse los testimonios referidos a este respecto por Fernández Galiano (1986:20).

<sup>38</sup> La trascendencia de la caracterización de Esquilo realizada por Aristófanes puede verse también manifiesta en una época tan lejana como la de Tzetzis. En el comentario a Hesíodo antes citado, el erudito bizantino califica al dramaturgo como sabio, digno y noble,

## Palabras finales

La concepción que suele tenerse de Esquilo en tanto *primus inter pares* no se debe exclusivamente, y con seguridad no principalmente, a los motivos que pueden derivarse de la lectura de las páginas hasta aquí escritas. Hay otras razones más directas de comprender por qué Esquilo es considerado el iniciador de la tragedia, como son las innovaciones que Aristóteles le atribuye en la Poética y el valor intrínseco de un modo de componer dramas. En este último sentido es que podemos admitir que Gilbert Murray haya calificado alguna vez al dramaturgo de Eleusis como «el creador de la tragedia», pues, según su visión, su obra condensa por primera vez lo que para este autor constituye en sí el drama ático:

That, then, is what I understand tragedy to be: the song or fiction that does deal with ‘quick deaths and dim heart-aching things’ and vouchsafes us the revelation—or maybe the illusion—that there are other values accessible to man, beyond the obvious values of physical life or death, of happiness or suffering, and that in attaining them the spirit of man can and does conquer death. It is of tragedy on that sense that I think Aeschylus may justly be considered the creator (Murray, 1962:9)

No obstante, estas páginas han querido mostrar cómo la modelación biográfica del individuo Esquilo, ya sea mediante el registro de la comedia o a través de la narrativa biográfica propiamente dicha –pero fundamentalmente poniendo atención a la evidente dependencia de esta última respecto de la primera–, logra erigir una imagen que, a la vez que se construye a partir de la propia obra del dramaturgo, se posiciona como paradigma de su destreza poética y de su altura estética y moral. La construcción de la personalidad de un autor, y la manera en que la tradición sostiene y transmite su retrato, se instituyen como dispositivos que, inevitablemente, inciden en la percepción que esa misma tradición tiene de su obra. Ello explica que haya sido tan común que los autores antiguos hayan aplicado con facilidad el principio de derivación que advertí a lo largo de este escrito, pues la escisión entre obra y pensamiento, entre personaje y persona, no era tan nítida como creemos verla en nuestros tiempos. Esquilo es tanto el autor por cuya obra lo conocemos como el individuo por quien su obra nos es conocida. Es precisamente esta relación la que constituye el camino de formación de aquello que llamamos tradición, y los valores antiguos que se le atribuyen a Esquilo, junto con otros de otro tenor como los referidos por Aristóteles, los que justifican que sea conocido como el *primer gran trágico*. Aristófanes tuvo mucho que ver con la consolidación de esta tendencia, y es precisamente en *Ranas* donde vemos la bisagra que une ambos polos, pues no es fortuito que la decisión de Dioniso termine basándose en una apreciación moral y personal del dramaturgo. Todo ello es solidario de un proceso que incluye a otros autores del mismo rango como son Sófocles y Eurípides. En efecto, la noción de magnanimidad que se les atribuye deriva también de un ánimo canónico, de suyo evidente ya en Aristófanes, quien reduce su valoración de la buena poesía dramática a solo tres poetas.

## Referencias bibliográficas

- Assmann, Jan (2011). *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.
- Austin, Colin (ed.) (1973). *Comicorum Graecorum Fragmenta in Papyris reperta*. De Gruyter.
- Biles, Zachary P. (2002). «Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes». *The American Journal of Philology*, 123(2), pp. 169–204.
- Bollansée, Jan (1999). *Hermippos of Smyrna and His Biographical Writing. A Reappraisal*. Peeters.
- Burkert, Walter (1985). *Greek Religion*. Harvard University Press.
- Burkert, Walter (1987). *Ancient Mystery Cults*. Harvard University Press.
- Chantraine, Pierre (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Klincksieck.

---

además de ponderar el uso de vestimentas adecuadas a su dignidad, junto con otras cualidades que parecen tomadas directamente de *Ranas*. Para este tema, vid. Librán Moreno (2004:41–42).

- Clerici, Giuseppina (1958). «La commedia attica antica nella critica di Aristofane». *Dioniso*, 21, pp. 95–108.
- Coulon, Victor (ed.) (1928). *Aristophane. Les Thesmophories. Les Grenouilles* (vol. IV, H. van Daele, trad.). Les Belles Lettres.
- Dale, Amy M. (1959). «Ethos and Dianoia: 'Character' And 'Thought' in Aristotle's Poetics». *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 11(1), pp. 3–16.
- Davies, John K. (1971). *Athenian Propertied Families*. Oxford University Press.
- Dover, Kenneth J. (1993). *Aristophanes' Frogs*. Oxford University Press.
- Fernández Galiano, M. (1986). «Introducción» en *Esquilo, Tragedias*. Gredos.
- Fitton Brown, Anthony D. (1954). «Niobe». *The Classical Quarterly*, 4(3/4), pp. 175–180.
- Fraenkel, Eduard (1962). *Beobachtungen zu Aristophanes*. Edizioni di storia e letteratura.
- Gaisford, Thomas (ed.) (1823). *Poetae minores Graeci*, vol. 2. Teubner.
- García Yebra, Valentín (1974). *Poética de Aristóteles* (traducción trilingüe, introducción, comentario y notas). Gredos.
- Gelzer, Thomas (1971). «Aristophanes der Komiker». *Realencyclopädie*, Sup. Vol. 12 col. 1392–1569.
- Hall, Frederick W. & Geldart, William M. (eds.) (1907). *Aristophanes Comoediae*, vol. 2. Clarendon Press. Texto griego de *Ranas*: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0031%3Acard%3D1>
- Halliwell, Francis S. (1984). «Ancient interpretations of *onomastî komodeîn* in Aristophanes». *The Classical Quarterly*, 34, pp. 83–88.
- Hamelin, Octave (1920). *Le Système d'Aristote*. F. Alcan.
- Harvey, David & Wilkins, John (eds.) (2000). *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*. The Classical Press of Wales.
- Hernández Castro, David (2019). «Hermenéutica de la "semnótes". El concepto de decoro en la ética de Aristóteles». *Daimon. Revista internacional de Filosofía*, 77, pp. 197–212.
- Hose, Martin (2008). *Euripides. Dichter der Leidenschaften*. C.H. Beck.
- Kassel, Rudolf (ed.) (1966). *Aristotelis: De Arte Poetica liber*. Oxford University Press.
- Kassel, Rudolf & Austin, Colin (eds.) (1984). *Poetae Comici Graeci III.2. Aristophanes testimonia et fragmenta*. De Gruyter.
- Knöbl, Ranja (2008) *Biographical representations of Euripides. Some examples of their development from classical antiquity to Byzantium*. Durham theses, Durham University. Recuperado de Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/2190/>
- Konstan, David (1986). «Poésie, politique et rituel dans les *Grenouilles* d'Aristophane». *Metis*, 1, pp. 291–308.
- Lada-Richards, Ismene (1999). *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*. Oxford University Press.
- Lefkowitz, Mary R. (2013) [1981]. *The Lives of the Greek Poets*. The John Hopkins University Press.
- Librán Moreno, Miryam (2004). «El proceso por impiedad de Esquilo». *Habis*, 35, pp. 39–56.
- Marincola, John (2007). «Speeches in Classical Historiography». En J. Marincola (ed.), *A Companion to Greek and Roman Historiography*. Blackwell Publishing, pp. 118–132.
- Most, Glenn W. (1990). «Canon Fathers: Literacy, Mortality, Power». *Arion*, 1, pp. 35–60.
- Murray, Gilbert (1962). *Aeschylus. The Creator of Tragedy*. Clarendon Press.
- Napolitano, Michele (2002) «*Onomastî komodeîn* e strategie argomentative in Aristofane (a proposito di Ar. Ach. 703–718)». En Ercolani, Andrea (Ed.). *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der Aristophanischen Komödie. (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 11)* (pp. 89–103). Metzler.
- Németh, György (1983). «On dating Sophocles' Death», *Homonoia*, 5, pp. 115–128.
- Newiger, Hans-Joachim (1975). «Krieg und Frieden in der Komödie des Aristophanes». *ΔΡΗΜΑ Hans Diller zum 70 Geburtstag*. Atenas, pp. 175–194.

- Page, Denys L. (Ed.) (1981). *Further Greek Epigrams. Epigrams before AD 50 from the Greek Anthology and other sources, not included in Hellenistic Epigrams or The Garland of Philip*. Cambridge University Press.
- Paton, William Roger (1917). *Greek Anthology II. Books VII–VIII*. Loeb Classical Library.
- Paulsen, Thomas (2000). «Tragödienkritik in den *Froschen* des Aristophanes». *Classica Cracoviensia*, 5, pp. 71–89.
- Radermacher, Ludwig (1954 [1921]). *Frösche*. Rudolf M. Rohrer.
- Radermacher, Ludwig (1967). *Aristophanes' Frösche*. Einleitung, Text und Kommentar: Graz.
- Radt, Stefan (ed.) (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF), Vol. 3 Aeschylus*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Radt, Stefan (ed.) (1999). *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF), Vol. 4. Sophocles*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Redfield, James (1963). «Die *Frosche* des Aristophanes. Komödie und Tragödie als Spiegel der Politik». *Antaios*, 4, pp. 422–439.
- Roberts, Deborah H., Dunn, Francis M. & Fowler, Don Paul (Eds.) (1997). *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*. Princeton University Press.
- Ruppel, Adam (1913). *Konzeption und Ausarbeitung der Aristophanischen Komödie*. Dissertation. Giessen.
- Russo, Carlo Ferdinando (1961). *Storia delle Rane di Aristofane*. Padua.
- Russo, Carlo Ferdinando (1966). «The revision of Aristophanes *Frogs*». *G&R*, 13, pp. 1–13.
- Sartori, Franco (1974). «Riflessi di vita politica ateniese nelle *Rane* di Aristofane». *Scritti in onore di Caterina Vassalini*. Verona, pp. 413–441.
- Schmitz, Thomas A. (2023). «Aristophanes *Frogs* and reading culture in Athens». *The Journal of Hellenic Studies*, 143, pp. 147–166.
- Schorn, Stefan (2004). *Satyros aus Kallatis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*. Schwabe–Verlag–Basel.
- Schwinge, Ernst–Richard (2002). «Aristophanes und Euripides» en Ercolani, Andrea (Ed.). *Spoudaiogeloion: Form und Funktion der Verspottung in der Aristophanischen Komödie (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 11)* (pp. 3–43). Metzler.
- Sinnot, Eduardo (2022). Aristóteles, *Metafísica* (introducción, traducción y notas). Colihue.
- Snell, Bruno & Kannicht, Richard (eds.) (1986). *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF). Vol. 1 – Testimonia et Fragmenta Tragicorum Minorum*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Spengel, Leonhard von (ed.) (1854). Aelius Aristides, *Ars Rhetorica*. Texto griego recuperado de: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0589%3Atext%3D56%3Abook%3D1%3Achapter%3D1>
- Wehrli, Fritz (1967–69). *Die Schule des Aristoteles*. Verlag.
- Wilamowitz–Möllendorff, Ulrich von (1929). «Lese Früchte». *Hermes*, 64, p. 472.
- Worthington, Ian (1989). «Aristophanes *Frogs* and the Arginusae». *Hermes*, 117(3), pp. 359–363.