

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

HERACLES COMO ELEMENTO CÓMICO EN ARISTÓFANES:
ACARNIENSES, NUBES, AVISPAS, PAZ, AVES, LISÍSTRATA Y RANAS

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en
Literatura para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Clásica

ELISA GUEVARA MACÍAS

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2022

“Toutes les grandes actions et toutes les grandes pensées ont un commencement dérisoire”.

Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*

AGRADECIMIENTOS

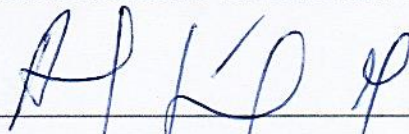
El desarrollo de este proyecto de investigación fue un largo y arduo trabajo, que, si bien fue llevado por su autora, siempre contó con el apoyo y la colaboración de personas, sin las cuales no hubiese llegado a su culminación. Por ello, al finalizar se debe agradecer con inmensa alegría a quienes contribuyeron en su ejecución.

En primer lugar, por supuesto, debo mencionar a mi esposo por su incansable confianza y sostén, lo cual agradezco no solo en el campo profesional sino en el día a día. También, de manera muy especial, debo agradecer a mi Comité Asesor, integrado por M.L. Nazira Álvarez Espinoza (Directora de Tesis), M.L. Henry Campos Vargas (Lector Asesor) y M.L. Maricela Cerdas Fallas (Lectora Asesora), por su constante orientación y tutela durante todo el proceso; y sobre todo a mi directora, quien me ha retado a ser mejor a lo largo de todo el camino con su invaluable consejo y ayuda.

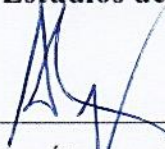
Además, este proyecto no hubiera podido ser realizado de la mejor manera, sin la gran colaboración de la Unidad de Referencia de la Biblioteca Luis Demetrio Tinoco de la Universidad de Costa Rica y, sobre todo, de Douglas Díaz Quesada, quien con su esfuerzo y dedicación apoyó constantemente a la autora con la búsqueda incansable de material bibliográfico.

Finalmente, agradezco a todos ellos y a muchos más, no nombrados directamente, pero no por ello menos recordados; pues sin su apoyo, ánimo, consejo y amistad este arduo trabajo no se hubiera llevado a cabo ni culminado de manera tan satisfactoria.

Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Clásica.



Dr. Alexander Sánchez Mora
Representante de la Decana
Sistema de Estudios de Posgrado

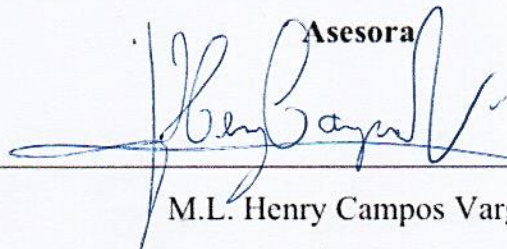


M.L. Nazira Álvarez Espinoza
Directora de Tesis



M.L. Maricela Cerdas Fallas

Asesora

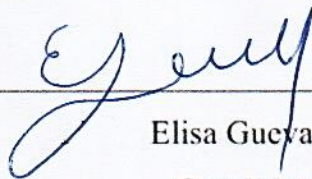


M.L. Henry Campos Vargas

Asesor



M.L. Roberto Morales Harley
Representante de la Directora
Programa de Posgrado en Literatura



Elisa Guayara Macías
Candidata

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
HOJA DE APROBACIÓN	iv
ÍNDICE DE CONTENIDOS	v
RESUMEN	xi
ÍNDICE DE TABLAS	xiii
ÍNDICE DE FIGURAS	xiv
INTRODUCCIÓN	1
1. Tema	1
2. Problemática	3
3. Justificación	5
4. Corpus aristofánico	10
4.1. <i>Acarnienses</i> (Ἀχαρνεῖς)	11
4.2. <i>Nubes</i> (Νεφέλαι)	11
4.3. <i>Avispas</i> (Σφήκες)	12
4.4. <i>Paz</i> (Εἰρήνη)	12
4.5. <i>Aves</i> (Ὄρνιθες)	13
4.6. <i>Lisístrata</i> (Λυσιστράτη)	13
4.7. <i>Ranas</i> (Βάτραχοι)	14
5. Objetivos	14
5.1. Objetivo general	14
5.2. Objetivos específicos	14
6. Problema	15
7. Metodología	15
8. Estado de la cuestión	19
8.1. Comedia Antigua	19
8.2. Estudios sobre la comicidad en Aristófanes	24
8.3. Aristófanes y la utilización de personajes míticos	32
8.4. Estudios sobre Heracles en la comedia griega	33
9. Marco teórico: Coordenadas de comicidad	38

9.1. La coordenada intelectual	45
9.1.1. La originalidad	47
9.1.1.1. La incongruencia o bisociación	50
9.1.1.2. La fantasía.....	52
9.1.1.3. La sorpresa.....	55
9.1.2. La inventiva	57
9.1.2.1. El argumento: tema cómico	58
9.1.2.2. Los personajes.....	60
9.1.2.2.1. La clasificación por carácter	62
9.1.2.2.2. La clasificación por los métodos de invención	67
9.2. La coordenada emocional	74
9.2.1. Agresividad lúdica.....	76
9.2.2. Humor sexual.....	79
9.2.3. Humor escatológico.....	81
9.3. La coordenada social.....	82
9.3.1. El carácter popular de la comedia: idea crítica y héroe cómico	85
9.3.2. La risa de exclusión: <i>Onomastì kōmōdēin</i> y tipos cómicos.....	89
CAPÍTULO I. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA COMEDA ANTIGUA Y LAS REFERENCIAS A HERACLES PRESENTES EN LAS COMEDIAS ARISTOFÁNICAS SELECCIONADAS.....	92
I.1. Comedia Antigua griega	92
I.1.1. Orígenes	93
I.1.2. Periodos y características	97
I.1.3. Estructura formal.....	104
I.1.4. Estructura argumentativa	108
I.1.5. Función del coro.....	109
I.1.6. Aristófanes y su obra.....	111
I.2. Heracles en las obras aristofánicas	115
I.2.1. Heracles como personaje secundario	116
I.2.2. Heracles como disfraz	118
I.2.3. Heracles <i>extra scenam</i>	120

CAPÍTULO II. HERACLES COMO ELEMENTO CÓMICO DESDE LA COORDENADA INTELLECTUAL DE LA COMICIDAD ARISTOFÁNICA: ORIGINALIDAD E INVENCION	128
II.1. Heracles como personaje imitativo de la tradición mítica	128
II.1.1. Heracles en las <i>Aves</i> (vv. 1574-1693)	129
II.1.1.1. Caricaturización del personaje de Heracles en las <i>Aves</i>	131
II.1.1.2. Distorsión mítica del personaje de Heracles en las <i>Aves</i>	138
II.1.1.3. Carácter del personaje de Heracles en las <i>Aves</i> : <i>Bōmólkhos</i>	148
II.1.2. Heracles en las <i>Ranas</i> (vv. 35-163)	151
II.1.2.1. Caricaturización del personaje de Heracles en las <i>Ranas</i>	154
II.1.2.2. Distorsión mítica del personaje de Heracles en las <i>Ranas</i>	162
II.1.2.3. Carácter del personaje de Heracles en las <i>Ranas</i> : <i>Eírōn</i>	168
II.2. Heracles como disfraz en las <i>Ranas</i>	171
II.2.1. El disfraz de Heracles en Dioniso y Jantias	175
II.2.2. El disfraz de Heracles y la parodia de la <i>katábasis</i>	185
II.2.3. El uso de la parodia en la <i>katábasis</i> de Dioniso en las <i>Ranas</i>	188
II.3. Heracles <i>extra scenam</i>	206
II.3.1. El teónimo en enunciados interjetivos	208
II.3.1.1. <i>Acarnienses</i> (vv. 94, 284, 807, 860, 1018)	210
II.3.1.2. <i>Nubes</i> (v. 184)	219
II.3.1.3. <i>Avispas</i> (vv. 420, 757)	222
II.3.1.4. <i>Paz</i> (v.180)	225
II.3.1.5. <i>Aves</i> (vv. 93, 277, 814, 859, 1129 y 1391)	228
II.3.1.6. <i>Lisístrata</i> (v. 296)	234
II.3.1.7. <i>Ranas</i> (v. 298)	236
II.3.2. El teónimo como argumento discursivo	238
II.3.2.1. <i>Nubes</i> (vv. 1050 y 1051)	238
II.3.2.2. <i>Avispas</i> (vv.60 y 1030)	244
II.3.2.3. <i>Paz</i> (vv. 741 y 752)	252
II.3.2.4. <i>Aves</i> (v. 567)	260
II.3.2.5. <i>Lisístrata</i> (v. 928)	262
CAPÍTULO III. HERACLES COMO ELEMENTO CÓMICO DESDE LA COORDENADA EMOCIONAL DE LA COMICIDAD ARISTOFÁNICA: ÉNFASIS REITERATIVO Y HUMOR DE LOS IMPULSOS	264

III.1. La comicidad de la coordinada emocional en el personaje secundario de Heracles	264
III.1.1. Aspectos de la comicidad de la coordinada emocional en el Heracles de las <i>Aves</i> (vv. 1574-1693).....	265
III.1.1.1. Agresividad lúdica en el personaje de Heracles en las <i>Aves</i>	266
III.1.1.1.1. Heracles como agente de violencia (<i>bía</i>).....	266
III.1.1.1.2. Heracles como objeto de burla e invectiva	270
III.1.1.2. Uso del énfasis reiterativo en el personaje de Heracles en las <i>Aves</i>	271
III.1.2. Aspectos de la comicidad de la coordinada emocional en el Heracles de las <i>Ranas</i> (vv. 35-163)	273
III.1.2.1. Agresividad lúdica en el personaje de Heracles en las <i>Ranas</i>	273
III.1.2.1.1. Heracles como agente de violencia (<i>bía</i>).....	274
III.1.2.1.2. Agresividad lúdica como manifestación de la <i>eirōneía</i> del personaje de Heracles en las <i>Ranas</i>	276
III.1.2.2. Utilización de humor sexual por el personaje de Heracles	285
III.1.2.3. Función del humor escatológico en boca del personaje de Heracles.....	290
III.1.2.4. Uso del énfasis reiterativo en el personaje de Heracles en las <i>Ranas</i>	292
III.2. Aspectos de la comicidad de la coordinada emocional en el uso del disfraz de Heracles en las <i>Ranas</i>	295
III.2.1. La agresividad lúdica y el uso del disfraz de Heracles en las <i>Ranas</i>	296
III.2.1.1. La agresividad lúdica como elemento paródico: La imitación fallida de la <i>bíē hēraklēíē</i>	296
III.2.1.2. La agresividad lúdica para exponer a los personajes impostores de Heracles	299
III.2.2. Humor sexual en relación con el disfraz empleado por Dioniso	306
III.2.3. Humor escatológico como rasgo cómico de Dioniso en su función de <i>bōmólokhos</i>	307
III.2.4. Uso del énfasis reiterativo en el disfraz de Heracles en las <i>Ranas</i>	308
III.3. El teónimo de Heracles en enunciados interjectivos y el uso de la comicidad de la coordinada emocional.....	310
III.3.1. La agresividad lúdica en los enunciados interjectivos	311
III.3.1.1. La interjección como respuesta a una agresión física o verbal.....	312
III.3.1.2. La interjección para señalamiento del disfraz y el uso de la burla	314
III.3.2. El humor sexual y el uso de la interjección de Heracles	317
III.3.3. El énfasis reiterativo y el teónimo de Heracles en interjección.....	319

III.4. El teónimo de Heracles en función argumentativa y el uso de la comicidad de la coordinada emocional.....	321
III.4.1. La agresividad lúdica en los enunciados argumentativos.....	322
III.4.1.1. La metonimia y la burla en el uso del teónimo de Heracles como argumento discursivo.....	322
III.4.1.2. La metáfora por analogía y la burla a Cleón a través del uso del teónimo de Heracles como argumento discursivo.....	323
III.4.2. El humor sexual en los enunciados argumentativos.....	325
III.4.3. Énfasis reiterativo en los enunciados argumentativos.....	327
CAPÍTULO IV. HERACLES COMO ELEMENTO CÓMICO DESDE LA COORDENADA SOCIAL DE LA COMICIDAD ARISTOFÁNICA: CARÁCTER POPULAR Y RISA DE EXCLUSIÓN	330
IV.1. Aspectos de la coordinada social en Heracles como personaje secundario	331
IV.1.1. Aspectos de la comicidad de la coordinada social en el Heracles en las <i>Aves</i> (vv. 1574-1693).....	331
IV.1.1.1. El Heracles de las <i>Aves</i> y su asociación con dos tipos cómicos: <i>strongman</i> y <i>ágroikos</i>	333
IV.1.2. Aspectos de la coordinada social en el Heracles de las <i>Ranas</i> (vv. 35-163)..	337
IV.1.2.1. La exposición de la idea crítica y el uso del <i>onomastì kōmōdēin</i> a través del personaje de Heracles	337
IV.2. El disfraz de Heracles desde los aspectos de la coordinada social.....	344
IV.2.1. El tipo cómico del esclavo y el uso del <i>onomastì kōmōdēin</i> en el personaje de <i>Hērakleioxanthías</i>	345
IV.2.2. El tipo cómico del bandido y el empleo de la <i>leontēē</i>	350
IV.3. El teónimo de Heracles en enunciados interjectivos y la comicidad de la coordinada social	351
IV.3.1. La interjección de Heracles y la comicidad de carácter popular en los <i>Acarnienses</i> (vv. 284, 807, 860, 1018).....	353
IV.3.2. La interjección <i>ittō Hēraklēs</i> como marcador de un tipo cómico en los <i>Acarnienses</i> (v.860).....	357
IV.3.3. El teónimo de Heracles y su relación con el <i>onomastì kōmōdēin</i> en las <i>Avispas</i> (v.757) y las <i>Aves</i> (v.1391).....	359
IV.4. El teónimo de Heracles en enunciados con función argumentativa y la comicidad de la coordinada social	362

IV.4.1. El teónimo de Heracles en las <i>Nubes</i> (v.1050-1) y su relación con la idea crítica de la obra	362
IV.4.2. Heracles como metáfora por analogía de la labor poética de Aristófanes y el ataque contra Cleón en las parábasis de las <i>Avispas</i> y la <i>Paz</i>	366
CONCLUSIONES	372
BIBLIOGRAFÍA	389
ANEXO 1. Alusiones y menciones explícitas a héroes en las once comedias conservadas de Aristófanes	406
ANEXO 2: Fragmento de las <i>Aves</i> (vv.1565- 1693)	412
ANEXO 3: Fragmento de las <i>Ranas</i> (vv.35-165).....	417
ANEXO 4. Parábasis de las <i>Avispas</i> (vv. 1015-1050).....	422
ANEXO 5. Parábasis de la <i>Paz</i> (vv. 729-773).....	423
ANEXO 6. Síntesis comparativa de los principales hallazgos en el análisis de los aspectos de las tres coordenadas de comicidad aristofánica en relación con la función de Heracles como personaje secundario en las <i>Aves</i> y en las <i>Ranas</i>	424
ANEXO 7. Síntesis comparativa de los principales hallazgos en el análisis de los aspectos de las tres coordenadas de comicidad aristofánica con la función de Heracles como el disfraz en las <i>Ranas</i>	425
ANEXO 8. Síntesis comparativa de los principales hallazgos del análisis de los aspectos de las tres coordenadas de comicidad aristofánica en la función de Heracles como enunciados interjectivos.....	426
ANEXO 9. Síntesis comparativa de los principales hallazgos del análisis de los aspectos de las tres coordenadas de comicidad aristofánica en la función de Heracles como enunciado argumentativo	429

RESUMEN

La presente investigación analiza la funcionalidad de Heracles como elemento cómico, a partir de las coordenadas de comicidad (intelectual, emocional y social) en siete comedias de Aristófanes (*Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*). El marco teórico utilizado se construyó a partir de la integración del aporte de distintos especialistas tanto en el estudio del humor como de la producción aristofánica, para ampliar la sistematización de coordenadas propuesta por Gil (1993; 2012).

El cuerpo de la tesis se dividió en cuatro capítulos. El primero de ellos contextualiza el género de la Comedia Antigua y la producción aristofánica, para seguidamente clasificar el *corpus* elegido en tres categorías de acuerdo con la presencia de Heracles en las comedias seleccionadas: primero, como personaje secundario en las *Aves* (vv. 1574-1693) y las *Ranas* (vv. 38-163), segundo, como disfraz en las *Ranas* (vv. 1-738) y, por último, en sus menciones *extra scenam*, las cuales se componen de diecisiete enunciados interjectivos y ocho menciones en argumentos discursivos. En el segundo capítulo se examina el corpus desde los aspectos de la coordenada intelectual, a partir del uso de la originalidad (la fantasía, la sorpresa y la bisociación) y de la inventiva (el argumento y los personajes). En el tercero, se analizan los aspectos de la coordenada emocional a partir del uso del énfasis reiterativo (fáctico y verbal) y la utilización del humor propio de los impulsos sexual, sádico y escatológico. El cuarto capítulo se centra en los aspectos de la coordenada social encontrados en el *corpus* y se analiza el uso del carácter popular (la idea crítica y el héroe cómico) y el empleo de la risa de exclusión (la *onomastì komodeîn* y los tipos cómicos).

El análisis reveló cuatro conclusiones generales; en primer lugar, se distinguió la existencia de comicidad intrínseca y extrínseca a la figura mítica de Heracles. En segundo lugar, cronológicamente dentro de la producción aristofánica se percibieron divergencias en el tratamiento del héroe; en tercer lugar, se observó que en las obras aristofánicas hay predominancia de los aspectos de la coordenada intelectual en la utilización de Heracles como elemento cómico, frente a las otras vertientes (emocional y social). Por último, se determinó que hay cuatro funciones de Heracles como elemento cómico en las obras aristofánicas seleccionadas: personaje, disfraz, interjección y argumento discursivo.

Aparte de los hallazgos que se desprenden del análisis, se debe destacar que el marco teórico constituye una propuesta de método de análisis literario, el cual podría adaptarse para el estudio de otros géneros cómicos, tanto antiguos como modernos, y deviene en un aporte importante de esta investigación.

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1. Lista de ediciones españolas de las obras aristofánicas seleccionadas según su traductor.	18
TABLA 2. Comparación de las clasificaciones de los personajes	61
TABLA 3. Línea temporal de eventos históricos y datos sobre la producción aristofánica	114
TABLA 4. Síntesis sobre el corpus de Heracles como personaje secundario en las comedias aristofánicas conservadas.....	117
TABLA 5. Síntesis sobre el corpus de Heracles como disfraz en las <i>Ranas</i> de Aristófanes	119
TABLA 6. Referencias sobre la presencia del teónimo de Heracles <i>extra scenam</i> en las comedias aristofánicas conservadas.....	121
TABLA 7. Síntesis de las acciones realizadas en la escena de la embajada (<i>Aves</i> , vv.1565-1693)	130
TABLA 8. Síntesis de las acciones realizadas en el encuentro entre Dioniso y Heracles en el prólogo de las <i>Ranas</i> (vv. 35-163).....	153
TABLA 9. Inventario de alimentos presentes en las escenas de la criada de Penélope (vv. 503-532) y de las posaderas (vv. 549-589).....	156
TABLA 10. Cuadro comparativo de los ejemplos de los <i>éthē</i> de Heracles y Dioniso en la escena del prólogo de las <i>Ranas</i>	170
TABLA 11. Manifestaciones del disfraz del Heracles en el diálogo cómico de las <i>Ranas</i>	184
TABLA 12. Síntesis de las acciones realizadas en la parodia de la <i>katábasis</i> (<i>Ranas</i> vv. 164-674).....	198
TABLA 13. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en <i>Acarnienses</i>	218
TABLA 14. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en <i>Nubes</i>	221
TABLA 15. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en <i>Avispas</i>	225
TABLA 16. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en <i>Paz</i>	227

TABLA 17. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en <i>Aves</i>	233
TABLA 18. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en <i>Lisístrata</i>	236
TABLA 19. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en <i>Ranas</i>	237
TABLA 20. Síntesis de las características presentes en el uso argumentativo del teónimo de Heracles en las <i>Nubes</i>	244
TABLA 21. Síntesis de las características presentes en el uso argumentativo del teónimo de Heracles en las <i>Avispas</i>	252
TABLA 22. Lista de obras cómicas anteriores a la <i>Paz</i> de Aristófanes que posiblemente empleaban a Heracles como personaje imitativo	254
TABLA 23. Comparación de los fragmentos de la <i>Paz</i> (vv.752-60) y las <i>Avispas</i> (1030-8)	257
TABLA 24. Síntesis de las características presentes en el uso argumentativo del teónimo de Heracles en las <i>Paz</i>	259
TABLA 25. Síntesis de las características presentes en el uso argumentativo del teónimo de Heracles en las <i>Aves</i>	261
TABLA 26. Síntesis de las características presentes en el uso argumentativo del teónimo de Heracles en <i>Lisístrata</i>	263
TABLA 27. Comparación de los fragmentos de las <i>Avispas</i> (vv.54-66) y la <i>Paz</i> (vv.739-751)	328

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. Esquema de las coordenadas de la comicidad aristofánica y sus componentes	44
FIGURA 2. Esquema de los componentes de la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica.....	47
FIGURA 3. Esquema de las partes de la originalidad y sus componentes	49
FIGURA 4. Esquema de la clasificación de <i>aprosdókēton</i> y sus componentes	56
FIGURA 5. Esquema de las partes que componen la inventiva dentro de la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica.....	58
FIGURA 6. Esquema de la inventiva de los personajes de Aristófanes de acuerdo con los tipos de personajes y los mecanismos de invención utilizados en su elaboración	68
FIGURA 7. Esquema de los componentes de la coordenada emocional de la comicidad aristofánica.....	74
FIGURA 8. Esquema de los componentes de la coordenada social de la comicidad aristofánica Fuente: Elaboración de la autora.....	85
FIGURA 9. Esquema de la estructura de la Comedia Antigua	105
FIGURA 10. Gráfico comparativo sobre las referencias <i>extra scenam</i> al teónimo de Heracles en las comedias aristofánicas seleccionadas	127
FIGURA 11. Gráficos comparativos de barras apiladas sobre las referencias <i>extra scenam</i> , de acuerdo con la parte de la estructura formal y la comedia donde se hallan.	207
FIGURA 12. Aspectos de la comicidad emocional asociados al uso interjetivo del teónimo de Heracles en las comedias seleccionadas	311
FIGURA 13. Presencia de la interjección de Heracles en relación con la agresividad lúdica	312
FIGURA 14. Aspectos de la comicidad emocional asociados a los enunciados en función argumentativa en las comedias seleccionadas	321
FIGURA 15. Presencia del teónimo de Heracles en enunciados argumentativos relacionados con la agresividad lúdica	322
FIGURA 16. Explicación gráfica de la metáfora por analogía.....	324
FIGURA 17. Aspectos de la comicidad social asociados directamente al uso interjetivo del teónimo de Heracles en las comedias seleccionadas	352



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP Sistema de
Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Elisa Guevara Macias, con cédula de identidad 1-1338-0541, en mi condición de autor del TFG titulado "HERACLES COMO ELEMENTO CÓMICO EN ARISTÓFANES: ACARNIENSES, NUBES, AVISPAS, PAZ, AVES, LISÍSTRATA Y RANAS"

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI NO *

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.


FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

INTRODUCCIÓN

1. Tema

La investigación propone un análisis de la funcionalidad de Heracles como elemento cómico, a partir de las coordenadas de comicidad propuestas por Gil (1993; 2012), en las comedias de Aristófanes seleccionadas: *Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*.

Los vocablos ‘cómico’, ‘comicidad’ y ‘comedia’ son conceptos etimológicamente emparentados. El término “cómico” viene del latín *comicus* que, a su vez, aparece en el griego κωμικός (*kōmikós*). Originalmente este concepto se utilizaba para todo lo relativo al género de la comedia, pero su uso moderno es mucho más amplio, en general, designa a aquello que provoca la risa (Cornford, 1914). La RAE (2001, pág. 405) brinda varias acepciones, entre estas, define el término como “perteneciente o relativo a la comedia” o algo “que divierte y hace reír”. En griego el término *kōmikós* no contaba con esta acepción, pues para la acción de reír se utilizaba el verbo γελάω (*geláō*)¹.

Por su parte, la comicidad² es un concepto moderno que se refiere a la ‘cualidad de ser cómico’, es decir, es el modo de hacer reír, es la capacidad de divertir o generar risa, pues, como bien lo señala Gil (1993, pág. 24), lo cómico es “el estímulo causante de la risa”.

¹ Este concepto se refiere propiamente a la acción de reír -aunque también puede significar ‘brillar’, ‘resplandecer de alegría’, ‘regocijarse’-, como, por ejemplo, γελοῖος (*geloios*) que, de acuerdo con De los Reyes (2014, pág. 34) es un concepto que se traduce como ‘lo risible’, ‘lo chistoso’, ‘lo ridículo’, aunque también puede designar a la persona que se burla y hace una broma o chanza. Otro ejemplo es la palabra γέλως (*gelōs*) que se refiere a una cosa risible, al objeto que ocasiona la risa, la irrisión (γέλων ο γέλωτα ποιεῖν ‘causar risa’). Para más información sobre los vocablos utilizados en el griego antiguo para la risa y sus derivados, consúltese a De los Reyes (2014).

² En griego antiguo no existe un término con las acepciones del concepto moderno de comicidad, semánticamente lo más cercano es la palabra γελοιοτής (*geloiotēs*), utilizada por Ateneo de Naucratis (*Banquete de los eruditos*, XI 497F) y traducida como ‘ridiculez’ (Rodríguez Adrados et al., 2012) o ‘absurdidad’ (*absurdity*) (Liddell, Scott, Jones, y Mckenzie, 2014).

Precisamente, es hasta finales del siglo XX que el estudio de la comicidad empieza a desarrollarse, pues desde siglo XIX no se había separado el estudio de “lo cómico” del género de la comedia. De acuerdo con Lowe (2009), no es hasta la apreciación de la comicidad en otros géneros modernos fuera de la comedia, como el *stand up comedy*, que comienza a considerarse la comicidad y el estudio del humor como un objeto independiente. De hecho, en el estudio de la comicidad, el humor es aquello de lo que deriva el efecto cómico.

En la década de 1990, surgen los primeros estudios de la comicidad en la producción de Aristófanes. Esta perspectiva ha sido abordada por especialistas como Gil (1993; 2012), Sardón Navarro (2001), Calvo Martínez (2001), Guzmán Guerra (2005), Zimmermann (2014), Kidd (2014) (*vid. infra* en Estado de la cuestión), entre otros. El estudio de la comicidad resulta un campo novedoso para analizar la comedia antigua y, especialmente, brinda múltiples posibilidades para examinar variados aspectos en las obras aristofánicas.

En el caso específico de la figura de Heracles, si bien es cierto que se ha analizado sus características (glotonería, pugnacidad, etc.) en la comedia, no se ha realizado un estudio de su funcionalidad en la comicidad de las obras aristofánicas desde una perspectiva sincrónica. En este sentido, la propuesta de análisis es original en relación con los estudios antes realizados, pues explora de forma sistemática la funcionalidad de Heracles en comicidad aristofánica, desde el enfoque teórico que trabaja la comicidad desde tres aspectos diferentes, denominados coordenadas o vertientes: intelectual, emocional y social (Gil, 1993; 2012). Estas tres coordenadas permiten contextualizar la comicidad implícita en los textos en un momento histórico determinado, en una sociedad específica y en una cultura como la griega del siglo V a. C., época de Aristófanes.

2. Problemática

La presencia de héroes mitológicos como personajes en la comedia griega ha sido un tema de interés en distintos académicos. Por ejemplo, se ha estudiado la figura de Odiseo en la comedia y cómo ciertos episodios de su mito han sido adaptados en las obras de Cratino (Amado Rodríguez, 1994; Tanner, 1915; Phillips, 1959) y de Epicarmo (Barigazzi, 1955; Stanford, 1950).

En el caso de Heracles y su presencia en obras cómicas, los especialistas se han centrado en estudiar su caracterización. Este es el caso de Galinsky (1972), quien, al analizar la adaptación de este héroe mítico en la historia de la literatura, incluye una sección dedicada a los géneros cómicos en Grecia y examina la presencia de Heracles en el drama satírico, en la comedia griega (dórica, antigua, media y nueva) y en la farsa fliácica, por medio de un análisis comparativo con las vasijas griegas y fragmentos de obras perdidas, con el fin de determinar algunas características cómicas de Heracles. Este trabajo de Galinsky (1972) es un antecedente fundamental para la presente investigación, pues brinda una visión global de la tradición de Heracles en diversos géneros cómicos.

Asimismo, Pike (1980) explora algunas características cómicas de Heracles desde la mitología comparada con el tipo '*Strongman-Hero*', no solo en las obras de Aristófanes, sino también en obras de autores no cómicos, como Eurípides (*Alceste*) y Apolonio (*Argonáuticas*), y, finalmente, relata el carácter cómico del episodio de Heracles y los Cercopes. El autor no profundiza en los aspectos de la comicidad a nivel de las obras literarias, sino que se centra en destacar la caracterización cómica del héroe, como un glotón, matón, ladrón y pícaro imprudente, frente a la definición del *Strongman-Hero*.

Otro enfoque interesante es desarrollado por Stafford (2012), quien estudia los vicios de Heracles representados en la comedia –la glotonería, la lujuria, entre otros– e identifica su origen en el mito, en las narraciones épicas de época arcaica y en el culto al héroe. También cabe mencionar la obra de García Soler (2015), quien explica la polifagia en la caracterización cómica de Heracles, por medio de la definición de la imagen de *Hēraclēs epitrapézios* (Ἡρακλῆς ἐπιτραπέζιος) y el concepto *bouphágos* (βουφάγος), como epíteto del héroe.

Todos estos autores incluyen en sus análisis algunas obras de Aristófanes, especialmente las *Aves* y las *Ranas*, donde el héroe es un personaje secundario, pero no profundizan en la comicidad, sino que se centran en las características generales del personaje heroico en la tradición cómica, como la glotonería. Por esta razón, esta investigación resulta novedosa, no solo por el análisis de la funcionalidad de Heracles en la comicidad aristofánica, entendiendo funcionalidad como el conjunto de características que hacen que este héroe sea práctico y utilitario en la comicidad de las obras aristofánicas elegidas, sino también por el método de análisis.

Para el estudio de la comicidad aristofánica, se debe construir un marco teórico a partir de la integración de diversos acercamientos y conceptos contemporáneos para ampliar la sistematización de coordenadas de comicidad de Gil (1993; 2012). Se utiliza la contribución de especialistas como Henderson (1975), con el estudio sobre el humor sexual y escatológico con el uso de la escrología en la Comedia Antigua, o Zimmermann (2014), con su propuesta de clasificación de los *aprosdókēta*, o bien Kidd (2014) con el concepto de *playful aggression*, entre otros, para desarrollar un marco teórico que contemple diversos aspectos de la comicidad aristofánica desde diferentes vertientes, como son la emocional, intelectual

y social. Como producto de esta investigación, este marco teórico representa un aporte sustancial para el estudio de la comicidad aristofánica.

3. Justificación

La comicidad ha sido y es un motor creativo en diversas manifestaciones humanas, tanto en el arte como en la literatura, y, de hecho, es el fundamento de uno de los géneros más antiguos y actuales que existen: la comedia. En Occidente, la comedia surgió como género dramático en la antigua Grecia y, de allí, se ha ido desarrollando y transformando en diversos periodos y regiones a lo largo de la historia de la literatura. La palabra ‘comedia’ proviene del griego κωμῳδία (*kōmōidia*), término que se utilizaba para designar a un tipo específico de drama, generalmente producido para ser representado en el teatro en un contexto festivo de carácter público y ritual (Konstan, 2014).

En la Hélade, el desarrollo de la comedia fue amplísimo, muy gustado en distintos territorios y épocas. De hecho, la comedia como género dramático griego tiene diversas características que dependen del periodo y la región en donde se haya desarrollado. Por ejemplo, en el caso de la ática, se han distinguido tres tipos: Antigua (ἀρχαία), Media (μέση) y Nueva (νέα) (cf. Lesky, 1989; Pfeiffer, 1968; Olson, 2007).

Solo para ilustrar la magnitud que tuvo el desarrollo de la comedia en Grecia, de acuerdo con la clasificación de Thorburn (2005, págs. 599-608), entre los siglos VI a. C. al I a. C., se conoce el nombre de más de 180 comediógrafos griegos, que produjeron obras en distintas partes del mundo antiguo, pero especialmente en Atenas, Sicilia y la Magna Grecia. Aún más impresionante es saber que, del total de comediógrafos conocidos, aproximadamente el 30% vivieron en el siglo V a. C., periodo histórico que comienza con las Guerras Médicas y finaliza con la Guerra del Peloponeso, época en la que nace, se

desarrolla y colapsa la democracia en Atenas, ideología política gracias a la cual la Comedia Antigua se desarrolló.

Entre este amplio grupo de poetas, los filólogos alejandrinos eligieron a tres grandes comediógrafos³ para representar el canon de la Comedia Antigua: Éupolis, Cratino y Aristófanes. En ellos se encontraban las características más destacadas del género, por lo que fueron tomados como modelos.

De acuerdo con García López (2000, pág. XIV), “de las 365 obras de la *Comedia Antigua* que poseía la Biblioteca de Alejandría, número que ya supone una importante selección de la producción total, sólo nos han llegado once comedias de Aristófanes, autor del que conocemos 44 títulos, cuatro seguramente espurios, fragmentos papiráceos y numerosos fragmentos de tradición indirecta”. De hecho, se conoce el nombre de más de cuarenta comediógrafos de la Comedia Antigua, pero de la mayoría solamente se tiene su nombre y los títulos de algunas de sus obras (Melero, 1988, pág. 435).

De toda la producción de comedia griega, en la actualidad solamente se conservan obras de dos comediógrafos: Aristófanes y Menandro, maestro de la Comedia Nueva helenística, género en boga entre el siglo IV y el III a. C. De este solamente sobreviven seis comedias en estado incompleto. Aparte de estos autores, en su mayoría, la producción de la comedia griega se ha perdido o se encuentra en una condición muy fragmentaria, como ocurre con vestigios de la obra de los comediógrafos de la Comedia Media.

En el caso de Aristófanes, la edición de Símaco, gramático del siglo II d.C., permitió conservar once comedias de forma completa: *Pluto* (Πλοῦτος), *Nubes* (Νεφέλαι), *Ranas* (Βάτραχοι), *Caballeros* (Ἴππεῖς), *Acarnienses* (Ἀχαρνεῖς), *Avispas* (Σφήκες), *Paz* (Εἰρήνη),

³ Precisamente, Horacio (*Sátira* 1, 4) menciona esta tríada: *Eupolis at que Cratinus Aristophanesque poetae*.

Aves (Ὀρνιθες), *Tesmoforias* (Θεσμοφοριάζουσαι), *Asambleístas* (Ἐκκλησιάζουσαι) y *Lisístrata* (Λυσιστράτη). Rodríguez Monescillo (1985, pág. CXL) destaca que, en aquella época, estas obras se convirtieron en modelo para la enseñanza del ático. Asimismo, fueron utilizadas tanto en el estudio de la retórica como de la gramática durante el periodo imperial romano y, posteriormente, en el Imperio Bizantino. Todos estos factores colaboraron para que estas llegaran en estado íntegro, frente a las otras 33 obras perdidas de este autor.

Los argumentos de las comedias aristofánicas conservadas versan sobre distintos temas: la guerra, la paz, la educación, la democracia, la corrupción política, la crítica literaria, entre otros. Además, incluyen personajes de relevancia histórica, como Sócrates, Eurípides, Esquilo, Lámaco y Cleón, por citar algunos ejemplos. Esto ha hecho que las obras de Aristófanes sean un objeto de estudio muy atractivo entre los académicos y, por lo tanto, uno de los autores más estudiados en la actualidad.

Resulta incalculable la bibliografía existente sobre Aristófanes y su obra. Las perspectivas de análisis son diversas: lingüística (Colvin, 1999; López Eire, 2014), retórica (Schere, La dimensión argumentativa de los tópicos literarios: el caso de los personajes-tipo en la comedia de Aristófanes., 2017), hermenéutica (López Férez, 2006), semiótica (Rodríguez Alfageme, 2008), historia social (Plácido, 2012), estudios de la mujer (García Novo, 1991; Culpepper Stroup, 2004), sociocrítica (Morales Harley, 2013), antropología estructuralista (Bowie, 1996), por mencionar algunas. A modo de ejemplo, en el área de la lingüística ha interesado ampliamente el uso de lengua griega en la producción aristofánica, como ocurre en el trabajo comparativo realizado por Colvin (1999) sobre los dialectos en Aristófanes o en el estudio pragmalingüístico de López Eire (2014). En el caso de la antropología estructuralista, Bowie (1996) utiliza técnicas de análisis estructural de los rituales y mitos griegos para interpretar las obras. Desde el campo de la semiótica, Rodríguez

Alfageme (2008) realiza un análisis semántico en las comedias aristofánicas para resolver la problemática de la entrada y salida de los personajes en la representación dramática. Estos ejemplos bastan para dilucidar la ingente producción académica que, desde diversas perspectivas de análisis, ha abordado las obras aristofánicas.

En el caso de la presente investigación, el interés por analizar la funcionalidad de Heracles como elemento cómico en las comedias aristofánicas surgió a causa de algunas inquietudes originadas en la realización de un artículo sobre la función de dos escenas del mito de Odiseo en el *Pluto* de Aristófanes, desde una aproximación teórica que incluyó la parodia, la distorsión mítica, las expresiones obscenas (escatológicas y sexuales) y la inversión carnavalesca (Guevara Macías, 2016). Gracias a este trabajo, nacieron algunas interrogantes en relación con la comicidad y la funcionalidad de los héroes míticos en las comedias aristofánicas. Este fue el punto de partida para indagar cuáles son los héroes que se mencionan con mayor frecuencia. Al investigarlo⁴, se descubrió que Heracles es el más citado en las comedias conservadas y, de hecho, su nombre aparece de manera explícita en todas ellas, aunque sea como invocación o interjección en juramentos (Stafford, 2012, pág. 106). Ante esto, surgieron nuevas interrogantes: ¿Por qué Heracles y no otros héroes de la tradición griega aparece tan frecuentemente en las comedias de Aristófanes, ya sea como personaje o en referencias de carácter cómico? ¿Cuál es la funcionalidad de Heracles como elemento cómico en la comicidad de las obras aristofánicas?

A nivel nacional, la figura de Heracles no ha sido estudiada. En el caso de los estudios sobre la producción aristofánica, esta ha despertado el interés de investigadores como los siguientes: Conejo Aróstegui (1985; 1989; 2000), en tres artículos en los cuales estudia

⁴ Para la lista de personajes heroicos presentes en las onces comedias de Aristófanes, ver anexo 1.

temáticas que siguen vigentes en la actualidad como la guerra, la crítica política y la paz; Morales Harley (2013) con su análisis sociocrítico del *Pluto*; Herrera Valenciano (2017), quien estudió el sistema de gobierno propuesto por *Las assembleístas*; y Díaz Badilla (2012), quien realizó una tesis para optar por el grado de Licenciatura en Filología Clásica de la UCR, donde estudió algunas locuciones de origen laconio presentes en *Lisístrata*.

A nivel internacional, si bien es cierto que se han estudiado las características de Heracles en el género de la comedia desde una perspectiva diacrónica, como lo han hecho Galinsky (1972), Padilla (1998a), García Soler (2015), entre otros, no se explora la relación con la comicidad de las obras. Por lo general, los investigadores se han centrado en estudiar el origen del tema de Heracles en la comedia griega y su tradición a lo largo de la historia de la poesía. Este héroe se utilizó en distintos géneros de carácter cómico: el drama siciliano de Epicarmo, dramas satíricos, farsas megarenses, comedia ática, entre otros. Se conoce más de 35 títulos⁵ de comedias áticas relacionados con Heracles, entre ellas, las *Aves* y las *Ranas* de Aristófanes, donde el héroe aparece como personaje secundario.

Ciertamente, las características cómicas de Heracles como personaje en estas obras han sido ampliamente descritas por diversos especialistas, pero no se han analizado desde la teoría de la comicidad. Adicionalmente, en las obras aristofánicas conservadas se encuentran múltiples referencias al héroe. De hecho, su nombre aparece de manera explícita en todas ellas, principalmente en interjecciones, las cuales es posible que también tengan implicaciones en la comicidad, por ejemplo, puede que sean utilizadas para señalar la sorpresa o caracterizar a un tipo cómico.

⁵ Padilla (1998a, págs. 7-10) realiza un listado de autores y comedias que habrían tratado el tema de Heracles, incluyendo obras de drama siciliano, drama satírico y comedias áticas de los tres periodos (Antigua, Media y Nueva).

La comicidad puede ser estudiada desde una aproximación funcional basada en el análisis de sus relaciones o elementos propios (Even-Zohar, 2007-2011). Para ello, en el presente proyecto se utiliza la sistematización propuesta por Gil (1993; 2012) en ‘coordenadas’ o ‘vertientes’ intelectual, emocional y social, para definir los distintos elementos de la comicidad aristofánica y sus relaciones.

La presente propuesta de análisis examina de forma sincrónica y comparativamente la funcionalidad de Heracles como elemento cómico, a partir del sistema de coordenadas de comicidad. Este enfoque teórico permite contextualizar la comicidad propia de los textos aristofánicos y analizarla desde diversos aspectos propios de la risa.

4. *Corpus aristofánico*

En cuanto a la elección del corpus, de las once comedias conservadas de Aristófanes se seleccionaron siete: *Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*. Estas son las obras que cuentan con las referencias más representativas de la figura de Heracles, no solo como personaje secundario, como ocurre en las *Aves* y las *Ranas*, sino también en cantidad alusiones pequeñas.

Se omitió los *Caballeros*, las *Tesmoforias* y *Asambleístas*, porque en cada una de ella solamente aparece una única mención a Heracles en uso interjectivo. En el caso del *Pluto*, si bien es cierto se utiliza tres veces el teónimo, por el periodo de datación de la obra (388 a. C.) y al ser la última comedia de la producción conservada, los críticos⁶ consideran que presenta variaciones estilísticas, cambios estructurales y argumentales que la acercan más a la comedia *Mese*, cuestiones que podrían influir en la comicidad. Como este proyecto se

⁶ Cf. Lesky (1989, pág. 663) y Gil (2012, pág. 45).

centra en las características de la Comedia Antigua, se decidió omitir esta comedia. Aun así, de ser necesario para el análisis del corpus elegido, no se descarta la posibilidad de utilizar de manera comparativa las referencias presentes en estas cuatro obras para así enriquecer el trabajo.

En cuanto a las siete comedias elegidas, a continuación, se realiza una breve síntesis de su argumento. Se enumeran las comedias en orden cronológico.

4.1. *Acarnienses* (Ἀχαρνεῖς)

Los atenienses celebran una asamblea, en la cual el labrador Diceópolis demuestra que los políticos engañan al pueblo negándoles la posibilidad de negociar la paz con Esparta. Cansado de esta situación, decide pactar con el enemigo una tregua privada. Ante esto, el coro de la obra, unos ancianos carboneros de Acarnas, arremeten contra Diceópolis por su traición, mientras este celebra una procesión fálica junto con su familia. Después de un agón en tono trágico, Diceópolis convence a los acarnienses que su causa es justa. Después de su triunfo, el protagonista goza de los beneficios de su tregua y abre un mercado privado, donde se presentan diferentes personajes a comerciar o pedir la ayuda del Diceópolis. Finalmente, la obra termina con una fiesta en honor a Dionisos⁷ y el protagonista emborrachado en contraste con Lámaco, un general que es herido en batalla.

4.2. *Nubes* (Νεφέλαι)

Estrepsíades, el protagonista, quiere que Fidípides, su hijo, reciba educación para que deje de despilfarrar su capital y logre salir injustamente bien librado de las deudas. Ante la negativa de su hijo, Estrepsíades acude en busca de Sócrates para aprender de él. A pesar del

⁷ Gil (Aristófanes, 2000a, pág. 174, nota 172) explica que se trata de una fiesta en honor a Dioniso Leneo, en el segundo día de las Antesterias, celebración denominada Χόες (*Khóes*), es decir «la fiesta de las jarras», pues consistía en un concurso de bebedores.

esfuerzo de Sócrates, el anciano no logra aprender los preceptos del maestro, por lo que es expulsado. Después, padre e hijo se presentan nuevamente ante Sócrates, quien decide dejarlos en manos de dos entes abstractos llamados: *Díkaios Lógos* y *Ádikos Lógos*. Tras un debate entre estos, *Ádikos Lógos* decide aceptar al muchacho como discípulo. Cuando Fidípides regresa a la casa de su padre, discuten. El joven golpea a su padre y le demuestra lo justo de este trato. Por fin, Estrepsíades sumamente indignado por las enseñanzas aprendidas por su hijo, el anciano quema el pensadero de los socráticos.

4.3. Avispas (Σφήκες)

Filocleón está cautivo en su casa a manos de su hijo, Bdelicleón, quien trata junto con sus esclavos, Sosias y Jantias, de evitar que su padre salga de la casa y así curarle la crinomanía, pero su padre se resiste e intenta escapar. En este contexto, aparece el coro de ancianos jurados, a modo avispas, en busca de Filocleón para ir juntos a los tribunales. No obstante, ante la negativa de su hijo, lo amenazan con denunciar la situación ante Cleón. Después de discutir sobre su manía, para satisfacerlo, Bdelicleón le concede a su padre la posibilidad de juzgar dentro de la casa. Para ello, montan un proceso contra un perro por el robo de un queso. Con artimañas, Bdelicleón intercambia las cajas de los votos y el perro resulta absuelto del crimen, lo que trastorna a su padre. Finalmente, padre e hijo son invitados a un banquete, en el cual Filocleón se emborracha, insulta a los convidados y toma a una flautista.

4.4. Paz (Εἰρήνη)

Trigeo, un campesino ateniense, ha decidido ir a la morada de los dioses a consultar a Zeus sobre la imposibilidad de hacer la paz en el contexto de la guerra del Peloponeso. Montado en un escarabajo estercolero gigante, vuela hasta el Olimpo y se encuentra con

Hermes, quien le informa que los dioses se han marchado a la cima del cielo y Pólemos tiene cautiva a la Paz en una cueva. Trigeo llama a un grupo de labradores, comerciantes y artesanos para que lo ayuden a liberarla. Una vez liberada la diosa, esta se presenta junto a Opora y Teoría. Después de una plática con la Paz y Hermes, se le otorga a Opora como esposa y Teoría es entregada al consejo.

4.5. *Aves* (ὄρνιθες)

Pistétero, protagonista de la obra, y su compañero Evélpides huyen de Atenas hastiados de la vida en la *polis* y causan un lugar sin pleitos. Guiados por un grajo y una corneja, visitan la casa de Tereo, quien ha sido metamorfoseado en Abubilla. Este les presente a las aves, coro de la obra, quienes se niegan convivir con los hombres. Sin embargo, expuestos los beneficios que les traería, deciden fundar una ciudad en el aire llamada *Nephelokokkugia*. A esta acuden distintos personajes para ser residentes, pero son rechazados por Pistétero. Finalmente, como las aves han tomado el lugar de los dioses, estos envían emisarios para negociar, pues la ciudad impide el ascenso del humo de los sacrificios. La obra termina con el matrimonio de Pistétero con Basileia.

4.6. *Lisístrata* (Λυσιστράτη)

Lisístrata, una joven ateniense, busca cesar la guerra y conseguir la paz con Esparta. Para ello, convoca una asamblea con mujeres del Peloponeso y de Beocia. Allí deciden para tomar la Acrópolis de Atenas y hacer una huelga sexual que obligará a los hombres a deponer las armas. Ante esto un grupo de ancianos tratan de amedrentarlas con antorchas, pero Lisístrata los fuerza a retirarse. Seguidamente, se acerca un magistrado con unos arqueros, los cuales también son derrotados por las mujeres. No obstante, algunas de las mujeres quieren volver con sus esposos, por lo que inventan diversos engaños para escapar. Más tarde,

aparece unos emisarios lacedemonios, con los cuales Lisístrata media la paz con los atenienses. En el final se celebra la reconciliación y cada mujer vuelve al lado de su marido.

4.7. *Ranas* (Βάτραχοι)

Ante la muerte de Eurípides, Dionisos decide ir al Hades para traerlo de vuelta. Para ello, se disfraza de Heracles y visita al héroe en Atenas para pedirle consejo. Seguidamente, comienza el viaje junto a su esclavo Jantias. En este descenso se encuentran diversos personajes hasta que finalmente son llevados a la casa de Pluto. Posteriormente, Dionisos organiza un certamen entre Esquilo y Eurípides para elegir al mejor tragicógrafo. Finalmente, en contra de su deseo inicial, el dios elige a Esquilo como ganador.

5. Objetivos

5.1. Objetivo general

Analizar a Heracles como elemento cómico desde las coordenadas intelectual, emocional y social para determinar su funcionalidad en las comedias aristofánicas: *Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*.

5.2. Objetivos específicos

1. Contextualizar la Comedia Antigua desde la perspectiva histórica, socio-cultural y literaria, para identificar las referencias a Heracles presentes en las comedias aristofánicas seleccionadas.
2. Examinar las referencias a Heracles a partir de la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica, para establecer su funcionalidad como elemento cómico en las comedias seleccionadas.

3. Explorar las referencias a Heracles desde la coordenada emocional de la comicidad aristofánica, para determinar su funcionalidad como elemento cómico en las comedias seleccionadas.
4. Investigar las referencias a Heracles desde la coordenada social de la comicidad aristofánica, para señalar su funcionalidad como elemento cómico en las comedias seleccionadas.

6. Problema

¿Cuál es la funcionalidad de Heracles como elemento cómico en las coordenadas de comicidad intelectual, emocional y social, en las comedias aristofánicas?

7. Metodología

El presente trabajo realizará un método de análisis basado en la hermenéutica desde una aproximación filológica a la teoría de la comicidad aristofánica. A partir de la sistematización de Gil (2012) de coordenadas o vertientes de comicidad, en el marco teórico se desarrolla una propuesta teórica que conjuga diversos planteamientos teóricos y conceptos contemporáneos de otros especialistas sobre la comicidad en Aristófanes -como es el caso de Zimmermann (2014), Henderson (1975), Kidd (2014), Silk (2000), entre otros- para delimitar y precisar cada una de las tres coordenadas.

A partir de un enfoque ecléctico, se definirán de manera individual las respectivas coordenadas y se expondrán sus componentes y características. De esta manera, se conjugan diversas teorías tanto del humor como de la comicidad aristofánica dentro de la sistematización de tres coordenadas, a partir de las cuales se analizará la funcionalidad de Heracles como elemento cómico en las comedias de Aristófanes. Precisamente, en ello radica uno de los principales aportes de la presente investigación.

Además, para facilitar la explicación teórica se realizarán esquemas de cada coordenada, los cuales enriquecerán el planteamiento teórico expuesto y facilitarán la comprensión de cada concepto. Estos esquemas serán guías para el análisis que se efectuarán en las fases siguientes.

No obstante, antes de realizar el análisis propiamente dicho, se debe elaborar un breve apartado introductorio a la Comedia Antigua como género, que contemple las características que sean pertinentes para el estudio, por ejemplo, el origen, la etimología, la estructura de la comedia, las etapas y los periodos del género, con el fin de contextualizar la producción aristofánica desde los aspectos histórico, socio-cultural y literario. De esta manera, se pretende no solo comprender el desarrollo de las coordenadas de comicidad en el género, sino también ubicar en las comedias las referencias a Heracles, objeto de análisis de la presente investigación.

Para la exposición del corpus de referencias sobre Heracles hallado en las comedias elegidas, se identificarán los diferentes contextos donde aparece el héroe en la producción aristofánica seleccionada -no solo como personaje del drama, sino también en otras referencias cómicas menores-. Para ello, se considerará su ubicación en cada obra, de acuerdo con la estructura formal y argumentativa.

Una vez clasificado el corpus, se comenzará la segunda fase de la investigación donde se compararán los diferentes contextos en los que aparece Heracles desde las tres coordenadas de comicidad. Se comenzará con la coordenada intelectual. Para ello se analiza el corpus desde los conceptos de originalidad e inventiva. Para poder determinar la originalidad, se estudiará el uso de la fantasía, la sorpresa y la bisociación. En cuanto a la inventiva, el análisis se centrará en la creación del argumento de la referencia y, en el caso

de las *Aves* y *Ranas*, se estudiará la invención de Heracles como personaje, a partir de las clasificaciones por métodos de invención y caracteres.

En la tercera fase de la investigación, se trabajará la comicidad emocional a partir de la utilización del énfasis reiterativo y las alusiones sexuales, sádicas y escatológicas en el uso del lenguaje escrológico. Para ello, se examinará la presencia de la metáfora obscena, de la obscenidad primaria o explícita y el eufemismo, según lo planteado por Henderson (1975).

Finalmente, en la cuarta fase de la investigación, dedicada a la comicidad social, se considerará el papel de Heracles en relación con la idea crítica del tema cómico de cada obra, así como también el uso de la *onomastì komodeïn*. Por último, en la vertiente social se examinará la presencia de tipos cómicos en relación con la figura de Heracles y su función en la comicidad de las comedias aristofánicas: *Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*.

De esta manera, a partir del método comparativo, en los capítulos II, III y IV, dedicados al análisis, se recurrirá con frecuencia al contraste o comparación del corpus hallado en las siete comedias elegidas. En el caso del análisis del texto desde la perspectiva filológica, las comedias de Aristófanes han sido ampliamente traducidas, por lo tanto, se recurre a distintas ediciones y traducciones, lo cual permite la comparación de diversas versiones españolas con el texto original. A continuación, se presenta una lista de ediciones españolas de las comedias aristofánicas y sus traductores.

TABLA 1. Lista de ediciones españolas de las obras aristofánicas seleccionadas según su traductor.

Comedias	Traductor y edición
<i>Acarnienses</i>	Gil Fernández (Aristófanes, 2000a)
	Rodríguez Monescillo (Aristófanes, 1985)
	Nicolau d'Olwer (Aristófanes, 1994)
<i>Nubes</i>	Gil Fernández (Aristófanes, 2011)
	Macía Aparicio (Aristófanes, 2007a)
	Rodríguez-Adrados y Rodríguez-Somolinos (Aristófanes, 2004)
	García Novo (Aristófanes, 2000b)
<i>Avispas</i>	Gil Fernández (Aristófanes, 2011)
<i>Paz</i>	Macía Aparicio (Aristófanes, 2007a)
<i>Aves</i>	Rodríguez-Adrados (Aristófanes, 1990)
<i>Lisístrata</i>	Gil Fernández (Aristófanes, 2015)
	Macía Aparicio (Aristófanes, 2007b)
	García Novo (Aristófanes, 2000b)
	Rodríguez-Adrados (Aristófanes, 1990)
<i>Ranas</i>	Gil Fernández (Aristófanes, 2015)
	Macía Aparicio (Aristófanes, 2007b)
	Rodríguez-Adrados y Rodríguez-Somolinos (Aristófanes, 2004)

Fuente: Elaboración de la autora

Aun así, de ser necesario para el análisis, se optará por consultar el texto griego. Para ello, se utilizará la edición de F.W. Hall y W.M. Geldart (Aristophanes, Comoediae, 1907). Las citas se harán en griego con su traducción al español. En el caso de términos en lengua griega se citará la primera vez en lengua original con su transliteración al español entre paréntesis y se seguirá utilizando la forma transliterada a lo largo del trabajo. Para la transliteración se utilizará ē para la eta (η) y ō para la omega (ω).

En cuanto a la citación de obras modernas y traducciones de textos clásicos, se usará el formato de APA 6. Adicionalmente, para los textos clásicos se utilizará la forma de citación tradicional: autor, título de la obra, número del libro o capítulo, número de verso.

8. Estado de la cuestión

La literatura crítica utilizada para el desarrollo de este proyecto se separa en cuatro secciones, según su énfasis: 7.1. textos generales sobre la Comedia Antigua, 7.2. estudios sobre la comicidad en la obra de Aristófanes, 7.3. publicaciones sobre la utilización del mito o personajes míticos en la obra de Aristófanes, y 7.4. estudios sobre Heracles en la comedia griega, lo cual incluye la Comedia Antigua y la obra de Aristófanes.

Los textos generales sobre la Comedia Antigua se utilizan como base para la contextualización del género y, específicamente, de la producción aristofánica. La sección dedicada a los estudios sobre la comicidad en la obra de Aristófanes es fundamental, pues en ella se encuentran los autores más importantes para la construcción del marco teórico.

Las últimas dos secciones se dedican a la relación entre el mito y la obra de Aristófanes. En la tercera sección se realiza un antecedente de los estudios de los personajes míticos o el uso en general del mito en Aristófanes, pues son referentes para el estudio de Heracles. Finalmente, la cuarta se dedica los análisis específicos sobre Heracles en la comedia griega, lo cual incluye la Comedia Antigua y la obra de Aristófanes. En este se retoman los principales críticos sobre las características cómicas del héroe utilizadas por los comediógrafos antiguos.

8.1. Comedia Antigua

En esta sección, se enfatiza en las publicaciones que teorizan sobre la Comedia Antigua y son referentes para el primer capítulo de este trabajo, en el cual se contextualiza brevemente el género y la obra de Aristófanes, para así pasar a la elaboración del corpus.

En la actualidad, la información sobre la comedia en la Antigua Grecia se encuentra extremadamente fragmentada, no solo por el hecho de la pérdida sustanciosa de obras y

trabajos griegos y latinos, sino también porque la mayoría de los eruditos antiguos no se centró exclusivamente en la elaboración de una teoría de la comedia. No obstante, existen excepciones, como es el caso de Aristóteles, quien parece haber dedicado el libro segundo de la *Poética* a la comedia, o los tratados de Teofrasto *Sobre la comedia* y *Sobre la risa*⁸, entre otros que lamentablemente se han perdido.

Por ello, la primera obra que debe tomarse en cuenta es la *Poética* de Aristóteles (384 a. C.- 322 a. C.), pues, aunque no se centra en las características de la comedia, en repetidas ocasiones trata el tema, en especial, en contraste con la tragedia. Aristóteles define la comedia por medio de la distinción de las especies de la poesía, explica tres diferencias entre ellas (por objetos imitados, por medios utilizados y por modo de imitar) y divide la poesía en caracteres particulares (“noble” y “vulgar”). Asimismo, expone la etimología de término κωμῳδία (*kōmōidia*), el origen del género y una breve historia de la comedia y sus inventores. Por estas razones, Aristóteles es fundamental para comprender el género cómico en la Antigüedad.

El estudio de la comedia como género poético se desarrolla hasta época helenística, es decir, durante los siglos III y II a. C., cuando la comedia tomó preponderancia en los estudios filológicos sobre otros géneros dramáticos como la tragedia (Pfeiffer, 1968, pág. 397). Ello primordialmente ocurrió en Alejandría, donde se hicieron los mayores aportes a la teorización sobre la comedia como género y la edición de las obras de los grandes comediógrafos, entre

⁸ Cf. Ateneo de Naucratis (*Banquete de los eruditos*, VIII 348); Diógenes de Laercio (*Vida de los filósofos más ilustres*, V 46-47)

ellos Aristófanes. Aunque esta producción académica, en su gran mayoría, se ha perdido, hay rastros en escritos posteriores de épocas romana⁹ y, especialmente, bizantina.

Por ejemplo, Plutarco (s. I d. C.) realizó una *sýnkrisis* de Aristófanes y Menandro. La *sýnkrisis* es un procedimiento tradicional utilizado por la crítica literaria helenística, que se basa en la comparación de dos objetos de igual estimación, en este caso, dos comediógrafos, uno de Comedia Antigua y otro de la Nueva. La obra de Plutarco (2003) revela características contrapuestas de ambos subgéneros, especialmente en la utilización del léxico, el estilo y la relación con el público, las cuales deben ser consideradas para contextualización de la Comedia Antigua.

Otro ejemplo se encuentra en la obra de Diomedes el Gramático, quien vivió hacia finales del siglo IV d. C. Este autor romano realizó una *Ars Grammatica*, cuyo tercer libro expone algunas cuestiones sobre la poesía. Expone una definición de la comedia, una hipótesis sobre su etimología y diferencias y similitudes con la tragedia. Evidentemente la información utilizada por Diomedes corresponde a autores anteriores, pero se centra en la definición de la Comedia Nueva, que en Roma se desarrolló en la *Fabula Palliata*.

En el caso de la época medieval, un texto fundamental para la comprensión de la comedia como género poético, es el *Tractatus Coislinianus*, manuscrito bizantino del siglo X d. C., que parece ser un epítome de un tratado de comedia, que seguía un enfoque aristotélico, actualmente perdido (Cooper, 2002). Además de definir y delimitar el concepto de comedia, presenta los elementos esenciales que la conforman [la fábula o argumento (*mythos*), los caracteres (*ethē*), la elocución (*léxis*), el pensamiento (*diánoia*), el canto coral

⁹ En Roma, el estudio de la comedia se relegó a la retórica y la gramática, por ello, si bien no se cuenta con autores latinos que teorizaran sobre la comedia antigua griega como género poético, sí trabajaron concepciones teóricas generales de lo cómico, como la risa, el *ridiculum*, etc.

(*mélos*) y el espectáculo (*ópsis*), las dos formas de conseguir risa [‘por medio de la dicción’ (o expresión) (*apò tēn léxeōs*) y “por medio de los sucesos” (*apò tōn pragmatōn*)], las partes cuantitativas de la comedia (prólogo, parte coral, episodio y éxodo) y la división en subgéneros cómicos (*arkhaía*, *mésē* y *néa*). Todas estas cuestiones se deben tomar en consideración a la hora de la contextualización del género.

En cuanto a los autores del siglo XX, uno de los primeros teóricos en trabajar el origen de la comedia ática fue Cornford (1914), quien a partir del estudio del ritual analiza el género dramático. Él, junto a Jane Harrison y Gilbert Murray, destaca entre el grupo de académicos conocido como *Cambridge Ritualists*. Cornford (1914) estudia la función de los caracteres de la teoría aristotélica en la comedia: *alazōn* (‘fanfarrón’, ‘charlatán’), *bōmolochos* (‘bufón’) y *eírōn* (‘astuto’), por lo que para la clasificación de los personajes es fundamental su aporte.

Por otra parte, se encuentra el trabajo de Grube (1965) sobre la historia de la crítica literaria en la Antigüedad griega y romana. Para ello, el autor estudia la obra de cada autor, comienza con Homero, Hesíodo y autores líricos de época arcaica como Píndaro, y pasa a la época clásica con los trágicos y los sofistas. Aquí él dedica un apartado a los aportes de Aristófanes a la crítica literaria. Principalmente, se centra en autores como Platón, Aristóteles, Teofrasto, Demetrio, entre otros, y considera los aportes de la escuela alejandrina y la peripatética, en la que incluye un apartado de análisis sobre el *Tractatus Coislinianus*. En el caso de la crítica romana, estudia la obra de Cicerón, Filodemo, Horacio, Tácito, Quintiliano, Fronto y Longino, entre otros. En el presente trabajo, se sigue este aporte enciclopédico de Grube (1965), específicamente, la sección que se centra en Aristófanes como crítico.

En el caso de la conceptualización de la risa en la Antigüedad, López Eire (2004) define el concepto de “risa ritual” a partir de un análisis de la relación entre la risa y el ritual en la

Antigüedad. En primer lugar, el autor analiza la risa como componente del ritual, demuestra que los rituales se encuentran plasmados en la poesía y, finalmente, estudia la poesía del ritual de la risa, en la cual incluye la comedia. La “risa ritual” y su presencia en la poesía es fundamental para comprender la obra de Aristófanes, por lo tanto, se utiliza el aporte de López Eire (2004) para comprender el papel ritual de la risa en la Comedia Antigua desde su origen.

En el caso específico de la teoría de la comedia en la Antigüedad, el trabajo de Llanos López (2007) es elemental, pues en él analiza perspectivas teóricas sobre este género en Platón, Aristóteles, Marco Tulio Cicerón, Marco Fabio Quintiliano, Horacio, Donato y otros autores de época medieval, hasta llegar al Siglo de Oro español, donde analiza la preceptiva dramática cómica, y finalmente, realiza una teoría global y poético filosófica del género cómico. Dentro del marco de la presente investigación, interesa la primera parte de la obra de Llanos López (2007), pues se centra en la historia de la teorización del género, de manera global, del planteamiento de algunos autores griegos y romanos conservados, sin considerar obras perdidas.

En cuanto al espectáculo (*ópsis*), Alfageme (2008) realiza un análisis semiótico en las comedias aristofánicas para abordar la problemática de la entrada y salida de los personajes en la representación dramática. A partir de esto, estudia la división de la estructura de las comedias aristofánicas, para lo cual se seguirá su delimitación.

En el caso de Aristófanes y las características de su obra, Gil es un autor que ha estudiado ampliamente la producción aristofánica desde la década de los ochenta¹⁰ y ha traducido todas las comedias conservadas (Aristófanes, 2000a, 2011, 2015). De hecho, entre

¹⁰ Ejemplo de ello son los múltiples artículos publicados por Gil (1989; 1993; 1997).

las publicaciones más recientes de Gil (2010; 2012), se encuentran compilaciones y actualizaciones de artículos que investigan diversos temas en la obra de Aristófanes. La primera de ellas (Gil, 2010), realiza un recorrido histórico por las características de la comedia, desde la obra de Aristófanes hasta Menandro. En el caso específico de la producción aristofánica, se dedica a estudiar la forma y contenido de las comedias, su relación con la historia de Atenas, la función y usos de los teónimos, resúmenes de obras perdidas, como también análisis literarios de obras conservadas.

La segunda publicación se centra específicamente en Aristófanes (Gil, 2012), en ella incluye datos biográficos, características de su comedia, estructura formal, comicidad y mecanismos, lengua y estilo, metros utilizados, crítica (política, religiosa, ideológica y literaria), transmisión de las obras aristofánicas, comentario sobre las piezas perdidas o fragmentadas, cronología y su influencia posterior. Para el desarrollo de la presente investigación, ambas obras de Gil (2010; 2012) proporcionan información detallada y precisa para la contextualización y caracterización de la producción aristofánica.

8.2. Estudios sobre la comicidad en Aristófanes

En este apartado, se detallan las publicaciones más relevantes que han buscado teorizar o analizar la comicidad en la producción aristofánica y son la base para la construcción del marco teórico, que si bien es cierto se fundamenta en la propuesta de Gil (2012) sobre las coordenadas de comicidad, su sistematización se enriquece con el aporte de otros autores. Así ocurre con la contribución de Melero (1988), quien define conceptos fundamentales - como ‘tema cómico’, ‘héroe cómico’, ‘idea crítica’, ‘travestimiento mítico’, parodia, escrología, humor sexual, entre otros- y explica los esquemas argumentales y el desarrollo de la acción dramática, todo lo cual es elemental para estudiar las comedias de Aristófanes.

Esto también ocurre con el aporte de Lasso de la Vega (1972), quien examina diversos temas de las obras aristofánicas, entre ellos el tema cómico, la idea crítica, el concepto de héroe cómico relacionado con el *trickster*, la escrología con valor ritual, entre otros aspectos. Interesante el análisis sobre la fantasía, pues Lasso de la Vega (1972, pág. 38) sugiere que la acción cómica puede ocurrir en un ambiente fantástico de dos maneras: con la utopía o por medio de la “*reductio ad absurdum*”. Asimismo, advierte que la caricatura cómica se puede realizar por inversión o por anamorfosis -exageración o simplificación de la realidad-. En la presente investigación, se utilizan las definiciones de este autor, junto con el aporte de otros especialistas, para la construcción del marco teórico en el ámbito de la coordenada intelectual.

Otro teórico fundamental para el estudio de la comicidad aristofánica es Henderson (1975), quien demostró que la obscenidad está integralmente relacionada con el tema de la comedia, pues tiene una función dramática en las obras de Aristófanes, tanto en el desarrollo del argumento como en la caracterización de los personajes. Henderson (1975) realiza un estudio del lenguaje sexual y escatológico utilizado en las obras aristofánicas y en otros poetas de la comedia ática. El autor examina el lenguaje obsceno y considera factores históricos, culturales y literarios dentro del desarrollo artístico de la comedia. Asimismo, analiza la terminología utilizada para los órganos sexuales (femeninos y masculinos) y actos relativos a estos, y los clasifica en tres tipos: obscenidad primaria, en la que se utilizan términos de manera explícita, metáforas obscenas y eufemismos. El aporte de este autor es fundamental para examinar la vertiente emocional de la comicidad aristofánica.

Por su parte, en cuanto al estudio del héroe cómico, se sigue el trabajo de Navarro González (1978), quien analiza la estructura interna de este en dos planos, realidad y fantasía o idealidad, contrastados en un marco político. Para hacer el análisis, en primer lugar, define

al héroe cómico a partir del *folk-hero*, en contraposición al héroe mitológico-religioso, pues, según Navarro González (1978), Aristófanes construye sus protagonistas tomando en consideración características del *folk-hero* (héroe popular), como la σωτηρία (*sōtēria*). En segundo lugar, analiza el accionar del héroe cómico, a lo cual llama aventura heroica. Para ello, desde la teoría campbelliana del viaje del héroe, establece tres fases o etapas: preparación, actuación y retorno. En el caso del accionar, esta aproximación no es necesaria para la presente investigación.

Seguidamente, se encuentra la obra de Silk (2000), quien busca realizar una definición de la comedia aristofánica desde diversas perspectivas: lenguaje, estilo, aportes de la poesía lírica, caracterización y carácter de los personajes, estructura formal, modos de humor, etc. De todo es fundamental su aporte sobre la clasificación de personajes. En primer lugar, de acuerdo con su forma de invención, los separa en dos tipos: el realista y el recreativo. En segundo lugar, considera las personificaciones de carácter alegórico, los personajes con referente histórico o mítico religioso, los iniciadores de acción y los personajes que corresponden a tipos cómicos. Silk (2000) también desarrolla los personajes de acuerdo con su función cómica a partir de los tres caracteres presentes en la teoría neoaristotélica del *Tractatus Coislinianus*: *alazōn* ('fanfarrón', 'charlatán'), *bōmolochos* ('bufón') y *eírōn* ('astuto'). Esta aproximación teórica de los personajes aristofánicos es fundamental para desarrollar la clasificación de los personajes en la vertiente intelectual de la comicidad.

En el caso de los mecanismos del humor aristofánico, Calvo Martínez (2001) brinda una definición y destaca dos planos: el humor fáctico -que corresponde a las situaciones, acciones y gestos- y el verbal. Calvo Martínez (2001) explica brevemente el juicio de los antiguos, específicamente de Platón, Aristóteles y Aristófanes, sobre el humor; se refiere a los medios materiales de este: la máscara y el disfraz o indumentaria; después, define el

humor situacional, donde incluye el planteamiento de las comedias, la alegoría y la utopía; y finalmente, trata la comicidad verbal, en la cual muestra dos niveles: el plano de la palabra aislada y el nivel del sintagma y la frase. En el primer nivel, el autor menciona los neologismos, el doble sentido, la metáfora cómica, juego de palabras, deformaciones fonéticas y el lenguaje escrológico, mientras que, en el segundo, se encuentran el chiste, la enumeración caótica y la acumulación (repetición pura y simple). En un nivel superior de la frase, coloca a la parodia y su variante específica, la paratragedia. De esta manera, el autor enumera elementos fundamentales de la comicidad aristofánica que deben ser tomados en cuenta para complementar aspectos utilizados en las coordenadas de comicidad.

Otro estudio interesante en el campo de la comicidad es el trabajo de López Eire (2002) sobre los recursos lingüísticos de la burla en la comedia aristofánica. A partir de la *Retórica* de Aristóteles, explica cómo el censurar es placentero como lo es la risa, por lo tanto, observa la invectiva y la burla como parte de lo risible. El autor distingue tres niveles: el escarnio, el ludibrio y, a nivel general, la burla. Después expone los recursos lingüísticos utilizados en estos: la homonimia, la sinonimia, la paronomasia, la hinchazón en la expresión o la inconveniente elección léxica, el hipocorismo despectivo, malformaciones lingüísticas (barbarismo y solecismo), el símil y la metáfora. Este análisis de la burla se utiliza para complementar la teoría de la coordenada emocional de la comicidad, específicamente donde se trabaja el impulso sádico de la comedia como agresividad lúdica.

Por su parte, en su obra Guzmán Guerra (2005) dedica un pequeño apartado a “la *vis comica* o la comicidad de Aristófanes”. Menciona temas recurrentes en la obra de Aristófanes y se cuestiona sobre las estrategias con las cuales consigue el poeta provocar la risa de su auditorio. Dentro de los temas señala: la ideología política de Aristófanes, la ironía y crítica abierta o velada hacia costumbres o creencias populares y, por último, el tema de las mujeres.

En cuanto a las estrategias, menciona: la sorpresa de lo inesperado, no solo en la acción sino también en el lenguaje (juegos de palabras, expresiones de doble sentido, chiste generalmente de carácter escrológico, onomatopeyas, etc.), la paradoja respecto a lo contradictorio o lo absurdo, y la parodia como instrumento para ridiculizar una situación seria. Dentro de esta última estrategia, incluye la burla de personajes reales junto a la imitación burlesca de costumbres y comportamientos sociales.

En cuanto al tema del disfraz, Fernández (2010) propone tres categorías de clasificación para la manifestación de este en el diálogo de la Comedia Antigua: en primer lugar, la presencia de indumentaria extravagante o inadecuada, en segundo lugar, el despojo de vestimentas propias para tomar un ropaje ajeno y, en tercer lugar, el travestismo voluntario de algún personaje. La autora analiza cada una con ejemplos de las comedias de Aristófanes, por ello, se toma esta clasificación para el análisis del disfraz de Heracles en las *Ranas*. Este enfoque teórico se complementa con aportes de Compton-Engle (2003; 2015), quien examina la manipulación y el control del disfraz en los personajes en las obras aristofánicas.

Seguidamente, en el campo de la teoría de la comicidad se encuentran los trabajos de Gil (2010; 2012). El primero de ellos compila estudios sobre Aristófanes y otros comediógrafos, hasta llegar a Menandro, y el segundo se centra en el análisis de diversos aspectos de las obras aristofánicas. En ambas compilaciones, el autor tiene apartados que teorizan sobre la comicidad. En la primera, Gil (2010, págs. 13-36) introduce el tema con un apartado¹¹ sobre la risa y lo cómico en el pensamiento antiguo, el cual es fundamental para el marco teórico y el primer capítulo de esta investigación, pues estudia el aporte de diversos autores antiguos, como Hipócrates, Platón, Cicerón, Quintiliano, Demetrio, Hermógenes,

¹¹ Este apartado se realizó a partir de un artículo homónimo (Gil, 1997).

etc., y evidencia como se pueden reconocer en el humor verbal y situacional diversos componentes: intelectual, social y emocional.

En la siguiente publicación¹², Gil (2012, págs. 59-80) dedica una sección para sistematizar la comicidad aristofánica. Comienza con la definición de lo cómico y su relación con la risa, después pasa al origen de la comicidad: la incongruencia entre lo representado y el referente. En este punto, explica tres vertientes de la comicidad -social, intelectual, y emocional- y sus principales características. Seguidamente, expone los tipos de humor –situacional, verbal y representativo-. Dentro del primero menciona la paradoja, el contraste, el *aprosdókēton* y la parodia (situacional y de los personajes) como técnicas para conseguir un efecto cómico. En el humor verbal, incluye la parodia verbal, la escrología, las formaciones con comicidad propia, los juegos con el significante y el significado del léxico. En el humor representativo, menciona la forma de declamar (gestualización), el vestuario (máscara, traje o disfraz) y la escenografía (*ekkýklema* y *mechané*).

Si bien cierto que Gil enumera una multiplicidad de términos y autores importantes para el estudio de la obra de Aristófanes, específicamente desde la comicidad, en algunos casos el autor no define conceptos, no profundiza ni ejemplifica, por lo que se debe complementar con el aporte de otros teóricos que también han trabajado el campo de la comicidad aristofánica. Por ello, la sistematización en coordenadas de comicidad propuesta por Gil (2012), base teórica de la presente investigación, se enriquece con la contribución de otros teóricos en el campo de la comicidad.

¹² El trabajo de Gil se publica por vez primera en un artículo titulado “La comicidad en Aristófanes” (Gil, 1993) y más tarde se incorpora en su versión revisada y extendida como el capítulo IV “la comicidad y sus mecanismos” en una obra dedicada al estudio de Aristófanes (Gil, 2012).

Tal es el caso de Zimmermann (2014), quien considera importantes aspectos de la comicidad aristofánica, específicamente, temas, personajes y técnicas cómicas. El autor menciona de manera sintética dos temas cómicos: “guerra y paz”, principalmente presentes en las comedias de carácter político, y “mundos alternativos”, los cuales utilizan la fantasía y la utopía. En relación con los personajes, Zimmermann (2014) los clasifica de acuerdo con su papel en la obra en personajes principales (protagonista o héroe cómico y el coro) y los menores, que pueden ser anónimos, dioses y héroes, personajes contemporáneos o personificaciones, las cuales las separa en figuras simbólicas mudas y figuras parlantes.

Adicionalmente, explica siete técnicas cómicas utilizadas por Aristófanes: la burla (*mockery*), la parodia (*parody*), las metáforas escenificadas (*staged metaphors*), la ironía (*irony*), bufonada (*slapstick*), el chiste (*joke*) y *aprosdókēta*, de la cual realiza una clasificación en tres: verbal, estructural y dramática. En general, Zimmermann (2014) no utiliza conceptos antiguos para la denominación de dichas técnicas, a pesar de que en la Antigüedad ya se contaba con conceptos propios del griego. Si bien es cierto el autor no define ampliamente los conceptos y en pocos casos utiliza la terminología antigua, estas categorías brindan grandes luces para comprender algunos términos de la comicidad antigua, pues otorgan muchos ejemplos para caracterizar cada concepto. En la presente investigación, se recurre a estas categorías de Zimmermann (2014), pero a partir de la definición de los conceptos desde la Antigüedad, por ejemplo, se preferirá manejar los vocablos griegos como *onomastī kōmōdēin* (ὄνομαστὶ κωμωδεῖν) en lugar de *mockery*, *bōmolokhía* (βωμολοχία) en vez de *slapstick* y *skōmma* (σκῶμμα) por *joke*.

Otro autor fundamental para el estudio de la comicidad aristofánica es Kidd (2014), quien defiende que en la comedia cohabita la seriedad con la comicidad, pero que si existe un mensaje serio en el humor es porque tiene un significado (*‘meaning’*). No obstante, señala

que hay un humor que no tiene significado, al cual él denomina ‘*nonsense*’. En este sentido, el autor diferencia dos tipos de comicidad presente en la comedia griega: ‘*nonsense*’ y ‘*meaning*’. Esta diferenciación es fundamental para entender el humor desde dos coordenadas distintas: la emocional y la social. Kidd (2014) explica el concepto de ‘*nonsense*’ en la Antigüedad a partir de dos vocablos griegos: φλυαρία (*phluaria*) y ληρός (*lērós*). Ambos términos son utilizados por Kidd (2014) para definir el concepto de *nonsense* en el contexto griego. El autor explica que en la época antigua ambas voces eran usadas de dos maneras: peyorativamente, en especial en el estudio de la retórica clásica para descartar un argumento, y de manera no peyorativa, la cual aparece en el corpus hipocrático. Kidd (2014) separa el estudio del *nonsense* en tres categorías: en primer lugar, alusiones sin referencia (acertijos, alegorías y metáforas), en segundo lugar, el *nonsense* como bromas sin un verdadero sentido de seriedad, y, finalmente, alusiones propiamente sin sentido lógico presentes en chistes, juegos de palabras (parónimos, homónimos y frases), neologismos y repeticiones. Si bien es cierto que en la presente investigación no se utilizan las categorías de Kidd (2014) para el análisis, el autor estudió diferentes manifestaciones de la comicidad antigua por lo que su aporte es fundamental para complementar el estudio de las coordenadas de comicidad.

Finalmente, otro aporte importante para la definición de héroe cómico se encuentra en el trabajo de Rosen (2014), quien comenta el concepto desarrollado por Whitman (1964) como paradójico y anacrónico en relación con el significado en el contexto griego. Rosen (2014) explica la *ponēria* en el héroe cómico, según lo expuesto por Whitman (1964), y afirma que este término debe tomarse como un concepto moderno para explicar el papel de ciertos protagonistas en las obras aristofánicas.

En suma, se han señalado las publicaciones más relevantes que teorizan o analizan la comicidad aristofánica y son la base para la construcción del marco teórico, que enriquece la propuesta de Gil (2012) sobre las coordenadas de comicidad con el aporte de estos otros autores: Melero (1988), Henderson (1991), Silk (2000), Calvo Martínez (2001), López Eire (2004), Guzmán Guerra (2005), Zimmermann (2014), Kidd (2014), entre otros.

8.3. Aristófanes y la utilización de personajes míticos

En el caso de los trabajos que se dedican al estudio del empleo de los personajes míticos en las obras aristofánicas, en primer lugar, se debe citar el trabajo de Gil (2010b) sobre el uso y la función de los teónimos en las comedias de Aristófanes, pues a partir del lenguaje estudia la presencia de los dioses *extra scenam*. Gil (2010b, pág. 128) clasifica en cinco tipos los teónimos, según el uso que se les da en los textos: invocación, exclamación, refuerzo de afirmación, refuerzo de negación y súplica. Además, brinda las características de cada uno junto a un análisis léxico. El autor se centra en los teónimos, por lo tanto, no toma en consideración los nombres de los héroes, a excepción de los Dióscuros, en especial, Cástor, pues aclara que su presencia en las comedias “se debe a que Aristófanes los emplea para la caracterización lingüística del beocio en Acarnienses y de las mujeres lacedemonias en Lisístrata” (Gil, 2010b, pág. 132). Curiosamente, el autor deja de lado a Heracles. En este sentido, las categorías de los usos de los teónimos de Gil (2010b) se utilizarán para el análisis de las referencias explícitas al nombre de Heracles *extra scenam*.

Seguidamente, se encuentra el trabajo de Morales Harley (2013) donde se examina el *Pluto* de Aristófanes como un tratamiento paródico y carnavalesco de las luchas de la sucesión entre los dioses, sobre el fundamento de los mitos griegos como textos culturales, desde un enfoque sociocrítico. A través de semiótica textual, el autor analiza el concepto

κεφαλή (*kephalē*) y los principales indicios en la onomástica y las lexías para corroborar la parodia existente en la sucesión de Zeus por Pluto como dios principal. El autor concluye que en el nuevo régimen de Pluto hay una inversión carnavalesca en la presencia del eje semiótico subversión/autoridad, el cual se relaciona, a su vez, con otro eje: ocultación/revelación. Es importante destacar que su enfoque es valioso para la presente investigación, porque realiza una “ejemplificación de la inversión carnavalesca como modalidad de lo cómico” y una “demostración de la parodia, no solo histórica, sino también de los textos culturales de Zeus, de Apolo y de Deméter, así como del intertexto ordinario de *La Odisea*” (Morales Harley, 2013, pág. 62), pues así ejemplifica como el mito es utilizado por Aristófanes desde la parodia y la inversión carnavalesca.

En el caso del artículo de Guevara Macías (2016) sobre el *Pluto* de Aristófanes, en este se examina la utilización de dos *exempla* tomados del mito de Odiseo, específicamente de los encuentros con el Cíclope Polifemo y con la diosa Circe, ejemplos que usa el esclavo Carión en su discurso para convencer al coro de ayudar a su amo. En este trabajo se examina la argumentación elaborada por Carión y la refutación del coro, tomando en consideración la inversión carnavalesca y se analiza la función de estos *exempla* en la comicidad de la obra, a partir del lenguaje escrológico (escatológico y sexual), la parodia y la distorsión mítica, conceptos que son fundamentales para el análisis que se propone en esta investigación.

8.4. Estudios sobre Heracles en la comedia griega

Entre los estudios de Heracles en la comedia griega antigua, hay tres tipos de análisis predominantes: el primero, de carácter más tradicional, se basa en la descripción del tratamiento del héroe mítico en géneros cómicos de manera diacrónica; el segundo se centra en la descripción de una o varias características del personaje de Heracles que son

frecuentemente utilizadas en la comedia, como la polifagia o glotonería; y, en tercer lugar, se encuentran los trabajos que analizan la figura de Heracles única y específicamente en las comedias aristofánicas.

En la primera línea de análisis se halla la obra de Galinsky (1972), quien examina la adaptación del personaje mítico en diversos géneros literarios y autores desde Homero hasta el siglo XX. En el estudio de los géneros griegos, dedica un capítulo a la adaptación del héroe en tres géneros de carácter cómico: el drama satírico, la comedia griega –dórica, antigua, media y nueva- y la farsa fliácica, también conocida como hilarotragedia¹³. El autor recurre tanto a fragmentos como a textos visuales -vasijas, relieves y estatuillas de terracota. En el caso específico de la comedia, Galinsky (1972) menciona la obra de Epicarmo, la Comedia Antigua (*Arkhaía*), con Aristófanes, Cratino, Nicócares y Platón el cómico; la comedia *Mése* y la adaptación del mito a través del uso de la distorsión mítica (*travesty of myth*), en autores como Cratino el joven, Eubolo y Alexis; y finalmente, la comedia *Néa*, en la cual expone la caracterización humanizada de Heracles en la obra de Menandro.

A través de este breve recorrido por la historia literaria y artística del personaje mítico de Heracles en sus facetas cómicas, el autor concluye que, a pesar de las diferencias contextuales y de los géneros cómicos, existe un constante énfasis en la voracidad del héroe por viandas, vino y mujeres, en ese orden, y que la comicidad radica en la exageración de estas características (Galinsky, 1972, pág. 96). Esta obra es un antecedente fundamental para

¹³ De acuerdo con Lesky (1989), la farsa fliácica fue consagrada como forma más o menos literaria a partir de la obra de Rintón de Siracusa hacia el año 300 a. C., cuando esta representación escénica se convirtió en hilarotragedia. Entre sus características destaca la parodia mitológica, como lo demuestran las pinturas de muchos vasos fliácicos conservados en el sur de Italia. Gracias a ellos se sabe que parodia iba más allá de la trama, pues se buscaba la gordura de los actores con adiposidades por delante y por detrás, así como la presencia del falo descubierto.

la presente investigación, pues brinda una visión global de la tradición, especialmente, en las características cómicas de Heracles.

En la década de 1990, Padilla (1992, 1998a) realizó varios estudios sobre Heracles en la Comedia Antigua. En el primero, Padilla (1992) estudia el disfraz de Heracles en el personaje de Dioniso en las *Ranas*. Por otro lado, Padilla (1998a) realiza un estudio sobre el origen de la comedia en relación con Heracles y como este personaje aparece reiteradamente en la tradición dramática del discurso cómico, no solamente de la comedia propiamente dicha, sino también en el drama satírico, en el ditirambo y otros géneros afines a este carácter. El autor realiza listas de las obras con discurso cómico (comedia dórica o siciliana, drama satírico y comedia ateniense) en las que probablemente se encontrara presente Heracles como personaje. A lo largo del análisis, Padilla (1998a) propone que la caracterización de Heracles se habría desarrollado en los vasos de época arcaica y de allí habría pasado a la representación dramática. En este sentido, sugiere que Heracles como imagen se convirtiera en un agente narrativo, pues el discurso cómico de Heracles era muy utilizado a finales del siglo VI y principios del s. V a. C. en el drama, en especial por la presencia de los animales en escena, lo cual tendría relación con el culto y el ritual en época arcaica.

Seguidamente, en la misma línea de estudios diacrónicos, Stafford (2012) analiza el tratamiento de Heracles en la literatura y en el arte como figura de la comedia (Antigua, Media y Nueva) y del drama satírico. La autora se centra en la caracterización de sus vicios y señala que Heracles es comúnmente caracterizado como un “*cheerfully promiscuous glutton, always on the look out for more food, drink and lovers*”¹⁴ (Stafford, 2012, pág. 105) y explica que estos vicios tienen un origen anterior a la comedia, pues dentro de la misma

¹⁴ ...glotón alegremente promiscuo, siempre buscando más comida, bebida y amantes [traducción propia].

narración mítica se encuentran episodios en los que se resaltan, como es el caso del episodio de Heracles devorando el buey de Tiodamante. La autora señala que, desde el origen de la comedia, Heracles, al igual que Odiseo, era un tema recurrente en la parodia mitológica. Menciona algunos títulos de Epicarmo, Cratino, Platón el cómico, Arquipo, Ferécrates, Nicócares, Estratis, Espíntaro, pero se centra en Aristófanes. De este menciona algunos pequeños fragmentos en las *Avipas*, las *Nubes* y la *Paz*, pero se centra en las *Aves* y las *Ranas*, donde describe la presencia de Heracles como personaje. Aunque la autora no analiza la comicidad del personaje en la obra, estudia el origen de las características de Heracles que son tomadas como vicios, desde el mito y el culto al héroe, y cómo se utilizan frecuentemente en la comedia.

En la segunda línea de análisis, centrada en la descripción de una o varias características del personaje de Heracles frecuentes en la comedia, se encuentra el estudio comparado de Pike (1980). El autor toma el tipo '*Strongman-Hero*' desde la mitología comparada y estudia los aspectos cómicos específicamente desarrollados en el mito de Heracles. Primero, enlista las características de este tipo de héroe: *a hero of surpassing strength and courage, often with giant appetites of various kinds, whose major activities involve the killing, capture, or, in general, the conquest of more or less monstrous foes*¹⁵ (Pike, 1980, pág. 37). El autor sugiere que por la misma grandeza de las características de héroe es posible que parezca ridículo en situaciones donde la grandeza es incongruente, pues

¹⁵ ...fuerza y coraje incomparables, a menudo con apetitos gigantes de variados tipos, cuyas actividades principales incluyen el asesinato, la captura o, en general, la conquista de oponentes más o menos monstruosos. [traducción propia]

para él la incongruencia es la esencia del humor. De hecho, la incongruencia o bisociación es una de las partes de la vertiente intelectual según Gil (2012).

Para el análisis, Pike (1980) toma fragmentos de las obras de Aristófanes, principalmente las *Aves* y las *Ranas*, pero también la *Paz*, las *Avispas* y *Lisístrata*; menciona de manera muy superficial su popularidad en obras de comedia perdidas, así como también en otras obras de carácter no cómico, como *Alceste* de Eurípides o las *Argonáuticas* de Apolonio.

En este punto, también se debe citar la obra de García Soler (2015), la cual estudia sintéticamente la *poluphagia* en la caracterización cómica de Heracles. Para ello, la autora introduce el tema de la adaptación del mito en la comedia, tanto Antigua como la *Mése* y luego menciona la presencia de Heracles en otros géneros afines como el drama satírico. La autora enfatiza que el mismo Aristófanes utiliza la polifagia en la caracterización cómica de Heracles en sus obras, pues este rasgo del héroe se había convertido en un lugar común para la época. La autora explica como la polifagia aparece en el mito heroico, tanto en los episodios con Lépreo, Sileno y el toro de Tiodamante, como en el concepto *bouphágos* (βουφάγος), epíteto del héroe, que aparece en diversos autores griegos. Asimismo, señala que esta característica tiene un referente ritual, pues “desde el siglo V a. C. el festín se impone en Grecia como forma de celebración al héroe” (García Soler, 2015, pág. 143). Para el análisis, la autora considera fuentes visuales, como la escultura de Lisipo, conocida como *Hēraclēs epitrapézios* (Ἡρακλῆς ἐπιτραπέζιος), y la poesía, especialmente la comedia de Epicarmo (fr.18), Aristófanes (*Avispas* 60, *Paz* 741 y *Ranas*) y Alexis (fr.140). Finalmente, la autora concluye que a lo largo de la tradición cómica Heracles conserva rasgos tradicionales: fuerza bruta, temible voracidad e impulsividad de los instintos.

9. Marco teórico: Coordenadas de comicidad

En la antigua Grecia, la comedia nació como género dramático alrededor del siglo VI a. C. y se desarrolló a lo largo de aproximadamente quinientos años, lo cual explica que presente características diversas dependiendo de la época y la región. No obstante, a pesar de todas las transformaciones formales, estructurales y argumentales que pudo sufrir este género, siempre hay una constante: la comicidad.

Las palabras ‘comedia’ ‘comicidad’ y ‘cómico’ son conceptos que están etimológicamente emparentados. El término ‘cómico’ viene del latín *comicus*, adjetivo que significa perteneciente o relativo a la comedia, pero como sustantivo puede denominar al actor de comedia, comediante, al poeta cómico o escritor de comedias (cf. Segura Munguía, 2003, págs. 134-135; Blánquez Fraile, 1975, pág. 400). Esta última acepción existía en griego, pero con otra denominación: κωμῳδικός (*kōmōdikós*), la cual fue sustituida por el concepto κωμικός (*kōmikós*) con las mismas acepciones latinas (Cf. Liddell y Scott, 1989, pág. 460; Yarza, 1998, pág. 820; Pabón 2005, pág. 361). Al respecto, Gil (2010a, pág. 13) explica que “en griego el adjetivo κωμικός significa lo ‘concerniente a la poesía cómica’ y hay que llegar a época muy tardía para encontrar un adverbio κωμῳδικῶς en Ateneo con el sentido similar al moderno (‘de manera cómica’). En español, la palabra *cómico* es un adjetivo semánticamente más amplio. La RAE (2001, pág. 405) brinda diversas acepciones: 1. “que divierte y hace reír” –como sucede con una ‘situación cómica’-, 2. “perteneciente o relativo a la comedia”, pero también denomina al actor que representa papeles cómicos o autor antiguo que escribía comedias, o bien al “comediante”, entre otras.

En el griego antiguo, el término κωμικός semánticamente no tenía esta acepción, sino que se utilizan conceptos derivados del verbo γελᾶω (*gelāō*), el cual se refiere propiamente

a la acción de reír -aunque también puede significar ‘brillar’, ‘resplandecer de alegría’, ‘regocijarse’-. Ello ocurre, por ejemplo, con γελοῖος (*geloios*) que, de acuerdo con De los Reyes (2014, pág. 34), se puede traducir como ‘lo risible’, ‘lo chistoso’, ‘lo ridículo’, aunque también puede designar a la persona que se burla y hace una broma o chanza.

El estudio de la comicidad es un campo novedoso que comienza a desarrollarse a finales del siglo XX. Antes no se había separado el estudio de “lo cómico” del género de la comedia¹⁶. Es hasta la década de 1980 que se analiza la comicidad independientemente de la comedia como género poético, ante la necesidad de teorizar sobre la comicidad en otras manifestaciones humanas, como el *stand up comedy* (Lowe, 2009).

En este sentido, aunque la comicidad es una parte esencial de la comedia como género, también puede estar presente en cualquier otra manifestación humana que busque producir risa. Por esta razón, la risa es característica clave que une semánticamente a la comedia, la comicidad y lo cómico. De hecho, Llanos López (2007, pág. 69) define la comedia como “la imitación de lo risible en forma dramática”.

La risa es “ese reflejo espontáneo que produce a la vez la contracción simultánea de quince músculos faciales y una alteración de la respiración” (Gil, 1993, pág. 24), cuya única función aparente es aliviar la tensión. Según Aristóteles (*Sobre las partes de los animales*, 673a), la risa es propia del hombre, “un rasgo distintivo que, por serlo, está al mismo nivel de su racionalidad y su capacidad lingüística, que son también exclusivas del ser humano¹⁷” (López Eire, 2004, pág. 158). Por su parte, Bergson (2016, pág. 13) señaló que también es el

¹⁶ Para más información sobre los vocablos utilizados en el griego antiguo para la risa y sus derivados, consúltese el trabajo De los Reyes (2014), titulado *Del humor y la risa en la filosofía griega antigua*.

¹⁷ En la actualidad, esta afirmación se ha variado gracias a estudios con primates como, por ejemplo, el trabajo de Michael Tomasello (2007), *Los orígenes culturales de la cognición humana*.

único que hace reír. Este fenómeno fisiológico puede ocurrir de manera espontánea o puede ser inducido, como ocurre en la comedia.

El mensaje cómico emitido por el comediógrafo, como todo acto comunicativo, debe ser decodificado por el público y la risa es la respuesta a la correcta decodificación de este mensaje. El referente se halla en el contexto histórico y sociocultural de la obra. Precisamente, la comicidad se encuentra en el referente, pues, en palabras de Gil (2012, pág. 62),

la captación de lo transmitido en el doble plano de referencia, si emisor y receptor operan con un mismo código, se efectúa inmediatamente, y la señal de que se ha interpretado correctamente el mensaje es la risa, en la que se descarga la tensión de la expresión de un contexto a otro.

Por esta razón, la comicidad depende de un contexto histórico, social y cultural específico, pues lo que en una época es considerado cómico puede que en otra no lo sea. En otras palabras, el mensaje cómico está construido a partir de aspectos emocionales, intelectuales y sociales propios de un contexto histórico específico que son utilizados para lograr la comicidad. En este sentido, la risa es “la respuesta psicosomática a un mensaje en el que los aspectos emocionales, intelectuales y sociales se imbrican de tal manera que se hace muy difícil establecer entre ellos una clara demarcación” (Gil, 1993, pág. 24; 2012, pág. 60).

Por estas razones, la comicidad puede ser estudiada desde un enfoque funcionalista, sistematizando las relaciones o elementos propios de esta. De acuerdo con Even-Zohar (2007-2011, pág. 11) se debe entender “por “sistema” tanto la idea de un conjunto-de-relaciones cerrado, en el que los miembros reciben su valor de sus respectivas oposiciones, como la idea de una estructura abierta que consiste en varias redes-de-relaciones de este tipo que concurren”. Para ello, en el presente proyecto se utiliza la sistematización teórica

propuesta por Gil (1993, pág. 27; 2012, pág. 63) en ‘coordenadas’ o ‘vertientes’ intelectual, emocional y social, para definir los distintos aspectos de la comicidad aristofánica y sus relaciones.

Cada una de estas coordenadas se fundamenta en las teorías del humor¹⁸. De acuerdo con Jablonska-Hood (2015) y Sosa (2007), se pueden distinguir tres teorías principales¹⁹: 1. la teoría de la incongruencia o de contraste, 2. la teoría de la hostilidad, agresión o superioridad y 3. la teoría de la descarga. A continuación, se explica brevemente cada una.

La **teoría de la incongruencia** se basa en una noción comparativa, cuyo atractivo radica en comprensión de esta (Carroll, 2014). “La risa puede provenir de un inusual, inconsistente o incompatible apareamiento de ideas, situaciones, conductas o actitudes” (Sosa, 2007, pág. 180). Por su parte, Jablonska-Hood (2015) explica que “this impossibility to match expectations with the reality provides incompatibility, which further provokes

¹⁸ No debe confundirse este concepto con la comicidad, pues el humor es un estado, mientras que la comicidad “es una acción que se expresa mediante una determinada materialidad discursiva” (Sosa, 2007, pág. 173). El término ‘humor’ procede del latín *umor, umoris*, que significa líquido de cualquier clase (sudor, lágrimas, agua, etc.) (Segura Munguía, 2003, pág. 808). En la Antigüedad se desarrolló la doctrina de los humores, la cual establecía cuatro sustancias líquidas corporales elementales: sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema. Sobre esta teoría fisiológica, la medicina antigua construyó una psicología de los temperamentos colérico, melancólico, flemático y sanguíneo (Gibert, 2004). Esto desencadenó que el término *humor* pasara a denominar en general el temperamento o disposición afectiva. Al respecto, Carroll (2014, pág. 5) explica que: *Ancient physicians maintained that one’s well-being depended upon a balance between four such fluids: blood, phlegm, black bile, and yellow bile. Where these bodily fluids are disproportioned, various personality traits become pronounced; an excess of blood, for example, makes one sanguine or hope. In this way, ‘humour’ became associated with the idea of a person whose temperament deviates from the norm. Such people were regarded as eccentric; by the 16th century they were seen as ridiculous and, thereby, a fit subject for mimicking by comic actors. As a result, ‘humour’ evolved into what humourists did.*

¹⁹ A parte de estas, hay otras teorías que estudian el humor desde el campo de la lingüística como *The Semantic Script Theory of Humor* (SSTH) de Raskin (1985) y *The General Theory of Verbal Humor* (GTVH) de Attardo y Raskin (2017), así como también las propuestas de análisis de Ritchie (2004) o las aproximaciones pragmáticas al estudio del humor expuestas por Jablonska-Hood (2015). Como el presente proyecto no tiene un enfoque lingüístico, no se incluyen en el marco teórico. Para más detalle se recomienda consultar el trabajo de Jablonska-Hood (2015, págs. 120-153).

laughter and humour”²⁰. Koestler (1982) explica el tema de la incongruencia utilizando el concepto de bisociación, definido *infra*.

En segundo lugar, se encuentra la **teoría de la superioridad**, la cual se remonta a la antigüedad griega, especialmente a los planteamientos teóricos de Platón y Aristóteles, sobre la risa en relación con la envidia y la fealdad, respectivamente. Posteriormente, esta teoría es trabajada por Hobbes (1980) en el *Leviatán* donde identifica la diversión cómica con la risa que surge de la contemplación de los defectos, vicios y errores del otro. En época contemporánea uno de los principales exponentes de esta teoría es Bergson (2016), quién analiza la risa como un fenómeno social para corregir conductas inapropiadas (Jablonska-Hood, 2015).

Finalmente, se encuentra la **teoría de la descarga**, la cual se origina desde el pensamiento aristotélico. En el *Tractatus Coislinianus*, se indica que la comedia produce una catarsis de las emociones a través del placer y la risa (Cooper, 2002). Esta concepción de la catarsis como descarga o liberación (*release*), fue tomada por Freud (1976), quien señaló que el chiste podía ser utilizado para liberar placer por medio de la eliminación de inhibiciones. Al respecto, Jablonska-Hood (2015) señala que esta teoría enfatiza sobre el poder de la liberación de las emociones agresivas y de impulsos sexuales que usualmente están reprimidos, por lo tanto, este humor se relaciona con tabúes, que incluyen lo sexual y lo escatológico. De esta forma, el humor se equipara a la liberación de miedos y emociones negativas.

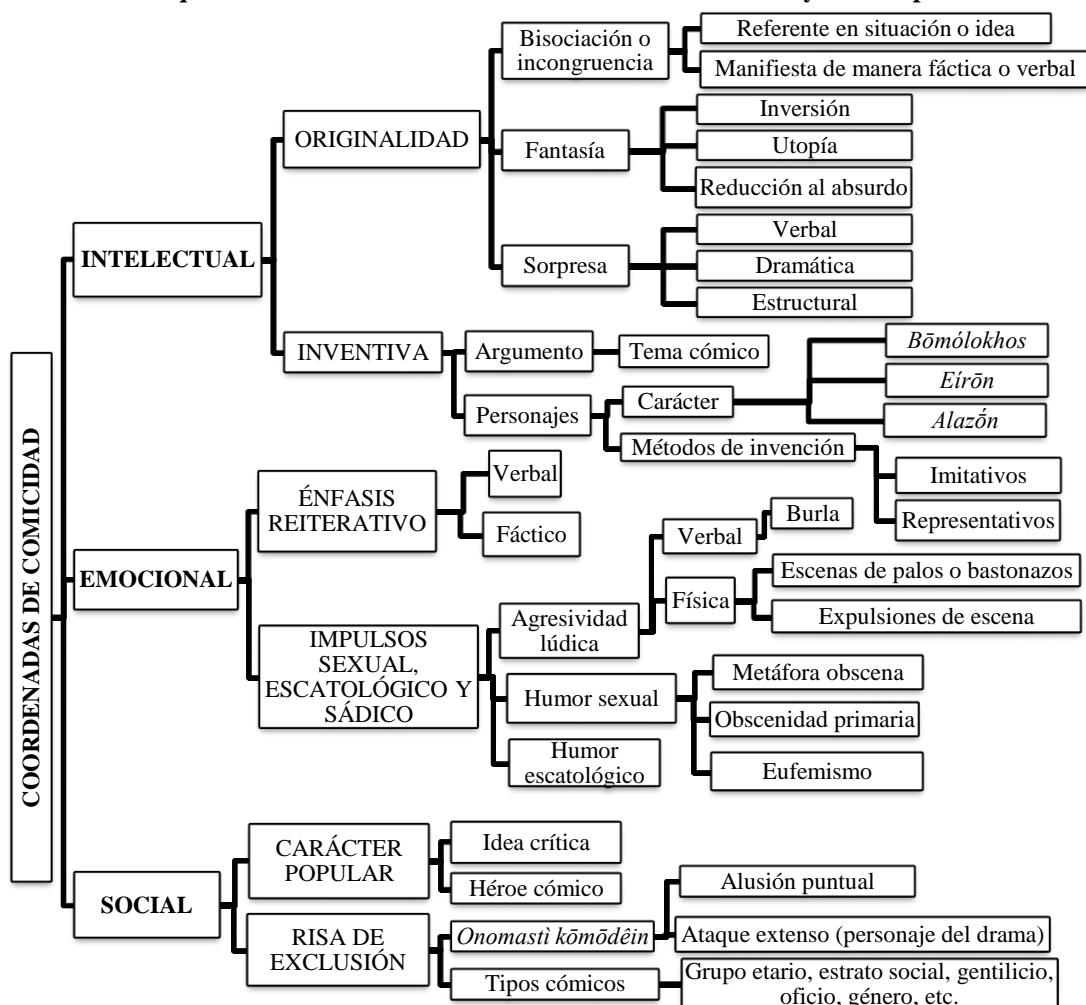
Autores como Lowe (2009) y Jablonska-Hood (2015) señalan que la teoría de descarga se centra en el ámbito emocional psicológico, mientras que la incongruencia pertenece al

²⁰ Esta imposibilidad para hacer coincidir las expectativas con la realidad genera incompatibilidad, lo que provoca aún más la risa y el humor [Traducción propia].

campo cognitivo intelectual y la teoría de la superioridad se refiere al aspecto social de la comicidad. Por esta razón, la sistematización del estudio de la comicidad aristofánica en tres coordenadas -intelectual, emocional y social- permite un enfoque ecléctico, en el cual no solo se utilizan teorías del humor, sino también aspectos que son característicos de la comicidad griega que, a su vez, se manifiestan en la labor del comediógrafo y su producto poético: la comedia.

Para la exposición teórica de las coordenadas de comicidad, se realiza una profundización en los conceptos utilizados por Gil (1993; 2012) y se amplían con el aporte de otros teóricos del humor, como Bergson (2016) y Koestler (1982), y de la comicidad aristofánica, como es el caso de Zimmermann (2014), Henderson (1975), Kidd (2014) y Silk (2000), entre otros. A continuación, se incluye un esquema resumen de las características y componentes de las respectivas coordenadas (Figura 1).

FIGURA 1. Esquema de las coordenadas de la comicidad aristofánica y sus componentes



Fuente: Elaboración de la autora a partir del marco teórico (págs. 45-91).

Se decidió comenzar con el aspecto intelectual de la comicidad aristofánica, pues esta coordenada incluye la originalidad y la inventiva. El tema de la originalidad es el rasgo distintivo de la obra aristofánica, pues, como el mismo comediógrafo lo ha señalado en sus obras²¹, lo importante es realizar la obra con ingenio y novedad en la invención. Para el estudio de la originalidad, se definen tres recursos: la incongruencia o bisociación, la sorpresa y la fantasía. Estos se utilizan en diferentes aspectos de la obra, no solo en la invención del

²¹ Cf. *Avispas* (1044, 1053), *Nubes* (546), *Asamblea de mujeres* (579-80).

argumento o de los personajes, sino también en la creación de comicidad en las coordenadas social y emocional. Por ello, se considera fundamental comenzar la exposición teórica desde la coordenada intelectual y, luego pasar a la explicación de las demás coordenadas. Para esto se sigue el orden expuesto en la Figura 1.

9.1. La coordenada intelectual

Desde la Antigüedad, se había apreciado el valor intelectual de la poesía. Aristóteles había notado el placer que generan las artes miméticas. Este goce estético “deriva de un acto intelectual, de una μάθησις [*máthēsis*] o reconocimiento del modelo, aunque éste en sí sea desagradable u horroroso, en su imitación” (Gil, 2010a, pág. 26).

En época moderna, el estudio del factor objetivo de la risa comienza a desarrollarse principalmente a partir de la filosofía alemana e inglesa del siglo XVIII (Gil, 2012, pág. 61). En esta época se observó que la risa provenía de circunstancias inconsistentes o inapropiadas, las cuales, en el caso de la comedia, son producto de la invención y la originalidad del autor. La inventiva se refiere a la creación artística y al proceso creativo, mientras que “la *originalidad* es la cualidad que tienen las obras de ser el producto de la propia inventiva de su autor” (Muñoz Meany, 1979, pág. 32). De hecho, etimológicamente el término *originalidad* remite al ‘origen’, al ‘comienzo’. En palabras de Muñoz Meany (1979, pág. 32), “la originalidad significa que la obra tenga su *origen* en el espíritu del artista que la concibe y presenta, y no se deba a la imitación o copia de ajenas producciones”.

En el caso específico de la comedia, la originalidad es entendida como la búsqueda de carácter novedoso en la invención. Platón (*Leyes*, VII 816 E) había sugerido que lo cómico o lo risible debe traer consigo algo nuevo, pues, como bien lo dice Gil (2010a, pág. 26), “los chistes conocidos dejan de hacer gracia”. De hecho, el propio Aristófanes recalca

frecuentemente el valor de la novedad en su obra, como en *Avispas* (vv.1050-1059) donde exalta la valía de los poetas que inventan “algo nuevo”²². De acuerdo con Miranda (2011, pág. 30), Aristófanes enfatiza sobre la necesidad de la novedad, no solo en forma, sino también en contenido.

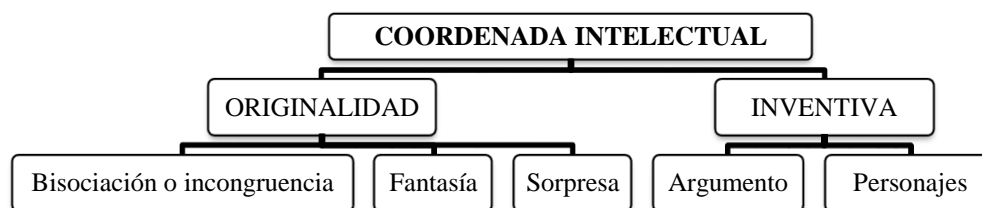
A diferencia de otros géneros -como la tragedia-, el comediógrafo debe crear sus personajes y su argumento. Para ello, es fundamental la originalidad, entendida como el aspecto novedoso en esta invención, tal como lo afirma el propio Aristófanes a través del coro de las *Asambleístas* (vv. 571-80):

Ahora es cuando tienes que aguzar tu ingenio y tu sagaz / razón que sabe / defender a las amigas, / pues para nuestra felicidad común el ingenio de tu boca viene a ensalzar al pueblo ciudadano / con infinitas ayudas a su vida. Ahora hay que mostrar su fuerza, / ya que, como ves, mucho necesita nuestra ciudad / algún sabio invento. / Mas haz solamente / algo nunca hecho ni dicho nunca antes: / la gente se enfada si ve de continuo viejas soluciones. (Aristófanes, 2007b, págs. 366-367)

En esta cita se observa la relación entre la originalidad y la invención, a la vez que se recalca el valor de estos aspectos en la experiencia del público. De acuerdo con Moulton (1996), hay dos características principales de la originalidad en Aristófanes: la novedad y la inteligencia o ingenio. El ingenio se utiliza para inventar cuestiones novedosas, en ello radica a originalidad aristofánica, la cual se manifiesta a través del uso de tres elementos: la incongruencia, la fantasía y la sorpresa. En la Figura 2, se puede observar un esquema de la coordenada intelectual y sus componentes.

²² “Por lo tanto, en adelante, buenas gentes / a los poetas que buscan decir / e inventar algo nuevo, tenedlos / en mayor estima y cuidadlos. Conservad sus pensamientos, / metedlos en los cofres / con las toronjas y, si esto hacéis, / durante todo el año la ropa os olerá a ... inteligencia.” (Aristófanes, 2011, pág. 215)

FIGURA 2. Esquema de los componentes de la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica.



Fuente: Elaboración de la autora

Para la exposición de cada uno de los aspectos de la coordenada intelectual, se explica, en primer lugar, el concepto de originalidad en la obra aristofánica para pasar a la definición de cada uno de sus componentes: la incongruencia o bisociación, la fantasía y la sorpresa. Seguidamente, se trata el tema de la inventiva aristofánica en la creación del argumento y los personajes.

9.1.1. La originalidad

La originalidad siempre ha sido una cuestión de interés en la creación artística. El mismo Aristófanes lo recalca reiteradamente²³. El comediógrafo aclara que no repite argumentos, sino que siempre está inventando nuevos temas, tal y como lo explica en la parábasis de las *Nubes* (vv.545-548):

Y yo, pese a ser un poeta de tal categoría, no voy por ahí presumiendo de melena, ni intento engañaros a vosotros, repitiendo un argumento dos y hasta tres veces, sino que siempre estoy inventando nuevos temas que presento ante vosotros, temas completamente distintos entre sí y siempre ingeniosos. (Aristófanes, 2007a, pág. 56)

Precisamente, en la novedad radica la originalidad. Asimismo, en las *Avispas* (vv.1050-3) destaca la valía de los ingeniosos comediógrafos y pide al público que los valoren por ello:

Por tanto, en adelante, buenas gentes,
a los poetas que buscan decir
e inventar algo nuevo, tenedlos
en mayor estima y cuidadlos.

²³ Cf. *Avispas* (1044, 1053), *Nubes* (546), *Asamblea de mujeres* (579-80).

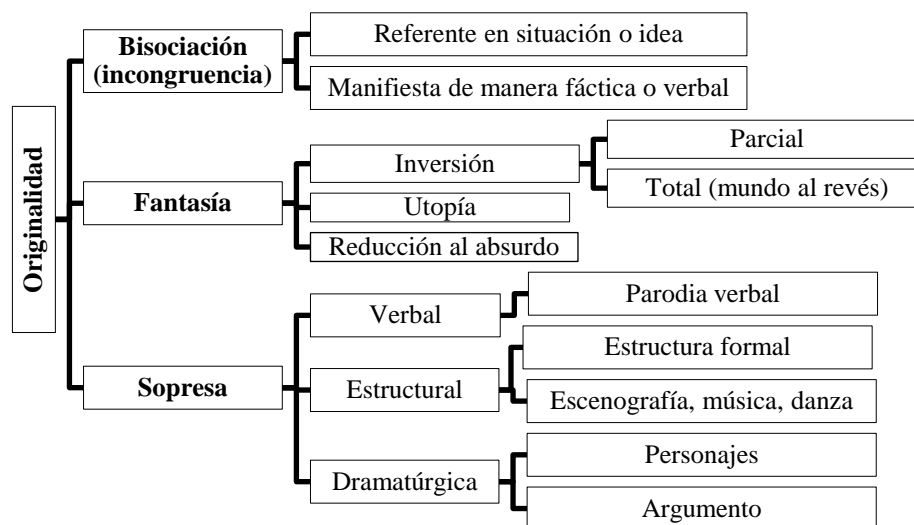
(Aristófanes, 2011, pág. 215)

Si bien es cierto que Aristófanes no utiliza el término *originalidad*, pues es un concepto derivado de raíz latina, toda la descripción y defensa que hace de su obra en relación con la novedad en su creación poética, encaja con definición actual del término, el cual Muñoz Meany (1979, pág. 32) explica de la siguiente manera:

Decimos que algo es original, cuando nos parece del todo nuevo, como si se hubiese producido por vez primera. La originalidad literaria consiste en que el escritor conciba y exprese sus ideas y sentimientos de modo personal y característico, como no lo haya hecho antes ningún otro autor.

En la obra aristofánica, es esencial el ingenio para desarrollar los tres componentes propios de la originalidad: la incongruencia, la fantasía y la sorpresa. A través de estos, el autor logra producir la risa del espectador. La utilización de estos recursos no es excluyente y, en la práctica, aparecen interrelacionados no solo entre ellos, sino también con otros aspectos de las distintas coordenadas de la comicidad. Para el análisis se separan y, por lo tanto, cada uno se explicará independientemente: primero la incongruencia, también llamada bisociación, después la fantasía y, en tercer lugar, la sorpresa. En la Figura 3, se explica gráficamente cómo este recurso de la coordenada intelectual se manifiesta a través de estos tres aspectos y cómo, a su vez, estos se subdividen en distintas categorías para su análisis.

FIGURA 3. Esquema de las partes de la originalidad y sus componentes



Fuente: Elaboración de la autora a partir del marco teórico (págs. 47-56)

Para la exposición de cada uno de estos aspectos de la originalidad, se siguen los aportes teóricos de diversos autores contemporáneos. En primer lugar, para la definición del concepto de bisociación se sigue a Koestler (1982) y se complementa con el planteamiento de Calvo Martínez (2001). Seguidamente para la definición del concepto de fantasía, se toma los aportes de Dover (1972), Lasso de la Vega (1972) y Melero (1988), entre otros. Asimismo, se establecen tres manifestaciones de la fantasía en las obras aristofánicas: la inversión, la utopía y la reducción al absurdo. Para la definición de la inversión, se conjuga la posición teórica de Silk (2000) y de Zimmermann (2014). En el caso de la utopía, se utiliza a Calvo Martínez (2001) y a Ruffell (2014b), mientras que, para la reducción al absurdo, se sigue a Lasso de la Vega (1972).

Por su parte, para la definición de la sorpresa, se retoma un concepto griego presente en la obra aristofánica: *aprosdókēton*. Este se complementa con el aporte de críticos modernos, como Gil (2012) y Zimmermann (2014), el cual realiza una clasificación para su análisis en tres categorías: verbal, estructural y dramatúrgica.

A continuación, para la exposición de cada uno de estos aspectos, se sigue como la línea narrativa el orden presente en la Figura 3, comenzando con la bisociación, seguida de la fantasía y la sorpresa.

9.1.1.1. La incongruencia o bisociación

Desde la Antigüedad, se destacó como la falta de congruencia en la expresión es propio de la comedia. Aristóteles hace alusión a este tema en la *Retórica* (III 7, 1408a 10-15), cuando define la adecuada expresión:

La expresión será adecuada [τὸ πρέπον] siempre que exprese las pasiones y los caracteres y guarde analogía con los hechos establecidos. Ahora bien, hay *analogía* si no se habla desmañadamente de asuntos que requieren solemnidad, ni gravemente de hechos que son banales, ni se le ponen adornos a una palabra sencilla. En caso contrario, aparece (una expresión) propia de la comedia. (Aristóteles, 1990, pág. 512)

Para el Estagirita existen tres condiciones para que la expresión sea adecuada: la expresión de las pasiones, su relación con el carácter o talante (*éthos*) y que haya analogía entre los temas tratados. En la comedia no existe un balance entre estas tres condiciones, lo cual produce un efecto cómico. Como lo señala Aristóteles, la ruptura del *πρέπον* (*prépon*) - “lo adecuado” o “lo conveniente”- en la comedia se debe a la ausencia de analogía, es decir, a la falta de relación de semejanza entre lo representado y el referente.

Al respecto, Plutarco (*Moralia* X, 66) señaló que en las obras aristofánicas esto ocurre en la elección del léxico de cada uno de los personajes, pues no hay una diferencia entre la forma de expresarse, “sino que distribuye como al azar entre los personajes las palabras que se le ocurren, y no podrías reconocer si el que habla es un hijo, un padre, un campesino, un dios, una anciana o un héroe” (Plutarco, Comparación de Aristófanes y Menandro, 2003, págs. 507-508).

Esta falta de coherencia tanto en el estilo como en el léxico es propia de la Comedia Antigua, pues esta fundamenta su comicidad en la incongruencia. Desde esta teoría del humor, Koestler (1982) propone el concepto de “bisociación”, el cual se refiere a percepción de una situación o idea en dos contextos asociativos, el presente en la comedia y el referencial, coherentes por sí mismos, pero mutuamente incompatibles, en palabras de Koestler (1982, pág. 7):

The bisociation of a situation or idea with two mutually incompatible contexts in a person's mind and the resulting abrupt transfer of his train of thought from one context to another put a sudden end to his “tense expectations”; the accumulated emotion, deprived of its object, is left hanging in the air and is discharged in laughter.²⁴

En este sentido, la bisociación se relaciona con la sorpresa que se genera en el espectador ante la ruptura de sus expectativas, especialmente cuando ocurre algo inesperado, un *aprosdókēton*. La bisociación también ocurre en la parodia, en la cual el comediógrafo utiliza formas propias de la tragedia o la épica -como el verso o el lenguaje- para expresar necedades o trivialidades, lo que tiene como resultado la incongruencia entre forma y contenido. Calvo Martínez (2001, pág. 5) explica que el contraste y la incoherencia lograda a través de la bisociación produce comicidad básicamente en dos planos: el fáctico, que consiste en situaciones, gestos y acciones, y el verbal. De esta manera, la bisociación aparece en diferentes aspectos creativos en la obra de Aristófanes.

²⁴ *La bisociación de una situación o idea con dos contextos incompatibles mutuamente en la mente de una persona y la resultante transferencia abrupta de su tren de pensamiento de un contexto a otro pone fin repentinamente a sus "expectativas tensas"; la emoción acumulada, privada de su objeto, es dejada colgando en el aire y es descargada en risa. [traducción propia]*

9.1.1.2. *La fantasía*

En segundo lugar, dentro del campo de la originalidad propio de la coordenada intelectual, se encuentra la **fantasía**. Esta es una característica de la Comedia Antigua, que la diferencia de los otros subgéneros cómicos posteriores. Lasso de la Vega (1972, pág. 33) señala que la fantasía es empleada por Aristófanes de diversas maneras, por ejemplo, en la utilización del mito, de coros animalescos, de personificaciones divinizadas, de espacios ficticios, entre otros.

De acuerdo con la crítica moderna²⁵, en la Comedia Antigua la fantasía es un procedimiento muy frecuente, en el que se contrapone la realidad a otro espacio fantástico o irreal para desarrollar una crítica social o política (*vid. infra*, coordenada social, pág. 82). El comediógrafo crea espacios fantásticos para sus personajes y la acción cómica en contraste con su realidad.

En la comedia, la fantasía se manifiesta por medio de la inversión, la utopía o la *reductio ad absurdum*. En relación con la primera, Silk (2000, pág. 30) define **inversión** como una confrontación de opuestos. La inversión es un cambio total o parcial en el orden o sentido de las cosas por sus contrarios, que pueden ser roles sociales, valores, etc. En el caso de la inversión total, esta se basa en el mundo al revés, donde todos los valores sociales se invierten. Zimmermann (2014, pág. 150) explica que estos mundos alternativos, basados en la inversión o en la destrucción del orden tradicional donde lo viejo es sustituido por lo joven, el hombre por la mujer, lo humano por lo animal, lo individual por la sociedad, lo público por lo privado, pertenece al campo de lo dionisiaco y tiene que ver con los orígenes de la comedia.

²⁵ Cf. Melero (1988), Dover (1972), Gil (2012), Guzmán Guerra (2005), entre otros.

En segundo lugar, otro recurso muy utilizado para lograr un alejamiento o contraste máximo frente a la realidad es la **utopía**. Etimológicamente hablando, este término proviene de la unión de la partícula negativa οὐ ('no') y el sustantivo τόπος ('lugar'), concepto acuñado en época moderna²⁶ para designar a un “lugar inexistente” o un “proyecto irrealizable” (Rodríguez Castro, 1999, pág. 114). De acuerdo con Calvo Martínez (2001, pág. 9), la utopía en Aristófanes puede aparecer en su sentido etimológico más puro, pues

suele consistir en una huida literal a un no-lugar (*ou tópos*), como en *Las Aves*; mas, por lo general, consiste en un retroceso al pasado que, como sabemos, “siempre fue mejor”, o la fuga hacia un futuro paradisiaco [...] en el que no habrá propiedad y todos seremos de todos. Y responde, como es lógico, a la urgencia por evadirse que se sentía vivamente en los trágicos momentos en que se escribieron estas Comedias. [...] este afán escapista se manifiesta a lo largo de todo el discurso cómico -de principio a fin- y, además, la catarsis que nos libera del aquí y el ahora se logra mediante la risa.

La utopía propone una realidad perfeccionada, que se considera como un modelo de imitación, pero esto presenta una paradoja, como bien lo explica Ruffell (2014b, pág. 206):

Among the many paradoxes of Old Comedy, perhaps the most striking is that it combines acute social commentary and political interventions with expression and realization of wishes of the most thoroughly impossible kind, in creation of a transformed world or an alternative society.²⁷

Ruffell (2014b) sugiere que la utopía se desarrolla en Aristófanes a partir de diversas aspiraciones o anhelos: ideales populares del pueblo atenienses, mundos satíricos con propósitos críticos, nostalgia histórica en la que se idealiza el pasado y, finalmente, modelos personal, social y económico de carácter individual.

En tercer lugar, se halla la *reductio ad absurdum*, ‘**reducción al absurdo**’, expresión que “en lógica, se trata de un método de probar la falsedad de una premisa mostrando que la

²⁶ El término aparece por vez primera en la obra *Utopía* de Tomás Moro en 1516, para designar una isla imaginaria la cual tiene un sistema político perfecto.

²⁷ Entre las muchas paradojas de la Comedia Antigua, quizás la más sorprendente es que combina comentarios sociales agudos e intervenciones políticas con la expresión y realización de deseos del tipo más tremendamente imposible, en la creación de un mundo transformado o una sociedad alternativa. [traducción propia]

conclusión que resulta es absurda” (Herrero Llorente, 1985, pág. 333). Este método tiene sus orígenes en Grecia. Aristóteles (*Analíticos primeros* 62b) lo llama ἡ εἰς τὸ ἀδύνατον ἀπόδειξις, literalmente “demostración de lo imposible”, y explica que:

El razonamiento a través de lo imposible se demuestra cuando se pone la contradicción de la conclusión y se añade otra proposición, y se forma en todas las figuras: pues es semejante a la inversión, salvo que difiere en que la inversión se hace una vez formado el razonamiento y aceptadas ambas proposiciones y, en cambio, se reduce a lo imposible no por haberse puesto previamente de acuerdo sobre la <proposición> opuesta, sino por ser evidente que es verdad. (Aristóteles, 2008, pág. 257)

En la inversión la premisa es verosímil, mientras que la reducción al absurdo es imposible. En el caso de la comedia, Lasso de la Vega (1972, pág. 38) explica que la reducción al absurdo es un recurso que se utiliza para alargar horizontalmente o engrosar “la defectuosidad de la realidad con un desquiciamiento y exageración grotesca extrema, desaforada para que aparezca más aguda, más escandalosamente”. La hipérbole es fundamental para la fantasía lograda por medio de la reducción al absurdo. De hecho, anteriormente Demetrio (*Sobre el estilo*, III 161) había explicado que la hipérbole expresa algo imposible y que con ella se logra la gracia en la comedia.

En las comedias aristofánicas subyace un contraste con la realidad. Si bien la comedia presenta una imagen contextual e histórica, no necesariamente se omiten elementos fantásticos, e incluso se llega a mostrar “una imagen deformada y grotesca de la realidad de Atenas del siglo V” (García López, 2000, pág. XV). De acuerdo con Gil (1993, pág. 27), lo típico en Aristófanes es “la fantasía desbordada, que lleva al espectador de sorpresa en sorpresa”. Naturalmente, la comicidad radica no solo en la sorpresa, sino principalmente en la bisociación entre la realidad histórica en la que vive Aristófanes y sus contemporáneos con la realidad fantástica representada en escena.

9.1.1.3. La sorpresa

El tercer aspecto propio de la originalidad, dentro de la coordenada intelectual, es la **sorpresa**, denominada en griego *aprosdókēton*²⁸. La sorpresa es ampliamente utilizada para lograr la ruptura de las expectativas del espectador y, de hecho, así lo señala Aristófanes en *Lisístrata* (v.352) cuando, por medio del Corifeo, dice: “Aquí se nos acerca un espectáculo con el que no contábamos: un enjambre enorme de mujeres que acude a proteger las puertas”²⁹ de la Acrópolis (Aristófanes, 2007b, pág. 45). Gil (2012, pág. 29) señala que, en Aristófanes, el *aprosdókēton* es “el juego constante de la sorpresa, de lo inesperado, que se logra mediante la dislocación, la exageración o la reducción al absurdo de la realidad que se pretende criticar”. En este sentido, la fantasía, la bisociación y la sorpresa se encuentran íntimamente emparentadas.

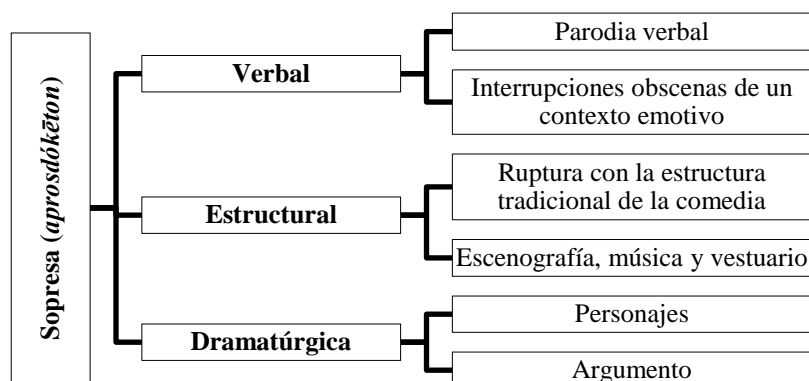
Según Zimmermann (2014), el *aprosdókēton* es un recurso frecuente no solo en la elaboración del argumento, sino también en otros elementos, como en los personajes, la elección de las palabras (nombres, parodia de sentencias, léxico, etc.), la forma musical, la escenografía y la estructura formal de la comedia. Por su parte, Gil (1993, pág. 33) señala el papel del *aprosdókēton* en la parodia y en la caracterización de los personajes.

Ante esta diversidad, Zimmermann (2014, pág. 155) propone para el análisis de la utilización del *aprosdókēton* en las comedias aristofánicas una clasificación en tres categorías: verbal, estructural y dramático. A continuación, se presenta un esquema que resume cada una de estas categorías junto con sus componentes.

²⁸ El término griego ἀπροσδόκητον (*aprosdókēton*) significa ‘inesperado’, ‘imprevisto’, ‘desprevenido’ (Liddell y Scott, 1989, pág. 112; Yarza, 1998, pág. 201; Pabón, 2005, pág. 81).

²⁹ τοῦτ' ἄρα γὰρ ἡμῖν ἰδεῖν **ἀπροσδόκητον** ἦκει: ἑσμός γυναικῶν οὐτοσί θύρασι αὖ βοηθεῖ [se destacó en negrita en el texto en griego la utilización del término *aprosdókēton* para la caracterización de la trama]. El argumento es inesperado, no solo por el hecho de la toma de la Acrópolis por parte las mujeres, sino también por la huelga de sexo como mecanismo para conseguir el cese de la guerra contra los espartanos y la deseada paz.

FIGURA 4. Esquema de la clasificación de *aprosdókēton* y sus componentes



Fuente: Elaboración de la autora a partir de Zimmermann (2014, pág. 155) y Gil (2012).

Los *aprosdókēta* verbales se encuentran en la elección de las palabras y el léxico, así como también en las interrupciones obscenas de un contexto enormemente emotivo. También se puede encontrar en la utilización de la parodia verbal, sea trágica, épica, de sentencias, de juramentos o de cualquier otra forma léxica inadecuada en el contexto. Gil (1993, pág. 32) aclara que “en la parodia se aplican predicados elevados a sujetos humildes, lo trivial se expresa en lenguaje grandilocuente”, lo cual genera sorpresa en el espectador.

Los *aprosdókēta* estructurales se encuentran en la cuestión formal de la comedia: partes estructurales, escenografía, música, danza, vestuario, entre otros. En el ámbito de la estructura formal, ocurren cuando el poeta rompe deliberadamente la simetría en los elementos típicos de la comedia o emplea un elemento común, pero no termina con los resultados que uno esperaría que tenga para la trama. También puede encontrarse en la ausencia de alguna parte estructural propia de la tradición de la Comedia Antigua.

Por su parte, los *aprosdókēta* dramatúrgicos suceden en la conformación del argumento y los personajes, incluido el coro. En el argumento, los *aprosdókēta* se relacionan con la fantasía. Asimismo, se puede lograr la sorpresa también en el tratamiento de la idea crítica en el tema cómico, como se explica *infra* (vid. págs. 85-86). En el caso de los personajes, un ejemplo de *aprosdókēton* dramatúrgico se puede encontrar en la imitación de personalidades

reales del contexto de Aristófanes o la presencia de figuras míticas, pues entre más inesperado sea para el público, más elevará su sorpresa la comicidad del personaje.

Con esto concluye el apartado dedicado a los aspectos propios de la originalidad en la coordenada intelectual de la comicidad y es preciso continuar con la exposición de la inventiva y sus partes.

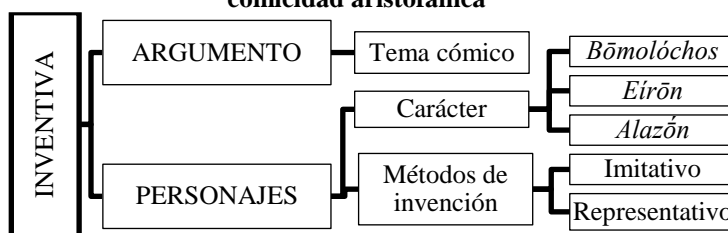
9.1.2. La inventiva

Desde la Antigüedad, se ha reconocido la invención como una característica propia de la Comedia Antigua. En un famoso fragmento³⁰ de Ποίησις (*Poiēsis*) (fr. 189 K.-A), conservado gracias a Ateneo de Náucratis (VI, 222 A) y atribuido a Antífanes, autor de Comedia Media, se destaca su papel fundamental en la comedia. A través de uno de sus personajes, tal vez la Poesía misma (Sanchis Llopis et al., 2007, pág. 21), Antífanes expone la principal diferencia entre los dos grandes géneros dramáticos: en la tragedia no se necesita inventar personajes ni argumentos, cuestión fundamental de la comedia.

El comediógrafo debe crear el argumento (sucesos pasados, situación presente y el desenlace) y los personajes (nombres, cualidades, etc.), en ello radica el valor en la coordenada intelectual. En este sentido, la inventiva se puede observar en la creación de estos dos aspectos. En la Figura 5, se resumen las partes de la inventiva.

³⁰ *Bienaventurada composición es / la tragedia en todo, pues en primer lugar los argumentos / son conocidos por los espectadores, / ya antes de hablar nadie; de manera que el poeta / solo debe recordarlos. En efecto, si a Edipo ¶ menciona, / todo lo demás ya lo conocen: a su padre Layo, / a su madre Yocasta, que hijas, que hijos tuvo, / lo que el sufrirá, que ha hecho. Si, a su vez, / dijera uno «Alcmeón», ha dicho también / al punto todos sus hijos, que enloquecido mató / a su madre, y que encolerizado Adrasto seguidamente / llegará y partirá de nuevo ~- / Y (cuando) nada puedan decir ya, / y por completo hayan agotado sus recursos dramáticos, / levantan como si fuera un dedo la máquina / y los espectadores ya tienen bastante. /Nosotros, en cambio, no contamos con eso, sino que todo hay / que inventarlo, nombres nuevos, (sucesos nuevos, / argumentos nuevos) y luego lo ¶ que ha sucedido / antes, lo del momento presente, el desenlace, / la entrada en materia. Si una sola de estas cosas se deja / un Cremes o un Fidón, se le silba, / en tanto que a un Peleo o a un Teucro se le permite hacerlo todo.* (Sanchis Llopis et al., 2007, pág. 390-392)

FIGURA 5. Esquema de las partes que componen la inventiva dentro de la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica



Fuente: Elaboración de la autora

El análisis de la inventiva en el ámbito del argumento se centra en el concepto de *tema cómico*, definido por autores como Gil (1995; 2012) y Koch (1965). En el caso del estudio de los personajes, se toman dos criterios: el carácter de los personajes y los métodos de invención. El primero corresponde a una teoría de la Antigüedad, que se remonta a Aristóteles y es transmitida por fuentes de época posterior. Para su estudio, se definen tres caracteres propios de la Comedia Antigua: *bōmolókhos*, *eirōn* y *alazōn*. En la exposición se sigue lo recuperado de la Antigüedad, principalmente en el *Tractatus Coislinianus* (2002) y en algunas obras del Estagirita, como la *Ética Nicomáquea*. Adicionalmente, se complementa con el aporte de críticos como Cornford (1914), Melero (1988), Silk (2000) y López Eire (2004).

Por su parte, para la clasificación de los personajes por métodos de invención, esta se realiza a partir de la conjunción de los planteamientos de tres autores modernos: Silk (2000), Gil (2012) y Zimmermann (2014). Seguidamente, se define cada una de las partes de la inventiva en la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica y se exponen en el orden presentado en la Figura 5.

9.1.2.1. El argumento: tema cómico

En primer lugar, dentro de la inventiva se encuentra la creación del argumento. En la *Poética* (1450a 35), Aristóteles destaca que el argumento o la fábula ($\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$) es el elemento

más importante³¹ del drama. Al hablar de la tragedia, Aristóteles (*Poética* 1450, 15) señala que el argumento (*mythos*) es la estructuración de los hechos, que se basan en la imitación de una acción. Por su parte, el *Tractatus Coislinianus* transmite que el argumento cómico es la estructura que mantiene unidos los “actos risibles” (Cooper, 1922, pág. 262).

Por su parte, la crítica moderna³² ha establecido dos conceptos claves para el análisis de la composición del argumento: **idea crítica** y **tema cómico**. Las obras aristofánicas se construyen a partir de una *idea crítica* que genera el *tema cómico*. Koch (1965, págs. 64-69), citado por Gil (1995, pág. 11-12), define ‘idea crítica’ como “el juicio que le merece al autor una situación de gravedad que afecta por igual a todo el cuerpo ciudadano. Se trata de la opinión de Aristófanes como ciudadano”.

Desde el punto de vista de Gil (2012, pág. 31), la *idea crítica* es una cuestión compartida entre el poeta y sus conciudadanos, por lo tanto, se encuentra comprendida en el aspecto social y, por ello, se caracteriza con detalle en la sección dedicada a la coordenada social (vid. *infra* págs. 85-86). El *tema cómico* es un fenómeno de la inventiva dramática, que da sentido y constituye el principio de la acción cómica, por lo tanto, pertenece a la coordenada intelectual de la comicidad.

La originalidad radica en la novedad del tema cómico que se genera a partir de la idea crítica, como el mismo Aristófanes lo había señalado en la *Asamblea de mujeres* (vv. 573-80), cuando dice que para ayudar a la ciudad necesita de algún sabio invento, que nunca haya

³¹ Aristóteles (*Poética* 1450a-b) señala que hay siete partes fundamentales: la fábula (*mythos*) que es composición de los hechos; el argumento; los caracteres (*ethē*), la elocución (*léxis*), el pensamiento (*diánoia*), es decir, la coherencia argumentativa, la melopeya (*melopoía*): el canto coral y el espectáculo (*ópsis*). Aristóteles describe cada parte específicamente en relación con la tragedia.

³² Cf. Koch (1965), Lasso de la Vega (1972), Melero (1988), Gil (1995; 2012), entre otros.

sido hecho ni dicho antes, pues “la gente se enfada si ve de continuo viejas soluciones” (Aristófanes, 2007b, pág. 367).

El tema cómico nace del ingenio del comediógrafo por medio de la fantasía, pues en la comedia, por lo general, el protagonista propone un plan fantástico a una problemática real. De esta manera, se entremezcla la realidad y la fantasía en el argumento. La “ocurrencia salvadora” o “plan fantástico” es desarrollado por un protagonista, tradicionalmente llamado *héroe cómico*.

Precisamente, en el campo de la coordenada intelectual se ubica la creación de este personaje y del tema cómico de la obra, el cual está lleno de fantasía, incongruencia y sorpresa. Navarro González (1978, pág. 164) explica que “en la estructura interna del héroe cómico se distinguen el plano de la realidad y el de la fantasía, contrastados siempre en un marco esencialmente político”, en especial por la vinculación con la colectividad en la realidad de la *polis*. Precisamente en esta mezcla entre la realidad y la fantasía radica la *vis comica* de este tipo de protagonista cómico.

La separación del tema cómico y la idea crítica se debe a una cuestión metodológica, pues en principio están íntimamente relacionados. Por ello, se examina de manera independiente el tema cómico de la obra, propio de la coordenada intelectual, de la idea crítica, ubicada en la vertiente social.

9.1.2.2. Los personajes

Dentro de la coordenada intelectual, en segundo lugar, en el campo de la inventiva se encuentran los personajes, los cuales en la Comedia Antigua son diversos, originales y no se apegan a las convenciones sociales. A grandes rasgos, estos se diferencian por género (mujer u hombre), por cuestiones etarias (joven o anciano), por condición social (libre o esclavo) y por su naturaleza (humana, divina o animal).

Existen varias perspectivas de análisis para los personajes de Aristófanes. La primera y la más antigua se remonta a la teoría aristotélica³³ de la comedia. No obstante, lo único que se conserva es un esbozo de posible tradición neoaristotélica en el epítome hallado en el *Tractatus Coislinianus* (Cooper, 2002). En este texto, se mencionan brevemente seis sustancias³⁴ o partes propias de la comedia, entre las cuales están los caracteres (ἦθη, *éthē*): los bufones (βωμόλοχοι, *bōmólokhoi*), los irónicos (εἰρωνικοί, *eirōnikoí*) y los impostores o charlatanes (ἀλαζόνες, *alazónes*).

En época moderna, varios autores³⁵ han trabajado los personajes aristofánicos según su forma de invención y han logrado establecer ciertas categorías, como es el caso de las personificaciones de carácter alegórico, los personajes de tipo cómico, los que imitan personajes reales, etc. A continuación, en la Tabla 2 se presenta una comparación de las clasificaciones expuestas por Silk (2000), Gil (2012) y Zimmermann (2014).

TABLA 2. Comparación de las clasificaciones de los personajes

Silk (2000)	Gil (2012)	Zimmermann (2014)
<ul style="list-style-type: none"> • Personajes reales (<i>real</i>): - Figuras históricas • Personajes recreativos (<i>recreative</i>): <ul style="list-style-type: none"> - Personajes de la mitología y la religión - Iniciadores de acción Personificaciones o alegorías - Anónimos o por estado (heraldos, sicofantes) 	<ul style="list-style-type: none"> • Personajes imitativos: <ul style="list-style-type: none"> - Personas reales - Figuras mitológicas • Personajes representativos: <ul style="list-style-type: none"> - Protagonistas (héroes cómicos) y antagonistas - Tipos de la farsa popular (tipos cómicos) - Personificaciones y alegorías 	<ul style="list-style-type: none"> • Personajes principales - Protagonista (héroe cómico) • Personajes menores: <ul style="list-style-type: none"> - Anónimos - Dioses y héroes - Personificaciones - Personajes contemporáneos

Gil (2012) propone clasificarlos en imitativos y representativos. En los primeros, se encuentran los que imitan figuras históricas o de origen mítico-religioso. En los segundos, están todos los personajes creados por Aristófanes. Por su parte, Silk (2000) separa los

³³ En la *Retórica* (I, 11, 1371b35), Aristóteles anuncia que tratará el tema de lo risible y el placer en la *Poética* (Περὶ ποιητικῆς), lo cual pudo haber estado en el segundo libro, en la actualidad perdido.

³⁴ Fábula o argumento (μῦθος), carácter (ἦθος), pensamiento (διάνοια), elocución (λέξις), canto (μέλος) y espectáculo (ὄψις).

³⁵ Gil (1993; 2012), Silk (2000), Zimmermann (2014), entre otros.

personajes aristofánicos en reales y recreativos. Las categorías de ambos críticos coinciden, la única diferencia es que Silk (2000) sugiere que los reales son solo aquellos que tiene un referente histórico real y no son capaces de “recrearse” a sí mismos o de modificar su comportamiento. Por ello, Silk (2000) incluye los personajes de origen mitológico en los recreativos. Es importante aclarar que, al hablar de reales, Silk (2000, pág.212) no se refiere a que sean realistas, sino únicamente a que están basados en una persona real. En el caso de los personajes recreativos, el autor señala que los llama así porque hay discontinuidad, pues se presentan en una realidad alterna y pueden modificarse o transformarse.

Por su parte, Zimmermann (2014) clasifica los personajes de acuerdo con su función en la obra como personajes principales o menores. No obstante, a la hora de la clasificación el autor sí considera mecanismos de invención, como es la personificación, la imitación de personajes contemporáneos al comediógrafo o el origen mitológico, entre otros.

Es importante aclarar que estas categorías no son perfectas, pues, como bien lo explica Silk (2000, pág. 231), “in the practice they overlap or otherwise frustrate even their plain definition”³⁶. Por supuesto, hay excepciones, pero en la teoría se separan de acuerdo con sus características. A continuación, se exponen dos clasificaciones diferentes: por carácter y por método de invención. Para esta última, se conjugan las propuestas de Gil (2012), Silk (2000) y Zimmermann (2014).

9.1.2.2.1. La clasificación por carácter

La primera clasificación de los personajes es por medio del carácter. En la *Poética* (1450a 35), Aristóteles destacó que los caracteres³⁷ o *éthē* eran la segunda parte más

³⁶ ...en la práctica ellos se superponen o incluso puede frustrar su plena definición [traducción propia].

³⁷ Teofrasto, discípulo de Aristóteles, realizó una obra titulada los *Caracteres* (*Ἠθικὸὶ χαρακτήρες*), en la cual expone brevemente treinta tipos morales distintos, entre ellos dos de los presentes en la teoría neoaristotélica:

importante del drama. Si bien no los describe en el contexto de la comedia, gracias a la tradición neoaristotélica se conserva una clasificación. El *Tractatus Coislinianus* (2002, pág. 33) menciona que los caracteres (*éithē*) de la comedia son: los bufones (*bōmólokhoi*), los irónicos (*eirōnikoi*) y los impostores o charlatanes (*alazónes*).

Silk (2000, pág. 232) explica que antes de describir la personalidad del personaje, los caracteres se centran en las funciones: *bōmólokhos* ('bufón'), *eírōn* ('astuto') y *alazōn* ('fanfarrón', 'charlatán'). El autor sugiere que estas funciones pueden ser transferidas de un personaje a otro y, aunque también pueden aparecer entremezcladas en la caracterización de algunos personajes cómicos, su presencia puede identificarse y analizarse.

El *bōmólokhos*³⁸ (βωμολόχος) es el más frecuente en la comedia. Su característica principal es la *bōmolokhía* (βωμολοχία), concepto bien definido por los antiguos y que, generalmente, es traducido al español como 'chocarrería', 'bufonería' o 'insulsez' (Pabón, 2005, pág. 114). Según Aristóteles, la *bōmolokhía* es el exceso de *eutrapelía*, concepto que se refiere a la habilidad o ingenio de crear bromas, como lo expresa en el libro IV de la *Ética Nicomáquea* (8, 1128a 1-5):

eirōneía (I) y *alazoneía* (XXIII). No obstante, en el caso del primero concepto se aleja de la postura aristotélica y lo escribe más cercano al concepto de hipocresía. Ruíz García explica que la definición acuñada por Teofrasto dificulta la traducción, pues no se refiere al concepto moderno de ironía (Teofrasto, 1988, pág. 53, nota 5). En el caso de la *alazoneía*, su descripción no varía, pues se trata de un carácter bastante común en la tradición cómica griega, desde la época de Aristófanes hasta la *Néa*, contemporánea a Teofrasto.

³⁸ Etimológicamente, el concepto griego βωμολόχος es un término derivado del sustantivo βώμος (*bōmos*) 'altar', 'templo', 'santuario' (Yarza, 1998, pág. 287). En un fragmento de Ferécates (fr. 150), autor de Comedia Antigua, se relaciona el concepto *bōmólokhos* con los términos βώμος (*bōmos*) y λοχᾶν (*lochan*), participio presente del verbo λοχάω, que significa "tender o poner emboscada; estar en emboscada o en acecho; acechar, espiar" (Pabón, 2005, pág. 372). De allí que López Eire (2004, pág. 177) explique que el *bōmólokhos* literalmente quiere decir «el emboscado cerca del altar». En este sentido, parece que el *bōmólokhos* busca provocar la risa de los oficiantes mediante groserías para recibir a cambio los restos de la ofrenda sacrificial. Por esta razón, el término *bōmólokhos* es entendido como 'bufón' o 'chocarrero', es decir, el que dice grosería, como también al "que se esconde cerca del altar". Por ello, este concepto también se asoció con la acción de mendigar, como queda atestiguado en algunos autores antiguos que utilizaron este término para los mendicantes que cerca del altar se establecían para mendigar o robar ofrendas.

Pues bien, los que se exceden en provocar la risa son considerados bufones [βωμολόχοι] o vulgares, pues procuran por todos los medios hacer reír y tienden más a provocar la risa, que a decir cosas agradables o a no molestar al que es objeto de sus burlas. (Aristóteles, 1985, pág. 232)

La *bōmolokhía* es definida por Aristóteles (*Ética Nicomáquea* II 7, 1108a 20-25) como el exceso de la burla no educada o chabacanería. Por supuesto, el Estagirita censura la *bōmolokhía* desde una perspectiva ética. No obstante, en el contexto ritual de la comedia era ampliamente utilizada, como el mismo Aristóteles (*Ética Nicomáquea* IV 8, 1128a 20) lo resalta cuando diferencia la Comedia Antigua de la de su época³⁹, pues dice que en “la primera lo cómico era el lenguaje obsceno [αἰσχρολογία], y en las segundas, la suposición” (Aristóteles, 1985, pág. 233).

En efecto, la Comedia Antigua sustentaba su comicidad en el lenguaje escrológico [αἰσχρολογία]. El término ‘escrología’ etimológicamente deviene del concepto griego αἰσχρός⁴⁰ (*aiskhrós*) que se refiere a lo ‘feo’, lo ‘obsceno’, lo ‘avergonzante’, lo ‘infame’ y, a grandes rasgos, ‘palabras malsonantes’. Gil (2012, pág. 70) aclara que este es el único de los caracteres cuya función cómica está bien atestiguada en la Comedia Antigua. Cornford (1914, pág. 139) señala que el *bōmólokhos*, en su sentido más puro y simple, es un personaje menor, que puede funcionar como acompañante del protagonista. En este rol, *bōmólokhos* depende directamente del protagonista y no tiene una existencia independiente. Por esta razón, como señala Melero (1988, pág. 441), también *bōmólokhos* funciona como antagonista, pues se encuentra en oposición al protagonista y asume frecuentemente la función del ‘bufón’ o ‘chocarrero’, es decir, el que dice groserías. Este tiene la misión de

³⁹ El género de la comedia en vigencia en la época de Aristóteles era la denomina actualmente como Comedia Media.

⁴⁰ Al caracterizar a la comedia, Aristóteles (*Poética*, 1449a 32-35), se centra en el concepto de fealdad, para el cual utiliza la palabra griega αἰσχρός (*aiskhrós*) que se refieren a lo ‘feo’, lo ‘obsceno’, lo ‘avergonzante’, lo ‘infame’ y, a grandes rasgos, ‘palabras malsonantes’. Cf. Liddell y Scott (1989, pág. 23), Yarza (1998, págs. 42-43) y Pabón (2005, pág. 17).

interrumpir y molestar con sus observaciones y malentendidos a los personajes que aparecen en escena con solemnes pretensiones.

En segundo lugar, se encuentra el *eírōn* (εἴρων), también llamado personaje irónico. El concepto griego εἴρων puede ser traducido como “pícaro” (Pabón, 2005, pág. 178), “que pregunta simulando ignorancia, disimulado”⁴¹ o “astuto” (Yarza, 1998, pág. 418). Rodríguez Adrados (et al., 2012) explican que este término cuenta dos acepciones: “disimulado, fingidor, que habla o actúa con disimulo ocultando la verdad: con propósito de engaño, falso, hipócrita, engañoso”⁴² y, en segundo lugar, irónico o burlón. En efecto, la primera vez que se registra este concepto es en las *Nubes* de Aristófanes (v. 449), en boca de Estrepsiades, el protagonista, quien lo utiliza para describirse a sí mismo. Parece que para el siglo V a. C. la palabra *eírōn* se utilizaba para denominar a un sujeto astuto o sagaz (Cornford, 1914, pág. 137), pero también con un sentido engañoso, porque finge. El *eírōn* basa su carácter en la *eirōneía* (εἰρωνεία), concepto que puede ser traducido como ‘ironía’, ‘disimulación’ o ‘fingimiento de ignorancia’⁴³.

En la *Ética Nicomáquea* (1108 a), al explicar el tema de la sinceridad, Aristóteles contrapone el *eírōn* y el *alazōn*, el tercer carácter propio en los personajes de la comedia. El Estagirita los presenta como extremos opuestos en relación con el hombre honesto o sincero. En este contexto, la palabra *eírōn* designa a quien simula ignorancia a base de hacer preguntas, como lo hiciera Sócrates, así como a quien actúa con modestia.

El Estagirita (*Ética Nicomáquea*, 1127a-b) explica que los *eírōnes* minimizan sus méritos y niegan poseer cualidades sobresalientes. Por lo tanto, son el opuesto a los *alazōnes*,

⁴¹ Cf. Yarza (1998, pág. 418) y Liddell y Scott (1989, pág. 230).

⁴² Recuperado de <http://dge.cchs.csic.es/xdge/εἴρων> en 5 de marzo de 2020.

⁴³ Liddell y Scott (1989, pág. 230) lo definen como “dissimulation, i. e. assumed ignorance, irony”, mientras que Yarza (1998, pág. 418) lo traduce como “ironía, disimulo, fingimiento”.

pues “el jactancioso se cree que es el que pretende reputación en cosas que no le pertenecen, o en mayor medida de lo que le pertenece, mientras que el irónico niega lo que le pertenece o le quita importancia” (Aristóteles, 1985, pág. 232). En otras palabras, el *eírōn* se presenta peor de lo que es, mientras el *alazōn* clama tener mejores cualidades de las que tiene.

En el caso específico de lo risible, Aristóteles (*Retórica* III 18, 1419b 8) aclara que la *eirōneía* cuenta con un humor más apto para el hombre libre que la *bōmolokhía*, pues afirma que “el irónico busca reírse él mismo y el chocarrero que se rían los demás” (Aristóteles, 1990, pág. 593). En efecto, el *eírōn* se burla para su propia satisfacción privada, mientras que el *bōmólokhos* lo hace para divertir a otros. Por eso, de acuerdo con Cornford (1914), el *bōmólokhos* se encuentra en una posición subordinada y nunca es dueño de la acción, como sí lo es el *eírōn*. Por esto, generalmente, el protagonista tiene un carácter irónico.

Asimismo, al igual que el *bōmólokhos*, el *eírōn* puede hacer uso de la *bōmolokhía*, pero siempre con una finalidad irónica, así, en la comedia, la *eirōneía* se observa en el fingimiento de estupidez al enfrentarse al *alazōn*. De hecho, Aristóteles explica en la *Retórica* (III 18, 1419b) que Gorgias señalaba cómo la utilización de lo risible (γέλοιος) tiene un beneficio en el agón⁴⁴, pues conviene “echar a perder la seriedad de los adversarios por medio de la risa y su risa por medio de la seriedad” (Aristóteles, 1990, pág. 592). Ello se observa en la actitud del *eírōn* al enfrentarse a los demás personajes, pues cuando disputa con un *alazōn* utiliza la risa para denigrarlo, mientras que cuando se opone a un *bōmólokhos*, el *eírōn* se presenta desde una posición más seria.

⁴⁴ Parte de la estructura formal de la Comedia Antigua donde ocurre un “conflicto” o ‘debate’ entre dos adversarios con argumentos a favor y en contra del tema de la obra. En el primer capítulo, apartado I.1.3., se explica cada parte de la estructura formal.

Finalmente, se debe hablar propiamente del tercer carácter: el *alazón* (ἀλαζών). El concepto griego de ἀλαζονεία (*alazoneía*) puede ser traducido como ‘vanidad’, ‘fanfarronería’, ‘presunción’ (Rodríguez Adrados et al., 2012). En los *Caracteres* (XIII), Teofrasto (1988, pág. 104) explica que la *alazoneía* “parece ser una invención ficticia de bienes inexistentes”. Por ende, el *alazón* se entiende en el contexto griego como ‘fanfarrón’, ‘charlatán’, ‘vanidoso’, ‘jactancioso’, ‘impostor’ e incluso ‘vagabundo’ (Yarza, 1998, pág. 62; Pabón, 2005, pág. 23).

El *alazón* se asocia con la falsedad y el engaño, por lo que, muchas veces se le relaciona con los estafadores, farsantes o embaucadores. Al respecto, Cornford (1914, pág. 140) explica que los *alazones* pueden manifestarse en tipos profesionales de la sociedad ateniense, como sacerdote, traficante de oráculos, funcionario, informante, quienes tiene mala reputación. Entre los caracteres de la Comedia Antigua, este personaje es el más burlado de los tres. De acuerdo con Cornford (1914, pág. 148), hay tres características esenciales en el *alazón*: interrumpe el sacrificio o la fiesta de bodas, y reclama una parte de los frutos de la victoria del agonista; tiene una disposición jactanciosa, presumida y arrogante; y se burlan de él regularmente, lo golpean, lo maltratan y lo expulsan.

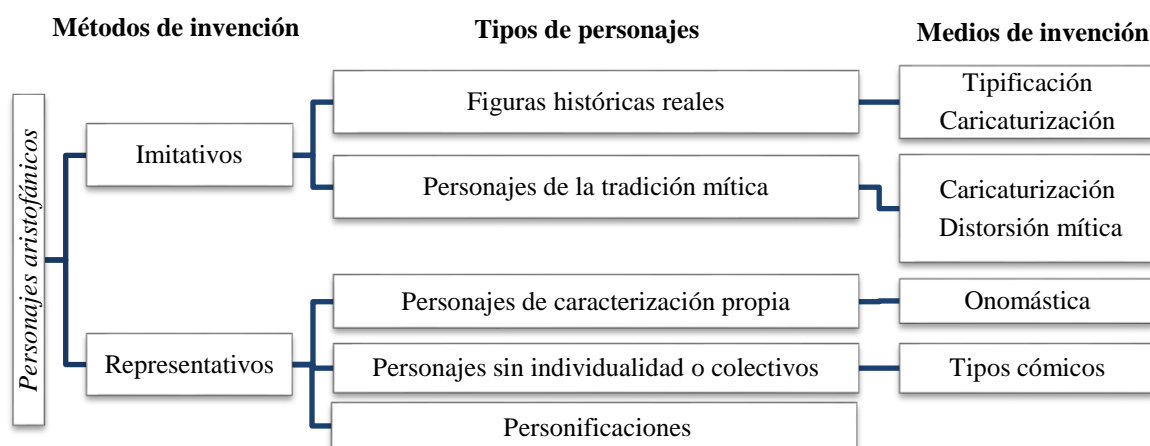
Concluida la descripción de las funciones de los tres caracteres propios de la Comedia Antigua, se debe pasar a la exposición de la clasificación de los personajes aristofánicos de acuerdo con los métodos de invención.

9.1.2.2.2. *La clasificación por los métodos de invención*

Los personajes aristofánicos también se pueden clasificar de acuerdo con el método de invención. Para ello, Gil (2012, pág. 68-69) propone dos grandes categorías: 1. **imitativos** y 2. **representativos**. Los primeros se basan en figuras existentes, las cuales son imitadas desde

una perspectiva original. Estos pueden estar inspirados en personalidades históricas reales, generalmente contemporáneas al autor, o en personajes propios de la tradición mítica. En cuanto a los representativos, también hay dos tipos: los propiamente inventados y las personificaciones, las cuales pueden tener carácter alegórico. En la Figura 6 se presenta una síntesis de manera esquemática de los métodos de invención, de los tipos de personajes y de los medios o recursos utilizados para su creación.

FIGURA 6. Esquema de la inventiva de los personajes de Aristófanes de acuerdo con los tipos de personajes y los mecanismos de invención utilizados en su elaboración



Fuente: Elaboración de la autora a partir de las clasificaciones de Gil (2012), Silk (2000) y Zimmermann (2014).

A continuación, se define cada clase y, en apartados independientes, se explica cada una de las subcategorías de los tipos de personajes y se presta principal atención a los medios utilizados para su creación.

a) *Los personajes imitativos*

Desde la Antigüedad se había identificado la imitación (*mimesis*) como uno de los factores principales en la creación dramática. Así lo señaló Aristóteles (*Poética*, 1448a 16; 1449a 31) cuando, al definir el objeto de la comedia, explica que el comediógrafo imita a sus personajes peores o inferiores a los reales.

La comicidad radica en la incongruencia entre el parecido de los personajes con el modelo real y lo que hacen y dicen en la escena. En palabras de Gil (1993, pág. 33): “Si no evocaran en el público a la vez lo esperado de su figura y asociaciones en contraposición paradójica con su manera conocida de ser y de comportarse, dejarían de ser figuras cómicas”.

La originalidad radica en la bisociación o incongruencia con el referente, específicamente entre el parecido con el modelo real o tradicional -en el caso de los personajes míticos- y lo que hacen y dicen en escena. De hecho, un recurso muy utilizado por Aristófanes es la incongruencia en el tono y el *éthos*⁴⁵ del referente (Melero, 1988, pág. 454). Por supuesto, este recurso también se mezcla con el *aprosdókēton*, pues entre más inesperado sea para el público, su sorpresa elevará la comicidad del personaje.

En los personajes imitativos hay dos tipos: en primer lugar, los inspirados en personalidades históricas reales, generalmente contemporáneas al autor, y, en segundo lugar, los personajes propios de la tradición mítica.

Los **personajes con referente histórico** centran su comicidad en dos mecanismos: la *tipificación* y la *caricaturización* (Gil, 2012, pág. 68). El primero se fundamenta en la incorporación de estereotipos sociales para caracterizar a los personajes históricos que no cuentan con dichas características. Al respecto, Gil (2012, pág. 68) señala que “se tiende a hacer de ellos personajes representativos de amplios sectores sociales, aplicándoles rasgos que no son suyos”. El comediógrafo utiliza estereotipos sociales -a modo de tipos cómicos- que no caracterizan al referente, de allí la bisociación entre el personaje real y el imitativo.

Por su parte, la *caricaturización* se basa en la exageración de rasgos distintivos y propios del personaje junto a la degradación de su accionar (Gil, 2012, pág. 68). En otras

⁴⁵ El concepto griego ἦθος se utiliza para denominar “hábito, costumbre, uso; carácter, sentimientos, manera de ser, pensar o sentir, índole, temperamento; moralidad, moral” (Pabón, 2005, pág. 282).

palabras, se buscan atributos peculiares que distingan al personaje imitado. Pueden ser defectos o características negativas, pero que no sean objeto de dolor ni ruina (Aristóteles, *Poética*, 1449a 32-35).

Asimismo, generalmente los personajes que imitan figuras históricas utilizan el nombre real, recurso denominado ὀνομαστὶ κομῳδεῖν (*onomastì kōmōdêin*) que significa "burlarse o ridiculizar a alguien por nombre". En la Antigua Grecia, esta expresión se utilizó para indicar el ataque personal realizado en la Comedia Antigua hacia personas destacadas o famosas. La *onomastì kōmōdêin* es un recurso propio de la coordenada social de la comicidad aristofánica (*vid. infra*, pág. 89).

En segundo lugar, se encuentran los **personajes imitados de la tradición mítica**. En Aristófanes, principalmente aparecen dioses (Poseidón, Iris, Hermes, Dioniso, entre otros). Zimmermann (2014, pág. 148) explica que en Aristófanes estos personajes tienen actuaciones menores y su acción es limitada, a excepción de Dioniso en las *Ranas*, obra en la cual aparece como protagonista. Aunque los personajes de origen mítico tienen un papel limitado en el argumento de las comedias conservadas, desempeñan un rol importante en la comicidad. De acuerdo con Gil (1993, pág. 34), en la imitación de estos personajes la **caricaturización** también juega un papel fundamental. Los rasgos más distintivos, como defectos o vicios, se exageran hasta rayar en la irreverencia.

Otro procedimiento esencial es la “**distorsión mítica**” o “**travestimiento mítico**”⁴⁶, cuestión que sucede en la comedia de carácter mitológico, donde los personajes y, a veces, la trama se derivan directamente del mito. Melero (1988, pág. 435) explica que es “un

⁴⁶ Gil (1993; 2012) utiliza el término de “distorsión mítica”, mientras que Melero (1988) prefiere “travestimiento mítico”.

procedimiento por el cual una determinada situación mítica, bien conocida de los espectadores por los relatos tradicionales, es distorsionada con fines cómicos”.

En el caso de la comedia sin temática mítica, como es el caso de las obras conservadas de Aristófanes, la distorsión se puede encontrar en la caracterización de los personajes imitados de la tradición mítica. Konstantakos (2014, pág. 163) explica que

The mythical figures are drawn into the life and society of fifth-century Athens, which provide the material of the plot. They associate with common Athenians or famous celebrities of the time that appear as characters, and display knowledge of the affairs of contemporary Athens.⁴⁷

La distorsión se halla en la reorientación del personaje mítico. El comediógrafo utiliza elementos constituyentes del mito, pero los ‘reorienta’ en otro contexto distinto, en su propia época, es decir en la Atenas del siglo V a.C. Konstantakos (2014, pág. 163) ha denominado a este recurso “*Atticization*” (‘aticización’). Aristófanes retira a sus personajes míticos de un espacio y tiempo ocurridos *in illo tempore*, para reorientarlos en su realidad histórica, en un ambiente y tiempo actual, realizando acciones cotidianas o degradantes por medio de un rebajamiento de su carácter (*éthos*). La distorsión se puede encontrar en el accionar (cuando se le presenta realizando tareas indignas), en el vocabulario (especialmente con la utilización del lenguaje escrológico) o en la caricaturización irreverente. Al respecto, Gil (1993, pág. 36) explica que “en la ‘distorsión’ se mantiene el contenido de un modelo serio, pero se le reviste de una forma inferior e inapropiada a su categoría; se degrada lo sublime envolviéndolo en formas ridículas y burlescas”.

⁴⁷ Las figuras mitológicas son arrastradas dentro de la vida y la sociedad de Atenas del siglo V, la cual proporciona el material de la trama. Ellas se relacionan con atenienses comunes o celebridades famosas de la época que aparecen como personajes, y muestran conocimiento de los asuntos de la Atenas contemporánea. [Traducción propia]

Por esta razón, la distorsión mítica puede verse implicada con la vertiente emocional de la comicidad, especialmente cuando se relaciona a un personaje mítico con impulsos sexuales, sádicos y escatológicos o en el uso de lenguaje escrológico.

En síntesis, en los personajes imitativos por general se utiliza la caricaturización como recurso de invención, pero en el caso de los personajes basados en figuras históricas también puede recurrirse a la tipificación. Por su parte, para los personajes míticos se utiliza la distorsión en sus diferentes modalidades (ubicación temporal, carácter, léxico, etc.).

b) Los personajes representativos

En el caso de los personajes representativos, hay tres tipos: las personificaciones, las cuales pueden contar con significado alegórico; los personajes de caracterización propia y los que carecen de individualidad o son de carácter colectivo (Silk, 2014). De todos estos, los más importantes son los **personajes de caracterización propia**, pues generalmente son los iniciadores de acción y funcionan como protagonistas o antagonistas.

Estos a menudo cuentan con nombres parlantes, es decir, tienen significado relacionado con sus características, accionar o papel en la comedia. También, Gil (1993, pág. 33) explica que pueden tener nombres que representan a un grupo, lo cual es un indicio seguro de cierto grado de tipificación, concepto explicado *supra* (vid. pág. 69). La onomástica es esencial en la Comedia Antigua, pues se logra caracterizar al personaje e informar al público de “aspectos de su conducta o carácter que determinan la acción” (Melero, 1988, pág. 440). Como señala Ruffell (2014a), el nombre puede contar con comicidad por sí mismo, pues puede presentar una broma sobre la ficción que motiva los elementos de la trama.

En segundo lugar, existen **los personajes sin individualidad o colectivos**, los cuales tienen un rol secundario (Silk, 2000). Su carácter colectivo se presenta generalmente en los

coros de algunas de las obras aristofánicas (Zimmermann, 2014). Este tipo de personajes se fundamenta en estereotipos socioculturales que los identifica con un grupo o colectividad, como características etarias, género, gentilicio, parentesco familiar, profesión, etc. Su comicidad radica en la utilización de **tipos cómicos**⁴⁸ específicos, es decir, estereotipos culturales que marcan su personalidad, forma de hablar u otras características estereotipadas fácilmente reconocibles por el público. La utilización de tipos cómicos no se puede desligar de la vertiente social de la comicidad y, por lo tanto, se retoma este concepto *infra* (vid. págs. 90-91).

En tercer lugar, se encuentran los personajes representativos ideados a partir de la **personificación**. Este mecanismo consiste “en hacer hablar a un objeto mudo o a una idea abstracta y atribuirle una forma y un lenguaje acorde con su carácter o algún tipo de actividad”⁴⁹ (Anónimo, 1997, pág. 309). Al respecto, Gil (2012, pág. 70) aclara que Aristófanes no solamente incluye ideas abstractas y objetos, sino también animales, como ocurre con los coros de algunas de sus obras.

No obstante, las personificaciones deificadas son las más comunes y representan conceptos o ideas abstractas. Este recurso es muy utilizado por su carácter alegórico. Gil (1993, pág. 35) explica que Aristófanes prefiere inventar sus propios personajes divinos por medio de la personificación, antes que utilizar dioses del repertorio mitológico tradicional. Todo ello intensifica la comicidad, pues existe incongruencia entre lo esperado por el público y lo presentado en la obra.

⁴⁸ Este mecanismo se desarrolla ampliamente con los personajes tipo, propios de la Comedia Nueva en época Helenística. No obstante, su origen es anterior y puede remontarse al drama siciliano del siglo VI a. C. Se debe hacer la salvedad que, en el caso de Aristófanes, no se tratan de personajes tipo, pues estos son propios de la Comedia Nueva. Los personajes tipo, además de estar basados en un tipo cómico, tienen una función dramática específica dentro del argumento, lo cual no ocurre en Aristófanes. Para más información sobre este tema, consúltese el trabajo de Ruffell (2014a) titulado *Character types*.

⁴⁹ En la *Retórica a Herenio* (IV, 53), la *personificación* se considera una figura del discurso.

Explicados los tres tipos de personajes representativos, se concluye la exposición de la clasificación de los personajes por métodos de invención y los conceptos propios de la coordenada intelectual. A continuación, se define en detalle la coordenada emocional y sus componentes.

9.2. La coordenada emocional

La comicidad derivada de la coordenada emocional es la más antigua y fue la primera en describirse. El aspecto emocional de la risa remite a un fenómeno universal de lo cómico, característico del ser humano. Gil (1993; 2012; 2010a) menciona que la comicidad desde el aspecto emocional se desarrolla por medio del énfasis reiterativo de situaciones, frases o palabras claves, así como también en la utilización de humor propio de los impulsos sexuales, sádicos y escatológicos. En la Figura 7, se presenta un esquema de los principales elementos constituyentes de la coordenada emocional.

FIGURA 7. Esquema de los componentes de la coordenada emocional de la comicidad aristofánica



Fuente: Elaboración de la autora.

El énfasis reiterativo aparece generalmente asociado a estos impulsos, pero también puede estar presente en la repetición de frases, palabras o situaciones, sin implicaciones escrológicas. Gil (2012, pág. 64) explica que “las reiteraciones hacen más lento el desarrollo de la acción, explotando situaciones que acumulan la tensión que se descarga en risa”. El énfasis reiterativo se manifiesta en el plano fáctico o verbal. En el primer caso, Gil (2010a,

pág. 28) señala la ἀδολεσχία⁵⁰ (*adoleskhía*) como “la verborrea sin sentido”. También este énfasis se puede encontrar en el gazafatón⁵¹ (κακέμφατος), característica asociada al carácter del *bōmólōkhos*. En el caso del plano fáctico, es la repetición de situaciones o gestos.

Al lado del énfasis reiterativo, se encuentra la utilización reiterada de todo tipo de manifestaciones propias de los impulsos sexual, sádico y escatológico. Para definir la comicidad propia de estos, se utilizó consideró el planteamiento de autores contemporáneos. Se utiliza el concepto de *playful aggression* de Kidd (2014), traducido como ‘agresividad lúdica’, para hablar concretamente de la manifestación del impulso sádico en la comicidad. Adicionalmente, se retoma la postura de los antiguos sobre la violencia o agresión en la Comedia Antigua. Aquí también se distinguen dos tipos: la verbal y la física. Para la primera, se utiliza la conceptualización de López Eire (2002) sobre la burla y sus recursos, mientras que, para la segunda, se sigue a Melero (1988).

Por otra parte, para analizar la comicidad propia de los otros impulsos, se consideran principalmente los planteamientos de Henderson (1975) sobre el humor sexual y el humor excremental o escatológico, y se complementan con el aporte de otros autores, como Melero (1988) y Calvo Martínez (2001).

Seguidamente, se define y explica cada una de las manifestaciones humorísticas propias de estos impulsos mencionados por Gil (2012).

⁵⁰ La *adoleskhía* es un concepto que puede ser traducido como ‘charlatanería’ o ‘garrulidad’ (Pabón, 2005, pág. 9).

⁵¹ El concepto castellano *gazafatón* o *gazapatón* proviene del latín *cacemphāton* que a su vez viene del griego κακέμφατον (*kakémphaton*) y denomina a la “expresión mal sonante en que se incurre por inadvertencia o por mala pronunciación” o un “disparate o yerro en el hablar” (Real Academia Española, 2001, pág. 763). El término griego es una palabra compuesta de κακός (*kakós*) ‘malo’ y ἐμφαίνειν (*emphaínein*) ‘expresar’.

9.2.1. Agresividad lúdica

Dentro de los impulsos sádicos se encuentran los golpes, las caídas, los insultos y, en fin, toda manifestación agresiva tanto física como psicológica. Al respecto, Kidd (2014, págs. 119-120) señala que “audiences take immense delight in playful aggression, especially seeing on-stage victims suffer”⁵². Debe hacerse la salvedad de que este tipo de impulso debe ser inofensivo, es decir, en términos aristotélicos, no debe ser objeto de dolor cruel ni ruina funesta para ningún personaje, pues de lo contrario se pierde la comicidad. Como bien lo explica Bergson (2016, pág. 12), la insensibilidad suele acompañar a la risa: “el mayor enemigo de la risa es la emoción”, pues si se siente compasión o empatía por la situación o el personaje, el efecto cómico se pierde y, por lo tanto, no causará risa sino más bien indignación. En este sentido, el humor propio del impulso sádico se manifiesta en una especie de agresividad lúdica.

En el aspecto verbal, este tipo de humor se desarrolla en el ámbito de la censura y la invectiva. En la *Retórica* (I, 1371b 35), al tratar el tema del placer, Aristóteles señala que lo risible causa placer, “ya se trate de hombres, discursos u obras” (Aristóteles, 1990, pág. 273). En este sentido, los seres humanos, en general, son objetos risibles. De hecho, en el *Filebo* (48 A-B), Platón señala que la comedia produce en el espectador una mezcla del dolor y el placer (μείζις λυπῆς τε καὶ ἡδονῆς), cuya raíz es la envidia (φθόνος), pues es un sentimiento por el cual se goza de las desgracias ajenas.

Asimismo, de acuerdo con Platón (*Filebo* 48 D-49B), la risa puede ser generada por la presunción de tres cualidades: tener dinero, ser alto o guapo y ser virtuoso. Esta ignorancia es objeto risible, pues insensatamente al tener una opinión falsa de sí mismo se motiva la risa

⁵² El público se deleita inmensamente en la agresión lúdica, especialmente al ver que las víctimas sufren en el escenario [traducción propia].

del otro. Al respecto, Gil (2010a, pág. 19) explica que este es un tipo especial de envidia: παιδικὸς φθόνος (*paidikòs phthónos*), es decir una “envidia burlona”, pues se satisface del placer que de cierto modo es injusto, “el placer de reír y burlarse de los demás van juntos” (López Eire, 2002, pág. 70).

En un sentido amplio, la burla procura poner en ridículo a alguien o algo. En el contexto de la comedia aristofánica, López Eire (2002, pág. 45) brinda la siguiente definición:

La burla⁵³ es una acción realizada mediante palabras o gestos con la que denigrativamente (o sea, con clara intención de criticar y censurar) se trata a una persona o una cosa como digna de risa, o se la convierte en objeto de risa con propósito de degradarla o desacreditarla.

La burla puede ser utilizada para ridiculizar personajes de la época, por lo que se relaciona con el *onomastì kōmōdēin*, concepto que pertenece al aspecto social de la comicidad aristofánica. Se debe recordar que las vertientes de comicidad confluyen y se interrelacionan en la creación cómica, por ello el uso de la burla aparecerá relacionado con la vertiente social, pero también con la intelectual.

La comicidad desarrollada en la burla se fundamenta en el uso de humor verbal⁵⁴. De acuerdo con López Eire (2002), en la burla se utilizan recursos retóricos como la homonimia,

⁵³ López Eire (2002) identifica tres niveles en la burla: el escarnio, el ludibrio y, a nivel general, la burla. “El escarnio es una burla extraordinariamente humillante, y el ludibrio es una burla combinada con insulto y desprecio” (López Eire, 2002, pág. 45). En principio el escarnio tiene como fin la afrenta, es decir, busca ofender, de allí que se relacione con el término τωθασμός (*tōthasmos*) traducido como ‘burla’, ‘broma’, ‘injuria’ (Yarza, 1998, pág. 1407). López Eire (2004, pág. 160) traduce el concepto *tōthasmos* como la acción de escarnio y lo ve como una manifestación propia de la *bōmolokhía*, tan característica de la Comedia Antigua. No obstante, para el análisis no se distingue estos tres niveles propuestos por López Eire (2002), pues únicamente se toma concepto general de burla.

⁵⁴ Desde la Antigüedad se distinguen dos tipos de humor: verbal y situacional. En la teoría neoaristotélica, presente en el *Tractatus Coislinianus*, aparecen mencionados dos medios para conseguir la risa ἀπὸ τῆς λέξεως (*apò tēn léxeōs*) y ἀπὸ τῶν πραγμάτων (*apò tōn pragmatōn*), es decir, por la dicción (o expresión) y de las cosas (o contenido) (Cooper, 2002), lo que actualmente se denomina “humor verbal” y “humor situacional”, respectivamente. Este texto transmite que el humor por πράγματα tiene diferentes tipos: por asimilación, por engaño, por lo imposible, por lo posible e inconsecuente, por lo inesperado, por la degradación de los personajes, por el uso de danza pantomímica. Mientras que por dicción está la homonimia, la sinonimia, la charlatanería, la paronimia, el hipocorismo, la inversión de sentido, la gramática y la sintaxis. Algunas de estas categorías de humor verbal coinciden con la propuesta de recursos lingüísticos de López Eire (2002) para analizar la burla.

la sinonimia, la paronomasia, hinchazón⁵⁵ en la expresión y la inconveniente elección léxica -relacionada con la ruptura del *prépon*, “lo conveniente”, “lo adecuado”-, el hipocorismo con valor despectivo, malformaciones lingüísticas (barbarismo y solecismo), el símil y la metáfora.

Por su parte, en el caso de la violencia física, la agresividad lúdica se manifiesta, por lo general, en las expulsiones de escena o en compañía de las disputas argumentativas. Sobre estas últimas, Melero (1988) señala que, en la realización del plan, el héroe generalmente encuentra oposición, ya sea del coro o de otro personaje. “Ello suele dar lugar a unas típicas «escenas de palos o bastonazos», en las que no faltan los gritos de ánimo del coro (*Acarnienses* 280 y ss.) o incluso formas estilizadas de lucha (*Caballeros* 242 y ss.; *Aves* 343 y ss.)” (pág. 444).

En el caso de las expulsiones de escena, estas ocurren cuando un personaje -como el *alazón*- interrumpe una escena y pretende participar del triunfo del protagonista, por lo que es violentamente rechazado. En estos casos, el personaje es expulsado con abuso, frecuentemente secundado por golpes.

Al lado de estas expresiones de violencia física, puede aparecer integrada la burla, para reunirse los dos aspectos propios de la agresividad lúdica. Asimismo, las manifestaciones tanto físicas como verbales también pueden entremezclarse con los humores sexual y escatológico, los cuales se exponen a continuación.

⁵⁵ Longino, en su obra *Sobre lo sublime* (3, 4), define la hinchazón (*to oidéin*) como uno de los vicios del estilo, al lado de la puerilidad: “la hinchazón, tanto en el cuerpo como en el lenguaje, es mala, superflua e irreal, y nos conduce muchas veces a la situación opuesta, porque nada hay, se dice, más seco que un hidrópico. Mientras que la hinchazón desea elevarse por encima de lo sublime, la puerilidad es lo más directamente opuesto a la grandeza; es en todos los sentidos baja y mezquina y, en realidad, el vicio más innoble.” (Longino, 1996, págs. 152-153)

9.2.2. Humor sexual

El impulso sexual se manifiesta en la comedia por medio de la referencia a los órganos o actos sexuales. Melero (1988, pág. 455) explica que “el humor sexual puede encontrar expresión bien en escenas explícitamente representadas (*Lisístrata* 904 y ss.; *Caballeros* 25-9) o bien en palabras de jerga o metáforas referidas a órganos y actividades sexuales”.

La utilización del humor sexual es una constante en la obra aristofánica y se manifiesta de tres maneras distintas: explícita, metafórica o eufemísticamente (Calvo Martínez, 2001; Henderson, 1975). De acuerdo con Beristáin (2013, pág. 110), “lo explícito es lo expresado, lo dado a conocer, lo manifiesto por el discurso, es decir, utilizando el código de la lengua”, como ocurre con el término *πέος* (*péos*), que en griego obscenamente denomina al falo. Al uso del lenguaje sexual explícito, Henderson (1975) lo categoriza como obscenidad primaria.

En el caso de la metáfora, Marchese y Forradellas (2000, pág. 256) explican que se utiliza para designar “a un objeto mediante otro que tiene con el primero una relación de semejanza”, en otras palabras, es una comparación abreviada o, como lo dijera Quintiliano (VIII, 6, 8), *similitudo brevior*. En este sentido, la metáfora es un mecanismo de desplazamiento semántico que puede producirse de un término a otro, debido a que cuentan con características o propiedades comunes que los hacen similares. En el campo de la comedia, se diferencia el uso de las obscenidades metafóricas frente al eufemismo, el cual es una “estrategia discursiva que consiste en sustituir una expresión dura, vulgar o grosera por otra suave, elegante o decorosa” (Beristáin, 2013, pág.110).

El eufemismo se logra por medio de otras figuras retóricas, no solo con la metáfora, sino también con la sinonimia, la alusión⁵⁶, la litote⁵⁷, la perífrasis⁵⁸, entre otras. Los eufemismos en las comedias aristofánicas son muy frecuentes. Henderson (1975, pág. 54-55) explica que los eufemismos no son obscenos, pues sugieren la identidad del órgano o acto sexual al que se refieren comparándolo (o aliándolo), pero con un objeto que es diverso en su naturaleza y respetable en tono. Por lo tanto, a diferencia de las metáforas de carácter obsceno, sirve no para enfatizar y resaltar las características físicas de su referencia, sino para sugerirlo de manera indirecta, para distraer la atención mediante conceptos socialmente aceptables.

La diferencia fundamental radica en que el eufemismo no tiene escrología, pues se utiliza cuando no se cumple ningún propósito cómico con el uso de una obscenidad primaria o metafórica. En este sentido, el eufemismo mantiene lo aludido de manera oculta tanto verbal como física, mientras que la metáfora obscena busca generar imágenes afectivas de actos u órganos sexuales. Sobre el uso de los eufemismos en la comedia aristofánica, Henderson (1975, pág. 55) aclara lo siguiente:

Often they are employed to build up to a climax in which more vivid language is used; sometimes they serve to differentiate a polite character from an uninhibited one (Just and Unjust Logic, for example); and sometimes they are used in lyric passages aiming for poetic beauty, such as the parabasis of *Birds*.⁵⁹

Resulta importante resaltar que en la comedia los eufemismos únicamente se utilizan para denotar características masculinas. Al respecto, Henderson (1975, pág. 55) explica que

⁵⁶ La alusión es una figura retórica de pensamiento que busca evocar “una cosa sin decirla, a través de otras que hacen pensar en ella” (Marchese y Forradellas, 2000, pág. 22).

⁵⁷ La litote es una figura de pensamiento que para la afirmación de algo “se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, es decir, se dice menos para significar más” (Beristáin, 2013, pág. 305).

⁵⁸ La perífrasis es una figura retórica que consiste en utilizar una frase para decir lo que podría expresarse con una palabra (Beristáin, 2013, pág. 395).

⁵⁹ *A menudo se emplean para construir un clímax en el cual se usa un lenguaje más vívido; a veces sirven para diferenciar un personaje educado de uno no inhibido (Discurso Justo e Injusto, por ejemplo); y a veces se usan en pasajes líricos que buscan la belleza poética, como la parábasis de las Aves. [traducción propia]*

mientras el eufemismo se refiere frecuentemente a los órganos masculinos, en cambio hay insistencia en un lenguaje obsceno para referirse a los órganos femeninos en procura de llamar la atención de la manera más directa y enérgica posible. La explicación es ciertamente que no hay oportunidad de descripciones eufemísticas en relación con las mujeres, pues el poeta cómico las presenta como objetos del deseo masculino. Henderson (1975) aclara que ello se debe a que la audiencia es meramente masculina y de ella depende el éxito de la obra.

9.2.3. Humor escatológico

Al lado del impulso sexual, se encuentran también la **escatología**, que de acuerdo con su etimología⁶⁰ se refiere a los residuos metabólicos (excremento y orina), como también al proceso de expulsión de estos y los órganos corporales implicados. Sobre este punto, Henderson (1975, pág.54) señala que en el lenguaje cómico las menciones sobre el ano se centran en acciones como la defecación, micción, pedorrear, entre otras. Este recurso se utiliza en la caracterización del *bōmólkhos*, en especial para referirse a un estado de emoción. Al respecto, Henderson (1975, pág. 54) menciona que

Farting and excreting are very often ways to signify joy, contentment, contempt, friskiness, displeasure, or strain, and as such they are an important component of the comic hero's "arsenal" of self-expression. By talking openly of (or acting out) farting, shitting, and pissing, a comic hero breaks free form and violates social inhibitions and the natural inhibitions of the adult, like a child who puts feces where adults do not want them.⁶¹

⁶⁰ Es un término compuesto por la raíz skat- de σκάτος, genitivo de σκῶρ ('estiércol', excremento', 'basura') y log- de la palabra griega λόγος ('palabra', 'discurso', etc.); en este sentido la escatología se refiere a alusiones o menciones explícitas de todo lo relacionado con los excrementos o desechos en general. De hecho, el término griego para 'orinal' es σκωραμῖς, palabra derivada de σκῶρ (Yarza, 1998, pág. 1257).

⁶¹ *Los pedos y excrementos son a menudo formas de significar alegría, satisfacción, desprecio, jugueteo, disgusto o tensión, y como tales son un componente importante del "arsenal" de autoexpresión del héroe cómico. Al hablar abiertamente de (o actuar) pedos, cagar y mear, un héroe cómico se libera y viola las inhibiciones sociales y las inhibiciones naturales del adulto, como un niño que deposita heces donde los adultos no las quieren.* [traducción propia]

La escatología es utilizada en la *bōmolokhía*⁶² en la caracterización de un personaje. Según Melero (1988, pág. 455), el humor excremental irrumpe en escena en los momentos menos esperados y se presenta en la mención de la defecación (*Ranas* 479, *Avispas* 940), la micción y la coprofilia (*Asambleístas* 647-8, *Pluto* 314). Para ello, se utilizan diferentes características como el tamaño, las formas, los colores y los olores. Según aclara Henderson (1975, pág. 54), el disfrute del proceso excremental se utiliza para degradación de algún personaje. Por ejemplo, Kidd (2014, pág. 67) explica que el concepto *skatóphagos*⁶³ (σκατόφαγος) es ampliamente utilizado para la caracterización abusiva.

En suma, en términos generales, en el humor excremental o escatológico se debe incluir todo lo concerniente a lo bajo corporal y los humores del cuerpo fuera del ámbito sexual, así como también la alusión a residuos producto de la putrefacción.

Con esta exposición se concluye la descripción de las diferentes manifestaciones de los impulsos sádico, sexual y escatológico, propios de la coordenada emocional. Seguidamente, se define la última de las coordenadas de la comicidad aristofánica.

9.3. La coordenada social

Esta tercera coordenada se refiere al aspecto social de la comicidad, pues, como bien lo señala López Eire (2004, pág. 158), “la risa es “reír con”, la risa es, como el lenguaje, una actividad o una conducta político-social”. En este sentido, “la risa es un fenómeno social de carácter expansivo y contagioso” (Gil, 2012, pág. 62), pues, en palabras de Bergson (2016, pág. 14) la “risa es siempre la risa de un grupo”.

⁶² Henderson (1975) utiliza el concepto de *slapstick*, que puede ser traducido como payasada o bufonería.

⁶³ Para este concepto en español se puede utilizar dos términos: escatófago o coprófago.

Desde la teoría de la superioridad, la comicidad en esta coordenada tiene “un objetivo útil de perfeccionamiento general” (Bergson, 2016, pág. 23). En este sentido, la risa tiene una función social. Como lo ha señalado Bergson (2016) y Kidd (2014), esta función social da a la risa un significado, del cual deviene su seriedad. No obstante, en la Comedia Antigua la seriedad no se desliga de la comicidad, sino que son inseparables y dependientes (Kidd, 2014, pág. 3), pues el aspecto social se halla en el carácter político de la obra. Político, en el sentido etimológico de la palabra, ya que se desarrolla a partir de problemáticas propias de la *polis*.

Gil (1993; 2012) explica que la coordenada social de la comicidad aristofánica se fundamenta en el **carácter popular**⁶⁴ de algunos de sus recursos, el cual define como “el operar con las contradicciones de la sociedad desde una toma de postura favorable a los intereses del pueblo” (Gil, 2012, pág. 65). Este carácter popular de la comicidad aristofánica se puede analizar en la obra a través de dos conceptos teóricos: la **idea crítica** y el **héroe cómico**, los cuales se explican en el siguiente apartado. Para la definición del primer concepto, se utiliza el planteamiento de Gil (2012) junto con el aporte de otros autores como Koch (1965), Lasso de la Vega (1972), Zimmermann (2014), entre otros. Por su parte, para la noción de héroe cómico, se siguen principalmente los aportes de Whitman (1964), Navarro González (1978) y Rose (2014).

Aparte del carácter popular, la comicidad aristofánica en la coordenada social tiene otra función: la risa como castigo. Según Dupréel (1928), citado por Gil (2012, pág. 63), la risa puede funcionar como un castigo impuesto por la sociedad al individuo que no concuerda con las expectativas del grupo. Dupréel (1928) ha denominado a este tipo de risa: “*le rire*

⁶⁴ Para explicar este carácter popular, Gil (1993, 1995, 2012) utiliza el término *Volkstümlichkeit* propio de la teoría marxista. Aunque el autor utiliza este concepto, debe guardarse distancia para no cometer un anacronismo en cuanto al estudio de la Comedia Antigua. Gil (2012) lo utiliza para explicar cómo el héroe cómico logra triunfar en favor de la colectividad, la cual generalmente está reflejada por el coro de la obra.

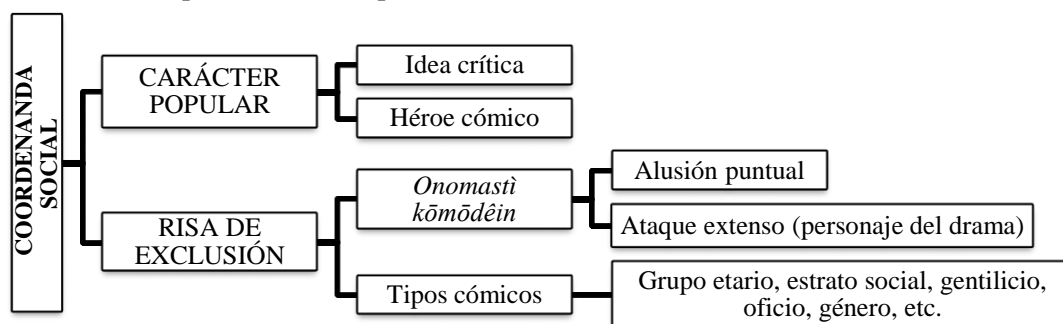
d'exclusion" ("risa de exclusión"). Desde una perspectiva sociológica, Calvo Martínez (2001, pág. 4) explica que el humor se utiliza como un "'castigo colectivo" de la sociedad contra un individuo que trata de salirse del redil, de sus códigos de conducta habitual".

En el caso específico de la comedia aristofánica, Melero (1988) propone dos fuentes de comicidad: primero, "la crítica del poder establecido, de los dirigentes y los políticos en general que deciden los destinos del dêmos ateniense" (pág. 438) y, en segundo lugar, "la burla de todo aquello que el grupo social considera extraño, snob, inmoral o corruptor" (pág. 439). En ambas, el objetivo es la *risa de exclusión*, ese castigo colectivo que condena a individuos o estereotipos sociales.

Las dos fuentes de comicidad mencionadas por Melero (1988, págs. 438-439) corresponden a dos conceptos teóricos propios del estudio de la comedia: el *onomastî kômōdêin*, que se refiere la invectiva contra figuras históricas contemporáneas al autor (García López, 2000, pág. XV), y la utilización de **tipos cómicos**, que son, a grandes rasgos, estereotipos culturales que marcan su personalidad, forma de hablar u otras características de un grupo. Por ello, muchas veces este aspecto de la comicidad social en la actualidad se ha perdido, pues corresponde a un momento histórico determinado, en una sociedad específica y en una cultura como la griega del siglo V a. C., época de Aristófanes.

A modo de síntesis, la Figura 8 presenta un esquema de los principales conceptos en el marco de la coordenada social de la comicidad aristofánica.

FIGURA 8. Esquema de los componentes de la coordenada social de la comicidad aristofánica



Fuente: Elaboración de la autora

En primer lugar, se encuentra el carácter popular, el cual se muestra en la idea crítica y el héroe cómico. En segundo lugar, se encuentra la comicidad desarrollada por medio de la risa de exclusión que se puede manifestar de dos maneras: por el ataque personal (*onomastì kōmōdēin*) a figuras de la época y la utilización de tipos cómicos. Para la definición del concepto *onomastì kōmōdēin* se considera la posición de los antiguos junto a la crítica moderna con los planteamientos de Napolitano (2002), Macía Aparicio (2006) y Zimmermann (2014). Por su parte, en el caso de los tipos cómicos, se sigue principalmente a Ruffell (2014a) y se considera a Gil (2012) y a Melero (1988). A continuación, se explica cada uno de estos aspectos teóricos presente en el esquema de la Figura 8.

9.3.1. El carácter popular de la comedia: idea crítica y héroe cómico

En primer lugar, se encuentra el carácter popular de la coordenada social de la comicidad aristofánica, el cual se halla en dos conceptos: la idea crítica y el héroe cómico. El primero de ellos ha sido definido por diversos críticos⁶⁵ modernos como un pensamiento concebido por el comediógrafo sobre una situación problemática que afecta a la *polis* y a todos sus ciudadanos. Gil (2012, pág. 30) explica que “la **“idea crítica”**, en suma, no es un puro producto de la fantasía creadora, sino el resultado de un proceso discursivo, aunque

⁶⁵ Cf. Koch (1965, págs. 64-69), Lasso de la Vega (1972, pág. 32), Gil (1995, pág. 11-12; 2012, pág. 30).

determinado en su sesgo axiológico por las convicciones firmes del poeta”. En las comedias, es frecuente la crítica política, social, cultural y literaria. Gil (1995, pág. 23) explica que la comedia aristofánica

sintoniza con las aspiraciones del pueblo, pero esta conformidad de anhelos que le otorga su trasfondo de seriedad y está en la base de la ‘idea crítica’, debe trasponerse a un tema cómico, captable en todo su alcance por amplios sectores de la sociedad. De ahí su carácter ‘popular’ en el más amplio sentido de la palabra.

Por esta razón, la idea crítica en sí misma no cuenta con comicidad, se trata de un elemento serio presente en la comedia. No obstante, esta seriedad no se desliga de la comicidad, pues “la comedia sólo pretende criticar situaciones de hecho, contraponiendo la realidad actual a una utopía disparatada, cuyo contraste con las condiciones de aquella destaca sus defectos e injusticias” (Gil, 1995, pág. 11). En ello, reside la comicidad de la idea crítica: en la incongruencia o bisociación con la realidad y la sorpresa (*aprosdókēton*) que genera el argumento. Lasso de la Vega (1972, pág. 33) menciona que la idea cómica es el pensamiento gestor, el inicio de la ideación del tema cómico, el cual es “el plan de reforma de algo que no va bien o el intento de alejar algún mal por parte del héroe cómico en cuanto ἀλεξίκακος⁶⁶ [sic]”. Por esta razón, la idea crítica pertenece a la coordenada social.

En el caso del **héroe cómico**, se trata de un concepto moderno desarrollado por Whitman (1964). Rosen (2014, pág. 225) explica que el protagonista aristofánico con función de héroe cómico⁶⁷ es una figura paradójica, quien quebranta frecuentemente las normas

⁶⁶ Es decir, ἀλεξίκακος (*alexikakos*) que significa “guardador del mal, salvador” (Pabón, 2005, pág. 25).

⁶⁷ De acuerdo con Rosen (2014), este concepto presenta una paradoja, pues evidentemente se distancia semánticamente de lo que se considera un héroe en la Grecia antigua. De hecho, Navarro González (1978, págs. 142, 147) explica que en las comedias aristofánicas al protagonista se le denomina σωτήρ *sōtēr* (“libertador”, “redentor”), στρατηγός *stratēgós* (“estratega, líder”), ἄριστε πάντων *áriste pántōn* (“el mejor de todos”), πρώτιστος *prōtistos* (“el primero, eminente”), ὑπέρμεγας *hypérmegas* (“inmensamente grande”) y no ἥρωες “héroe”, término que en el contexto griego se utiliza para aludir al héroe mítico propio de la tradición religiosa y cultural griega.

sociales y legales en su comportamiento, pero su accionar no ofende a la audiencia. Es "malvado", "rebelde" y "grotesco", pero de alguna manera al mismo tiempo, divertido y fácil de perdonar.

Whitman (1964) caracteriza este accionar reprochable por medio del concepto griego de *πονηρία* (*ponēría*) que significa “malicia, maldad, perversidad, vicio” (Pabón, 2005, pág. 492). La *ponēría* se justifica por la finalidad heroica, pues es un medio para conseguir la deseada victoria. Al respecto, Melero (1988, pág. 441) aclara que, desde una perspectiva moral, el héroe cómico no es ni bueno ni malo, pues para conseguir su propósito, este recurre generalmente a la astucia o a la truhanería. Para Whitman (1964), la *ponēría* del héroe cómico está justificada, porque se trata de una forma civil de desobediencia contra una estructura social opresiva. El protagonista es heroico porque, en principio, son personajes sin poder que luchan contra el sistema. Whitman (1964, pág. 24) explica que utiliza el término “héroe” porque el protagonista presenta una solución salvadora para una colectividad y, en este sentido, la estructura de la comedia aristofánica es heroica.

En este punto, es importante aclarar que no todo protagonista en las comedias aristofánicas es un héroe cómico⁶⁸. Para que el protagonista tenga esta función debe existir vinculación con un grupo o colectividad -por lo general, la *polis*- y debe luchar por los intereses de esta, pues “el héroe cómico es un σωτήρ portador de σωτηρία para su grupo” (Navarro González, 1978, pág. 164).

⁶⁸ En el análisis realizado por Navarro González (1978), se establece que en seis comedias aristofánicas (*Acarnienses*, *Caballeros*, *Paz*, *Lisístrata*, *Aves* y *Ranas*) se evidencia la presencia del héroe cómico como tal, mientras que en las dos obras de época tardía (*Asambleístas* y *Pluto*) aparece un héroe cómico un tanto alterado con rasgos deformados. Por su parte, en el caso de las *Avispas* y las *Nubes*, el protagonista no cumple con el papel de héroe cómico en tanto no existen una vinculación de grupo y el plan desarrollado no presenta un beneficio para la colectividad. Finalmente, las *Tesmoforiantes* es vista como una comedia de enredo desarrollada por dos personajes principales de carácter bufonesco.

Precisamente, la σωτηρία (*sōtēría*) es una característica fundamental del héroe cómico, pues busca la “liberación”, “preservación” o la “seguridad” de él y su grupo. Al respecto, Gil (1995, pág. 13) aclara que, si bien, en algunos casos, parece solo atender a su interés personal, este coincide con el beneficio de la colectividad, por lo que sienta un ejemplo de comportamiento y, por tanto, es salvador de sus conciudadanos.

De acuerdo con Rosen (2014, pág. 232), el héroe cómico reacciona ante el mundo a su alrededor, desaprueba comportamientos, personas, costumbres, instituciones, ideologías o prácticas y se aproxima a ellas con un sentido de indignación moral exagerado, de allí su posición satírica. Al respecto, Lasso de la Vega (1972, pág. 17) señala que la indignación suscitada en el presente, “revestida de fantasías extravagantes y de exaltaciones bufas, es, en el fondo, un deseo desesperado de un porvenir mejor”.

Asimismo, el héroe cómico está profundamente implicado e incluso a veces identificado con las posturas del comediógrafo, ya que se posiciona como un desvalido indignado y valiente, que lucha por causas “correctas” en nombre de todas las personas en la audiencia (Rosen, 2014, pág. 232).

Es importante aclarar que el heroísmo cómico no tiene relación con la concepción de heroicidad griega. La estructura del héroe cómico está moldeada paródicamente a partir de la concepción antigua del héroe mitológico, pues en principio este es virtuoso en su accionar y paradigmáticamente funciona como un modelo de conducta. Por su parte, los héroes cómicos son heroicos por su carácter soteriológico, pero son cómicos por su *ponēría*. Evidentemente, el héroe cómico no es un modelo de comportamiento civil y, precisamente, en ello radica su comicidad.

De esta manera, se manifiesta el carácter popular de la comicidad aristofánica en la función del héroe cómico. A continuación, se exponen las fuentes de comicidad que se relacionan con la risa de exclusión, la cual es el segundo componente de la coordenada social.

9.3.2. La risa de exclusión: *Onomastì kōmōdēin* y tipos cómicos

En la coordenada social, la comicidad desarrollada por medio de la risa de exclusión se puede manifestar de dos maneras: por medio de la invectiva a figuras de la época y la utilización de tipos cómicos. En cuanto al primer punto, en la Antigua Grecia se denominó ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν⁶⁹ (*onomastì kōmōdēin*), es decir, "burlarse o ridiculizar a alguien por nombre", característica principal de la Comedia Antigua. Este recurso habría sido desarrollado por Cratino y formidablemente utilizado por Aristófanes (García López, 2000, pág. XV).

En las comedias aristofánicas, se emplean muchas alusiones y ataques a contemporáneos y personajes históricos, para lo cual, muchas veces, se utilizaba el nombre real de la persona o un pseudónimo, que -como explica Macía Aparicio (2006)- era fácilmente reconocible, no solo por alusiones, sino también por la máscara cómica que tendría rasgos característicos del personaje histórico. Los *kōmōidoúmenoi*⁷⁰ (κωμῳδοῦμενοι) eran precisamente las personas víctimas de burlas y ataques en escena, como es el caso de Metón, Eurípides, Cinesias, entre otros

⁶⁹ De acuerdo con Gil (2010a, pág. 13) la palabra κωμῳδεῖν (*kōmōdēin*) significaba 'componer o representar una comedia', pero desde la Comedia Antigua adquirió un valor metafórico de 'burlarse, hacer escarnio de alguien', muy cercano al verbo σκόπτειν (*skōptein*) 'gastar bromas pesadas, burlarse de' y al de καταγελάειν (*katagelan*), que puede traducirse como 'reírse a modo' o 'mofarse de'.

⁷⁰ En la época alejandrina, existieron listas de individuos mencionados por Aristófanes, tituladas κωμῳδοῦμενοι (*kōmōdoúmenoi*). Se sabe una de ellas fue realizada por Amonio de Alejandría, discípulo de Aristarco, quien dirigió la escuela de gramática fundada por su maestro (Smith, 1873) y otra por Heródico, a su vez discípulo de Amonio (Pfeiffer, 1968, pág. 427).

Zimmermann (2014, pág. 151) y Napolitano (2002) explican que hay dos tipos de *onomastì kōmōdêin*: el ataque por medio de una alusión o mención puntual, que podía estar restringida a un solo verso, y el ataque extenso a lo largo del drama, por medio de un personaje que imitara a la figura histórica.

Al lado de la *onomastì kōmōdêin*, se encuentra el uso de **tipos cómicos**, como fuente de comicidad en el campo de la risa de exclusión. Este recurso se centra en la burla de estereotipos culturales o sociales. Como señalaron Gil (2012, pág. 28) y Melero (1988, pág. 439), entre el creador y el público existen valores comunes (estéticos, morales, sociales, políticos, etc.) y, por lo tanto, comparten prejuicios y estereotipos, que son aprovechados por el comediógrafo para lograr la risa en el espectador. Al respecto, Guzmán Guerra (2005, pág. 151) señala que

Aristófanes imita de manera burlesca no sólo a determinados personajes (el demagogo, el general) sino ciertas costumbres y comportamientos sociales (la afición por acudir a los tribunales, la marginación de la mujer, el belicismo, etc.) con la intención de poner en evidencia dichas lacras de la sociedad ateniense.

Ruffell (2014a, págs. 160-162) distingue varios tipos cómicos en el contexto de la de la Comedia Antigua,: el campesino o labrador (*countryman*), la cortesana o prostituta (*courtesan*), el adulator o parásito (*flatterer* o *sponger*), el esclavo (*slave*), la posadera (*barmaid*), la vendedora de pan (*bread-sellers*), el sicofanta (*sycophants*), el colector de oráculos (*oracle-mongers*), entre otros de carácter menor que pueden representar un diversas actividades, las cuales se suelen ser indicar visualmente.

De acuerdo con Ruffell (2014a), el campesino o labrador es muy frecuente y, generalmente, tienen un papel protagónico. En el caso de las cortesanas, estas tienen roles como trofeos de objeto sexual o como distracción sexual, en ambos este tipo cómico se ve relacionado con el humor sexual propio de la coordenada emocional.

Por su parte, el adulator o el parásito (*flatterer* o *sponger*) se identifica con el prototipo griego ético del *κόλαξ* (*kólax*), el cual, según Aristóteles (*Ética Nicomáquea*, 1108a 29, 1125a1), busca agradar por utilidad, es servil y de baja condición.

En el caso del esclavo, es un tipo cómico que tiene funciones bien definidas en Aristófanes. De acuerdo con Ruffell (2014a) en Aristófanes los esclavos pueden tener un carácter común y un papel circunscrito en la acción, como en escenas de uso sustancia para la exposición de argumento de la obra -como ocurre en los prólogos-, para llamar a la puerta, para cargar equipaje u otra actividad de uso incidental. Asimismo, el personaje del esclavo suele ser objeto de violencia, por lo que se relaciona con el uso de la agresividad lúdica propia de humor de la coordenada emocional. Otro tipo cómico que es objeto de agresividad lúdica son los personajes que se presentan como estafadores, como es el caso de los sicofantas o el colector de oráculos, entre otros.

El comediógrafo utiliza estos tipos cómicos en la elaboración de personajes para la crítica de conductas sociales, que están presentes en un grupo o colectividad, identificada por cuestiones etarias, género, gentilicio, parentesco familiar, profesión u otra característica común. Melero (1988, pág. 440) explica que la comicidad utilizada en el desarrollo de los tipos cómicos “está basada en una serie de convenciones que son expresión de los prejuicios del auditorio y, por tanto, el medio de identificación de él mismo con la situación escénica”⁷¹. Los rasgos que identifican al tipo cómico se pueden presentar en dos planos: el verbal y el fáctico. Para que estos rasgos logren la risa del espectador, deben ser fácilmente reconocibles.

⁷¹ Como ejemplos, Melero (1988, pág. 440) menciona que “los viejos de la escena cómica son siempre glotonos y lúbricos. Las mujeres están obsesionadas por el sexo y la bebida. Los políticos son corruptos sin excepción.”

CAPÍTULO I. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA COMEDIA ANTIGUA Y LAS REFERENCIAS A HERACLES PRESENTES EN LAS COMEDIAS ARISTOFÁNICAS SELECCIONADAS

En este capítulo se encuentra el corpus de las comedias aristofánicas seleccionadas para el análisis de la funcionalidad de Heracles como elemento cómico. No obstante, antes de su exposición, se considera conveniente contextualizar diversos aspectos de la comedia griega, para comprender la producción aristofánica y poder ubicar las referencias en las obras seleccionadas.

Por esta razón, el capítulo se encuentra dividido en dos grandes secciones, la primera dedicada a la contextualización de la comedia griega y, en especial, de la producción aristofánica, y la segunda parte centrada en la identificación y clasificación del corpus.

I.1. Comedia Antigua griega

A continuación, se realiza una breve introducción que contempla diversos aspectos generales de la comedia griega como el origen del género, su periodización y características, apartados con los cuales se busca ubicar cronológicamente no solo la Comedia Antigua, sino especialmente la producción aristofánica. De esta manera, se pretende ligar los orígenes y la evolución del género con la teoría contemporánea de las coordenadas de comicidad.

Seguidamente, se encuentra una sección sobre las características propias de la Comedia Antigua que son pertinentes para la localización del corpus, como la función del coro y la estructura argumentativa y formal de la comedia.

Finalmente, no se debe obviar el contexto en el que se surgieron las obras aristofánicas, elemental para la creación de las comedias y su comicidad. Se considera fundamental conocer a grandes rasgos qué sucedió en la segunda mitad del siglo V a.C. en Grecia, en especial en

Atenas, región donde se desarrolla la obra de este comediógrafo. Con este fin, se brinda una síntesis del trasfondo histórico, especialmente en relación con la Guerra del Peloponeso y sus consecuencias. Por ello, se destina un apartado a Aristófanes y su obra, para contextualizar su producción desde los aspectos histórico, socio-cultural y literario.

I.1.1. Orígenes

Desde la Antigüedad, el origen etimológico del término griego κωμῳδία (*kōmōidía*) ha sido un tema de discusión, pues es una palabra compuesta de ὄδῃ (*ōidē*) ‘canto’ y de la raíz κωμ-, de la cual hay diversas posiciones sobre su origen. De acuerdo con Aristóteles (*Poét.* 1448a 37) viene de κῶμος (*kōmos*) que significa “fiesta con cantos y danzas por las calles; tropa impetuosa; festín, banquete, orgía” (Pabón, 2005, pág. 361). El Estagirita (*Poét.* 1448a 8a 37) defiende esta posible etimología frente a la posición dórica que suponía que la raíz κωμ- proviene de la palabra κώμη (*kōmē*) “aldea” o “barrio de una ciudad”, pues pensaban “que los comediantes (*kómōidoi*) no han sido llamados así de *kómázein*⁷² sino de que andaban errantes por las *komai*, excluidos de la ciudad con deshonor” (Aristóteles, 1974, págs. 134-135).

Existe otra teoría que asocia la raíz κωμ- con la palabra κώμη (*kōmē*) “aldea”, transmitida por Diomedes el gramático, autor romano del siglo IV d.C., en su libro III de *Ars Grammatica*⁷³. Lesky (1989, pág. 161) explica que esta postura supone que el origen de la

⁷² Κωμάζειν, infinitivo de κωμάζω (*kōmázō*), que, de acuerdo con Valentín García Yedra, “puede significar «celebrar las fiestas de Dioniso con cantos y danzas», «ir por las calles cantando y danzando al son de la flauta»; en general, «estar de fiesta», «celebrar un banquete», «ir procesionalmente con acompañamiento de música y cantos»; incluso «lanzarse», «irrupir», «mostrarse soberbio»; pero no tiene relación directa con κώμη «aldea»...” (Aristóteles, 1974, pág. 253, nota 54).

⁷³ *Comoedia est priuatae ciuilisque fortunae sine periculo uitae comprehensio, apud Graecos ita definita: κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχὴ. comoedia dicta ἀπὸ τῶν κωμῶν. κῶμαι enim appellantur pagi, id est conuenticula rusticorum. itaque iuuentus Attica, ut ait Varro, circum uicos ire solita fuerat et quaestus sui causa hoc genus carminis pronuntiabat. aut certe a ludis uicinalibus. nam postea quam ex agris Athenas conmigrationem est et hi ludi instituti sunt, sicut Romae Conpatalicii, ad canendum prodibant, et*

comedia estaba ligado a eventos sociales, propios de la *kōmē*, como aparece en Diomedes. Esta teoría no es aristotélica, posiblemente fue desarrollada en época posterior.

En todo caso, parece que ambas palabras, *kōmē* y *kōmos*, posiblemente en principio estuvieron emparentadas. En este sentido, Liddell y Scott (1989, pág. 460) proponen que se entienda *κωμῳδία* (*kōmōidia*) como el ‘canto de un *kōmos*’ (*revel-song*) o el ‘canto de una *kōmē*’ (*village-song*). Lowe (2009, pág. 6) prefiere el primer significado, pues explica que:

The Greek Word *komoidia* means, not altogether illuminatingly, ‘*komos* song’; the untranslatable *komos* is a loose term for a processional revel or mobile party such as we find in a variety of contexts formal and informal, religious and secular, civic and private (though always *in public*). When the word *komoidia* first appears to our view in the fifth century, it refers to a particular kind of play that had its own distinct competition at the Athenian city dramatic festivals, differentiated from its sister genre tragedy in a number of theatrical respects.⁷⁴

Precisamente ya para la época del siglo V a.C., la comedia, al igual que la tragedia, era representada en el teatro en fiestas cívicas, un marco festivo que conservaba aún muchos elementos religiosos. Seguramente, la etimología de la palabra ‘comedia’ alude al origen del género y, en especial, a estos ritos populares dedicados a la fertilidad.

ab urbana κώμη καὶ ᾠδῆ̃ comoedia dicta est: uel quod in ea uiculorum, id est humilium domuum, fortunae comprehendantur, non ut in tragoedia publicarum regiarumque: uel ἀπὸ τοῦ κώμου, id est comessatione, quia olim in eius modi fabulis amantium iuuenum κῶμοι canebantur.

La comedia es la noción de la fortuna ciudadana y privada sin peligro para la vida. Entre los griegos se definía así: “la comedia es una noción de hechos personales sin peligro”. En efecto, komai se denominan las aldeas, esto es, los lugares de reunión de los campesinos. Pues la juventud en Ática, como dijo Varrón, había acostumbrado a ir alrededor de los poblados y para su propio provecho entonaba este género de canto. O bien sin duda a partir de las fiestas de la localidad. Pues luego de que se establecieron en Atenas desde los campos y se instituyeron estas fiestas, como las Compitales romanas, acudían a cantar y a partir de la kome kai ode (procesión y canto) urbana se denominó a la comedia: ya sea porque en ella se contienen las fortunas de los poblados, esto es, de las casas de los de baja condición, no las estatales o de palacios como en la tragedia, o ya sea apo tou komou, esto es, en la fiesta con banquete y danza, porque hace tiempo las komoi se cantaban con historias de amantes y de jóvenes de este modo. [Traducción propia]

⁷⁴ *La palabra griega komoidia significa, no de manera totalmente iluminadora, ‘canción del komos; El intraducible komos es un término impreciso para una fiesta procesional o una fiesta móvil como la que encontramos en una variedad de contextos formales e informales, religiosos y seculares, cívicos y privados (aunque siempre en público). Cuando la palabra komoidia aparece por primera vez a nuestra vista en el siglo V, se refiere a un tipo particular de obra que tenía su propia distintiva competencia en los festivales dramáticos de la ciudad de Atenas, diferenciado de su género hermano, la tragedia, en una serie de aspectos teatrales. [Traducción propia]*

En la *Poética*, Aristóteles señala que tanto la tragedia como la comedia devienen de la improvisación en los cantos del culto a Dioniso. La comedia se creó a partir de los cantos fálicos, mientras que la tragedia del ditirambo. En palabras del Estagirita (*Poética*, 1449a 10-15):

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación –tanto ella [la tragedia] como la comedia; una, gracia a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades-, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza. (Aristóteles, 1974, pág. 139)

Si bien es cierto que Aristóteles señala que estos cantos fálicos seguían vigentes en su época, no especifica en cuáles regiones griegas ni cuáles son sus características, pues parece que existieron distintos tipos de cantos fálicos. Según Sermo de Delos⁷⁵, habrían existido tres tipos distintos de cantos fálicos: *Autokabálōn* (Αὐτοκαβάλων), *Ithyphállōn* (Ἰθυφάλλων) y *Phallophórōn* (Φαλλοφόρων). Al respecto, Lesky (1989, pág. 261) explica que:

Los falóforos que describe podrían ser los de Sición. Coronados de follaje y flores y precedidos por un joven con la cara negra de hollín que llevaba un falo, avanzaban hacia la orquesta, a la que ya entonces se habían trasladado estas costumbres. Parientes cercanos de estos personajes son los ‘ithýfaloi’ [sic], cuyo equipo también incluye las máscaras de borrachos. Poco dice Sermo de un tercer grupo de este tipo, los "autokábdaloi" [sic]. Todas estas procesiones iban acompañadas de cantos, y aquí resulta particularmente importante la noticia de que los falóforos provocaban a algunos de los presentes para abrumarlos con sus burlas.

Probablemente, los cantos que dan origen a la comedia fueran los *phallophoroi*, entonados en aquellas procesiones donde los participantes llevaban consigo falos, de allí su nombre *phallóforos* (φαλλόφορος), término compuesto del griego φαλλός (*phallós*) que

⁷⁵ Gramático de datación incierta, del cual se conserva su nombre y algunos de sus aportes gracias a la obra de Ateneo de Naucratis y, posteriormente, a la Suda; cf. Finkel, R., Hutton, W., y Rourke, P. (1998). *Suda On Line: Byzantine Lexicography*. pp. Sv “Σῆμος” Recuperado 14 de enero de 2019: http://www.stoa.org/sol-bin/search.pl?search_method=QUERY&login=guest&enlogin=guest&page_num=1&user_list=LIST&searchstr=semus&field=any&num_per_page=25&db=REAL

significa miembro viril, falo o la representación plástica de este, llevada en procesión en el culto a Dioniso como un emblema del poder generativo en la naturaleza (Liddell y Scott, 1989) y φορός (*phorós*) adjetivo derivado del verbo φέρειν (*phérein*) ‘llevar’.

Desde su origen, la comedia estuvo ligada con el culto a la fertilidad y a estas *pompai* de carácter fálico. Según López Eire (2004, pág. 170), la *phallophoría* era una “procesión en que se portaba enarbolado el falo en honor a Dionisos”. Este símbolo del pene en erección, por medio de magia simpática, analógicamente promovía la fecundidad de los campos. En palabras de López Eire (2004, pág. 170), “el falo representaba magníficamente toda la esplendorosa fertilidad del placer del sexo y la risa”. En efecto, al ser un rito de fertilidad, la *phallophoría* utilizaba “toda procacidad, obscenidad, insulto, parodia, escarnio, chanza, befa y broma que suscitara la risa, la risa mimética de la alegría reproductora de la Tierra” (López Eire, 2004, pág. 170), a la cual denomina “risa ritual”.

En el contexto ritual de la comedia, la *bōmolokhía* fue muy utilizada para la generación de “risa ritual”. De hecho, López Eire (2004, pág. 163) señala que ya

en las sociedades preliterarias es frecuente el «ritual de la risa», de la risa a raudales propia del *bomolókhos*, que en el mundo griego antiguo se asociaba con gran frecuencia a ritos de la vegetación que buscaban la fecundidad y la fertilidad de los campos y estaban por ello ligados al culto de la diosa Deméter y del dios del vino Dioniso, que era, según Luciano, un «dios amante de la risa», *philogélos*.

Evidentemente, la risa ritual tiene gran relación con el origen de la comedia en sí misma. Al respecto, López Eire (2004) explica que la “risa ritual” está asociada a diversos aspectos como la obscenidad, la escrología, la escatología, la invectiva y el escarnio. Estas cuestiones eran permitidas en las festividades dedicadas a divinidades de la fecundidad y en determinados rituales. En este sentido, la risa ritual conseguida por medio de la escrología, la *kakegoría* y la *bōmolokhía*, entre otros recursos, habría tenido una función como

potenciadora de la fuerza genestésica y, por tanto, se encontraba asociada a los ritos dedicados a dioses de la fertilidad, como Dioniso, divinidad patrona del teatro.

De hecho, “las leyes de Solón prohibían la *kakegoría* o «lenguaje insultante», y las leyes de la decencia y la conveniencia y el buen orden (de la *euprépeia* y de la *kosmiótes*) estaban por lo regular vigentes en Atenas los días corrientes y ordinarios” (López Eire, 2004, pág. 163). De manera que la risa ritual, como su nombre lo indica, no es una risa de todos los días, sino que se limita a eventos festivos, como en el caso de las comedias, que eran presentadas en dos ocasiones al año: las Grandes Dionisias, también llamadas Dionisias Urbanas, y las Leneas⁷⁶.

La comicidad objeto de la risa ritual se asocia con la coordinada emocional, la cual es la más antigua y la primera en desarrollarse, por lo que no es de extrañar que aparezca como principal característica desde los orígenes del género, en época preliteraria. Posteriormente, en época literaria, con el desarrollo del teatro se implementa el uso de comicidad propia de la coordinada intelectual, en especial en la creación de argumentos y personajes. Finalmente, la coordinada social prospera en el auge del género, justamente en la época clásica, cuando la democracia en Atenas florecía. A continuación, se detallan los periodos del género cómico y las características principales de su comicidad.

I.1.2. Periodos y características

La comedia fue un género amplísimo, muy gustado en distintas regiones griegas, especialmente en Atenas, Sicilia y la Magna Grecia. Temporalmente estuvo vigente por más

⁷⁶ Las Dionisias se realizaba en Atenas en el mes de Elafebolion (que corresponde al mes de marzo) y tenía una duración de seis días, mientras que las Leneas eran realizadas en Gamelion (periodo que aproximadamente corresponde a al mes de enero) y tenía una duración de cuatro días. En estas festividades, se realizaban ceremonias, procesiones y, por supuesto, presentaciones de obras dramáticas.

de 300 años, entre los siglos VI a. C. y I a. C. Por ello, hubo muchos cambios en el género, dependiendo de la región y la época donde se desarrolló.

En el caso de la comedia en la región del Ática, Aristóteles (*Ética Nicomáquea*, 1128a20) distingue dos formas: la Comedia Antigua y la Comedia Nueva. Posteriormente, *Tractatus Coislinianus* transmite la clasificación tripartita utilizada en la actualidad: Antigua, Media y Nueva (*arkhaía, mésē y néa*). Al respecto, Navarrete Orcera (2007, pág. 61) explica que esta “división de la comedia ática en antigua, media y nueva, que admitimos hoy, era desconocida por los críticos antiguos, que seguían la distinción que Aristóteles había hecho de ella en antigua y nueva”. Pallí Bonet (Aristóteles, 1985, pág. 233, nota 88) explica que en Aristóteles la denominación de “Comedia Nueva” se refiere a lo que actualmente se le denomina *Mése*, pues temporalmente coincide con la época del Estagirita.

Varios críticos⁷⁷ modernos han señalado que esta división en antigua, media y nueva se establece en época de la filología alejandrina y parece que Aristófanes de Bizancio⁷⁸, gramático y editor de las obras del comediógrafo homónimo, sería el responsable de ella (Olson, 2007, pág. 28). De acuerdo con Pfeiffer (1968, págs. 427-428), esta clasificación se debe a razones retórico-estilísticas, pues difieren en ciertas características, lo cual ya habían evidenciado los antiguos. Al respecto, en el *Tractatus Coislinianus* se señala que la *Arkhaía*

⁷⁷ Cf. Pfeiffer (1968, pág. 428), Lesky (1989, págs. 447, 663-7), Olson (2007, pág. 28), entre otros.

⁷⁸ Aristófanes de Bizancio (ca. 257-180 a.C.) hizo ediciones críticas de *Las nubes*, de *Las ranas* y de *Los caballeros* de su homónimo dramaturgo (Righi, 1969, pág. 55), para las cuales debió realizar varios labores filológicos: ecdótica, regularizar el texto ortográficamente y establecer la colometría. Como señala Lowe (2009, pág. 14), las ediciones posteriores de las comedias de Aristófanes se basan en la realizada por este erudito alejandrino y, de hecho, se han conservado *hypothesis* (ὕποθεσις), prefacios del argumento de cada obra en la tradición de los manuscritos. Aunque se ignora si realmente las *hypothesis* que se conservan fueron las realizadas por Aristófanes el gramático o si fueron modificadas o sustituidas en época posterior, lo cierto es que son fundamentales, pues transmiten información histórica relevante sobre las piezas dramáticas y su puesta en escena, datos que de otra forma se hubieran perdido. Por otra parte, este gramático realizó monografías de diversos temas como complemento a las grandes obras literarias. En el caso específico de la comedia, se conservan títulos como “Los paralelos entre Menandro y otros escritores”, “Sobre máscaras” (Περὶ προσώπων) y “Sobre las cortesanas atenienses” (Περὶ τῶν Ἀθήνησιν ἐταιρίδων); donde las dos últimas son estudios del contexto histórico de la comedia ática (Pfeiffer, 1968, pág. 373).

se caracteriza por la sobreabundancia de asuntos risibles, la *Néa* desprecia la risa⁷⁹ y tiende a lo serio, mientras que la *Mése* es una mezcla de ambas (Cooper, 2002, pág. 33).

En cuanto a la cronología de estos subgéneros cómicos, no hay consenso, pues la Comedia Media se trata de un género de transición, comprendido entre la Comedia Antigua y la Comedia Nueva, que abarca un periodo de aproximadamente ochenta a sesenta años. Navarrete Orcera (2007, pág. 62) resume las diferentes posiciones de la siguiente manera:

En concreto, según Meíneke, se extiende desde la olimpiada 96 (396 a.C.) hasta la 110 (340 a.C.), coincidiendo su final con la batalla de Queronea. Körte la encasilla entre el 400 y el 320 a.C. Lever da como período 404-338. Handley propone situar el principio de la *Mése* en la muerte de Aristófanes, pero añade: "aunque a menudo se puede hablar de la quinta centuria como opuesta a la cuarta, las últimas obras de Aristófanes miran tanto hacía adelante como hacia atrás".

Asimismo, Lesky (1989, pág. 447) señala que la *Arkhaía* culmina con Aristófanes y la *Néa* con Menandro, mientras que la *Mése* -como su nombre lo indica- se encuentra en medio de ambas y se puede datar -considerando los cambios de un período a otro- entre 400 y 320 a. C. Aun así, se debe tener en cuenta que estas fronteras temporales fluctúan y, por ello, la *Mése* es un producto de difícil delimitación.

En todo caso, el final de la Comedia Antigua se marca por distintos eventos históricos que permearon el cambio del género, en especial la Guerra del Peloponeso, la cual se desarrolló entre los años 431 a.C. y 404 a.C., y termina con la rendición de Atenas. Al respecto, Platonio (*Sobre la comedia* I, 12) explica las razones históricas de los cambios ocurridos de una época a otra de la siguiente manera:

No está de más señalar las causas por las que la comedia antigua tiene un carácter determinado y la media otro distinto. En tiempos de Aristófanes, Cratino y Eupolis la democracia imperaba en Atenas y el pueblo ejercía una total autoridad... Pero, al desaparecer la democracia por obra de los tiranos instalados en Atenas, se instauró una oligarquía, y el poder del pueblo pasó a manos de unos

⁷⁹ Sobre las distintas variaciones en el concepto de la risa en los géneros de la Comedia Antigua y la Comedia Nueva, consúltese el trabajo de Halliwell (2014), titulado *Laughter*.

pocos. Con la subida de la oligarquía al poder, se apoderó el miedo de los poetas: ya no se podía arremeter abiertamente contra nadie sin que los ofendidos llevaran a los poetas a los tribunales... (Guillén, 1977, pág. 30)

Precisamente, con la Guerra del Peloponeso, conflicto bélico que dura poco más veinticinco años y que concluye en el 404 a. C., al rendirse Atenas tras un prolongado asedio, se marca un cambio político en la *polis* que afectó indudablemente al género del comedia. El declive de la democracia en Atenas significó la pérdida de la *παρρησία* (*parrēsia*), concepto entendido como la ‘libertad de lenguaje’, la ‘franqueza’, la ‘sinceridad’, pero también la ‘alegría’, la ‘confianza’ (Pabón, 2005, pág. 461). La *parrēsia* era una característica fundamental de la Comedia Antigua, por lo que su ausencia marcó un antes y un después en el género cómico, que había nacido amparado por la democracia. Al terminar la Guerra del Peloponeso, concluye el régimen democrático que había caracterizado a la *polis*. Al respecto, Bádenas de la Peña (1986, pág. 21) menciona lo siguiente:

Nos encontramos, pues, con que, en un estado -como la Atenas de la época- donde las grandes decisiones políticas y civiles ya no están en manos de la mayoría, la *parrēsia* («libertad de palabra») ya no es posible, ni tampoco la sátira mordaz a través del *onomastì kōmōideîn*, la crítica moral se manifiesta por otros cauces, más acordes con las aspiraciones comunes de la sociedad y más apropiados para la nueva situación social y política.

En efecto, este cambio político y social significó la transformación de la comicidad, especialmente en las coordenadas social y emocional. Primeramente, se limitó el uso del *onomastì kōmōideîn*⁸⁰ para ridiculizar estrategos u otras figuras relevantes para la política, como lo explica Platonio⁸¹ (*Sobre la comedia* I, 15):

Los asuntos de la Antigua Comedia eran los siguientes: atacar a los estrategos, a los jueces que no juzgaban rectamente, y también a algunos que obtenían dinero de su injusticia y llevaban una vida

⁸⁰ Concepto definido *supra* en el Marco teórico (*vid.*, pág. 89)

⁸¹ Crítico de fecha incierta que realizó dos obras sobre la comedia: *Περὶ διαφορᾶς κωμωδιῶν* (*Sobre la diferencia de los cómicos*) y *Περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων* (*Sobre las diferencias de los personajes*), obras que actualmente se conservan gracias a los *Prolegomena de comoedia*, datado alrededor del siglo X d. C. y, en el cual, se compilan distintos textos críticos de época antigua y bizantina.

depravada. La Comedia Media en cambio dejó tales asuntos y se dedicó a atacar los relatos de los poetas, pues eso no originaba responsabilidades. (Guillén, 1977, pág. 31)

El *onomastì kōmōdēin* cae en desuso y, en la *Mése* solamente se utiliza este recurso para atacar filósofos, trágicos y, en especial, antiguos poetas consagrados no contemporáneos a los comediógrafos, como es el caso de Homero. Finalmente, en la *Néa* desaparece por completo.

En segundo lugar, el cambio en el régimen político significó que se perdiera poco a poco el carácter popular de la Comedia Antigua. Ante las restricciones, los comediógrafos se centraron en desarrollar la parodia mitológica de relatos presentes en poemas hegemónicos por medio de la distorsión mítica, en el uso de la *aticización*⁸² y la utilización de temáticas cotidianas, con el fin de evitar temas de carácter político. Esto también se evidencia a nivel estructural en las comedias con la desaparición de la parábasis y la decadencia del coro.

Asimismo, se restringió el empleo de la *σκῶμμα*⁸³ (*skōmma*), entendida como ‘burla’ insultante, por temor a represalias. Sobre este tema, se conserva un testimonio de época tardía, alrededor del siglo IV d. C. y de autoría anónima, perteneciente a un tratado titulado. Ἄλλως περὶ κωμωδίας⁸⁴ (*Otro acerca de la comedia* 1,14), el cual explica cómo esta

⁸² Este concepto se define *supra* en el Marco teórico, pág. 71.

⁸³ El término *skōmma* generalmente es traducido como ‘burla’ (Pabón, 2005, pág. 539), pero también significa ‘chanza’ o ‘sarcasmo’ (Yarza, 1998, pág. 1257). Por su parte, Liddell y Scott (1989, pág. 736) lo traducen como “a jest, joke, gibe, scoff”. En la *Ética Nicomáquea* (IV 8, 1128a, 27), Aristóteles explica “la burla [σκῶμμα] es una especie de insulto [λοιδορία]” (Aristóteles, 1985, pág. 235). Esta misma asociación la hace Demetrio (*Sobre el estilo*, III, 172), cuando afirma que se debe “huir de las burlas [σκῶμματα] como si fueran ultrajes [λοιδορία]” (Demetrio, 1996, pág. 83). Por ello, en algunos casos, el término *skōmma* se puede entender como ‘insulto’, específicamente en relación con el verbo *σκώπτειν* (*skōptein*), entendido como ‘hacer bromas pesadas’ o ‘burlarse de’ algo o de alguien (Gil, 2010a). El término *σκῶμμα skōmma* es utilizado por Aristóteles reiteradas veces: *Retórica* (1412a 29), *Ética Nicomáquea* (1128a 27), *Ética Eudemia* (1234a 16).

⁸⁴ En el *Prolegómena de comoedia*, compendio de textos de diversos autores que se remonta al siglo X d. C., se conserva, junto a los fragmentos de Platonio, algunos testimonios sacados de alrededor de cinco tratados de comedia de autoría desconocida. Este *Prolegómena* es uno de los mayores compendios de textos griegos antiguos y bizantinos sobre la comedia. Fue hallado en el escolio a un manuscrito de las comedias de Aristófanes y se puede consultar la versión griega en la edición de Wilhem Dindorf (1838, págs. 19-44).

situación generó el cambio de temática política a los temas costumbristas y el desarrollo de personajes tipo propios de la *Néa*:

Conforme la maldad fue ganando terreno, los ricos y los gobernantes, no queriendo ser ridiculizados, les prohibieron ridiculizar abiertamente. Les obligaron a hacerla ocultamente, como por enigma. Más tarde, aun esto les prohibieron. Así que pasaron a atacar a los pobres, y dejaron de arremeter contra los ricos y famosos. (Guillén, 1977, págs. 32-33)

En la *Néa* desaparecen totalmente los temas políticos para centrarse en historias menores de familias griegas ficticias, tanto pobres como ricas. Por ello, la Comedia Nueva es un teatro de caracteres basado en un análisis psicológico de los personajes. Algunos elementos son comunes a la Comedia Antigua, como el triunfo del amor y la fiesta ritual, así como las caracterizaciones de muchos de los tipos cómicos que desfilan. No obstante, hay una variación importante en el fondo del argumento: la posibilidad de transformación moral de los personajes, como se puede observar en el *Misántropo* de Menandro. Por eso, la *Néa* cuenta con un carácter moralizante a nivel individual y personal, no colectivo como en la Comedia Antigua. Ello significó un cambio en el ámbito de la coordenada intelectual, tanto en la invectiva del argumento y los personajes, como también en el concepto de originalidad.

El cambio político ocurrido en Atenas a finales del siglo V a. C., también afectó la comicidad en el campo emocional, pues se deja de lado el uso de la escrología⁸⁵ y la burla, que se presenta tanto en el uso de la *skōmma* y la *kakología* (κακολογία), entendida esta última como la ‘injuria’, la ‘calumnia’ (Pabón, 2005, pág. 320). El mismo Aristóteles resalta en la *Ética Nicomáquea* (IV 8,1128a 20) que la escrología (αἰσχρολογία) es propia de la Comedia Antigua, en contraposición a la Comedia Media.

⁸⁵ De hecho, en el contexto de la *Arkhaía*, el concepto αἰσχρολογία puede ser entendido como ‘obscenidad’ y ‘lenguaje indecente’, pero también se refiere al ‘insulto’ (Rodríguez Adrados et al., 2012). Recuperado de <http://dge.cchs.csic.es/xdge/αἰσχρολογία>, el 5 de marzo del 2020.

Sin duda alguna, el contexto histórico de la Guerra del Peloponeso y sus consecuencias junto a otros factores sociales, culturales y económicos tuvieron amplias implicaciones en el cambio del género y, sobre todo, permearon la producción de muchos poetas de la época, entre ellos Aristófanes. Precisamente, la mayoría de las comedias aristofánicas conservadas fueron realizadas en la época de la guerra, empezando con los *Acarnienses*, datada en 425 a. C., hasta las *Ranas*, presentada el 405 a.C. De hecho, las últimas comedias aristofánicas, las *Asambleístas* y el *Pluto*, ejecutadas en 392 y 388 a. C. respectivamente, presentan cambios estructurales y argumentales que se acercan a las características de la *Mése*.

Antes de pasar a la contextualización de las obras aristofánicas es importante detallar algunas características propias de la Comedia Antigua que pueden tener implicaciones en el análisis del corpus elegido. Si bien es cierto ya se mencionaron algunas características del estilo de la *Arkhaía*, como son: la *aiskhrología*, la *kakología*, el uso de la *skōmma* y del *onomastì kōmōideîn*, es importante detallar algunos aspectos estructurales que son fundamentales para contextualizar el corpus que se utiliza para el análisis de la funcionalidad de Heracles como elemento cómico en la obra de Aristófanes.

La estructura de la Comedia Antigua fue uno de los primeros aspectos en ser estudiados, pues presenta diferencias importantes con otros subgéneros cómicos, como la Comedia Nueva. Las comedias aristofánicas tienen una estructura muy característica y puede ser estudiada desde dos aspectos: el formal y el argumentativo; este último se refiere a los hechos, es decir, al contenido de la obra.

Asimismo, la presencia del coro es otro rasgo fundamental en la Comedia Antigua, que poco a poco desaparece en periodos posteriores. De hecho, su función es elemental para comprender la comicidad de la coordenada social, desarrollada en la producción aristofánica.

Por estas razones, a continuación, se explica la estructura formal, la estructura argumentativa y la función del coro en la Comedia Antigua y, en especial, en Aristófanes, único comediógrafo ateniense del siglo V a. C., del que se conservan obras como ejemplo y modelo del género.

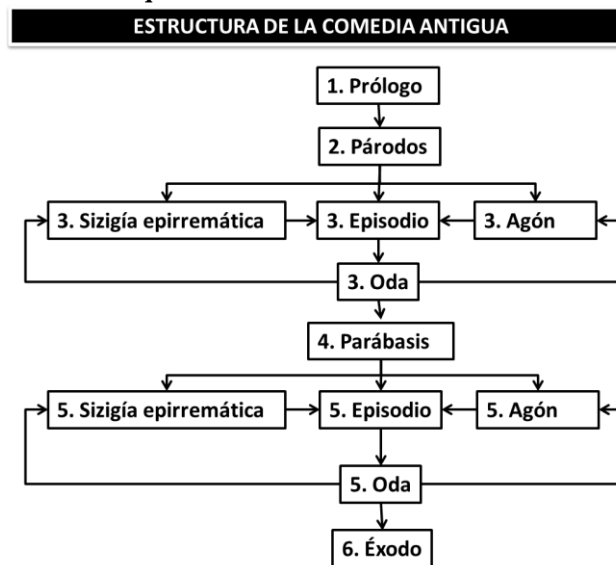
I.1.3. Estructura formal

La estructura formal de la Comedia Antigua es compleja, flexible y, por tanto, más irregular que en otros géneros dramáticos, como la tragedia⁸⁶. Asimismo, existen partes que son fundamentales para la identificación de la *Arkhaía*, como ocurre con la *parábasis*, el *agón* o el *párodos*. Como algunas de las referencias a Heracles en Aristófanes aparecen en estas partes, es fundamental detenerse en sus características.

La Comedia Antigua tiene diversas partes que, por lo general, siguen una secuencia: prólogo, párodos, agón, parábasis, escenas yámbicas y éxodo (Rodríguez Alfageme, 2008, pág. 61). No obstante, hay flexibilidad y, de hecho, solo en tres comedias de Aristófanes - *Acarnienses*, *Paz* y *Aves*- se cumple este orden con exactitud. Por esta razón, Lowe (2009, pág. 28) propone un esquema flexible para entender la estructura de la comedia, como se puede observar en la Figura 9, en la cual se presenta una adaptación de este.

⁸⁶ Lowe (2009, págs. 27-29) sintetiza las diferencias y similitudes entre la estructura de ambos géneros. Resalta como diferencias principales la existencia de sизigia epirremática, el agón y la parábasis.

FIGURA 9. Esquema de la estructura de la Comedia Antigua



Fuente: Adaptación del esquema presente en Lowe (2009, pág. 28)

Primeramente, está el prólogo, el cual es una escena que abre la obra de manera expositiva y anuncia el tema de la obra, por medio de un monólogo o un diálogo. “Todos los antecedentes y circunstancias de la acción cómica han de plantearse con claridad en él a través exclusivamente de los actores” (Rodríguez Alfageme, 2008, pág. 63). El prólogo es de gran importancia para la Comedia Antigua, pues se presenta la problemática social o política (*idea crítica*), el plan fantástico para solucionarlo y su puesta en práctica que da como resultado el *tema cómico*.

Después del prólogo está el *párodos*, es decir, la "entrada del coro" a escena y su presentación al público. Seguidamente, se encuentra el *agón*, entendido como el ‘conflicto’ o ‘debate’ que ocurre entre dos adversarios con argumentos a favor y en contra del tema de la obra. Para lograr su cometido, el héroe cómico debe luchar contra la oposición del coro o de otro personaje y, finalmente, el héroe sale triunfante. En palabras de Melero (1988, pág. 444):

el héroe, por la fuerza, la astucia o gracias a la intervención de una tercera persona, fuerza a su oponente a oír un plan y tomar postura ante el mismo. Con ello se consigue el punto culminante de la obra que

suele resolverse en un agón, o escena de disputa o discusión, de la que el héroe suele salir triunfante, justificando con ello su plan.

Por esto, se suele utilizar en el agón comicidad generada por la agresividad lúdica, principalmente verbal. Estructuralmente el *agón*, al igual que la *parábasis*, presentan como núcleo fundamental la estructura epirremática, llamada ‘sizigia epirremática’, la cual se compone por la sucesión simétrica de partes líricas y partes dialogadas: *ōdē*, *epírrēma*, *antōdē* y *antepírrēma* (Fuentes González, 2007). Al respecto, Gil (2012, pág. 39) señala que las partes líricas (*ōdē* y *antōdē*) son cantos del coro que se refieren a la disputa y se suele dar consejos a los contendientes o se describen sus cualidades. Por su parte, el *epírrēma* es la parte dialogada donde “un actor expone su tesis o defiende su persona. Se trata siempre del personaje o de la tesis derrotada” (Gil, 2012, pág. 40), mientras que en el *antepírrēma* se presenta la postura triunfadora. Al respecto, Fuentes González (2007, pág. 46) explica que

Es frecuente también que el agón cómico se organice con un marcado carácter judicial, como discursos antitéticos pronunciados ante un tribunal. Como adelantamos, a veces viene precedido por unas escenas introductorias, conocidas como «proagón», que comparte con el agón elementos estructurales de carácter epirremático.

Seguidamente, se encuentran los episodios, que son las partes dialogadas entre cada canto oral. “En general, a las partes no líricas a cargo de los actores comprendidas entre las corales se les da el nombre de episodios o escenas episódicas” (Fuentes González, 2007, pág. 36). De acuerdo con Cornford (1914, pág. 141), los episodios pueden ser escenas yámbicas, insertadas en la comedia e independientes del argumento de la obra, que buscan causar la risa en el espectador. Por lo general, estas escenas aparecen en la segunda parte de la obra.

Por su parte, la *parábasis* es la sección de la obra donde “el coro se dirige al público para ejecutar un interludio que interrumpe la acción y sirve para que el autor entre en debate personal con sus enemigos y exponga sus puntos de vista” (Gil, 2012, pág. 41). Por esta

razón, la parábasis es fundamental en el aspecto social de la obra y su carácter popular. Al respecto, Lasso de la Vega (1972, págs. 22-23) escribe:

En la parábasis el Coro, deponiendo la máscara y rompiendo la ilusión escénica, se dirige al público en nombre del autor y echa el aliento («pnîgos») para amonestarle las patrias vergüenzas y darle consejos morales sobre la conducta de la vida y consignas políticas desprovistas de toda frivolidad.

El corifeo o “el director del coro tiene a su cargo un breve discurso en que es portavoz del poeta y trata de moral, poesía o política o cuanto interese especialmente al poeta” (Bowra, 1983, pág. 121). Gil (2012, pág. 43) explica que incluso “en las piezas más antiguas el contenido de la parábasis no tiene nada que ver con la línea argumental. El coro alaba al poeta y defiende, o critica al auditorio por no haberle sabido entender en piezas anteriores”. En este sentido, en la parábasis hay una ruptura de la ilusión dramática, que “implica una interrupción de la acción y una llamada de atención al público para integrarlo en ella” (Rodríguez Alfageme, 2008, pág. 55).

Después de la parábasis, hay una serie de episodios que ejemplifican las consecuencias del plan del protagonista y demuestran el cambio social, político o personal logrado. Estas escenas yámbicas generalmente cuentan con comicidad emocional, pues suele aparecer un *alazón*, quien es burlado por el protagonista. Su presencia se evidencia entre la parábasis y el éxodo, pues irrumpe en escenas de sacrificio, cocina o banquete (Cornford 1914, pág. 136). La comicidad desarrollada en esta parte se basa principalmente en los impulsos sádicos, especialmente en la expulsión del *alazón*, porque lo golpean o lo maltratan y lo expulsan.

“Tras esta serie de enfrentamientos que representan la realización práctica de la idea cómica, se produce el triunfo y la liberación total del héroe y sus partidarios (*éxodo*), que culmina en la preparación de una fiesta” (Rodríguez Alfageme, 2008, pág. 68). Precisamente por medio de esta se concreta el éxodo, que corresponde a la salida del coro y los demás personajes. En esta parte, también se pueden observar ejemplos de comicidad emocional,

específicamente de humor sexual desarrollado en el margen de la risa ritual. Al respecto, Lasso de la Vega (1972, pág. 44) explica que

En el éxodo o final de la comedia (que es recuerdo de las pompas conyugales y bullanga con que se desenlazaba en casorio la primitiva danza de la fecundidad) el protagonista se dispone a desposar a Soberanía, como Pisetero en *Los pájaros*, o a Frutidora, como Trigeo en *La paz*, o a «Tregua de treinta años», como Pueblo en *Los caballeros*.

Frecuentemente el protagonista abandona la escena junto al coro para ir a celebrar un *kómos*, lo cual recuerda el valor festivo y ritual de la comedia. Así, en el éxodo, se cierra la obra con una escena generalmente de carácter orgiástico.

I.1.4. Estructura argumentativa

Sobre la estructura argumentativa, Aristóteles menciona brevemente en la *Poética* (1453a 30-39) que la comedia cuenta típicamente con una estructura doble y concluye con un final agradable, al deseo de los espectadores. Este esquema bipartito es una constante en el análisis de las obras aristofánicas y ha sido estudiado por diversos especialistas, como es el caso de Melero (1988, pág. 444), Macía Aparicio (Aristófanes, 2007a; 2007b), Rodríguez Adrados (2000) y Rodríguez Alfageme (2008), entre otros.

A grandes rasgos, en la primera parte del argumento de la obra, se encuentra una problemática inicial, ante la cual el protagonista desarrolla un plan y lo lleva a cabo, generalmente de manera exitosa. En esta parte, el protagonista encuentra oposición, ya sea de un antagonista o del coro de la obra. Usualmente se desarrolla un agón, pero al final el protagonista disuade a la oposición y sale victorioso. Sin embargo, la comedia no acaba con la culminación del plan o con el triunfo del protagonista.

En la segunda parte de la obra, a menudo se presentan una serie de escenas que ejemplifican las consecuencias del plan y demuestran el cambio social, político o personal

que se ha logrado. En algunos casos, como en las *Nubes*, el protagonista puede aparecer como víctima de su plan en lugar de beneficiario de su triunfo (Melero, 1988, pág. 444). Ello ocurre especialmente en las obras donde el protagonista no es un héroe cómico como tal. En estas, por lo general, se puede encontrar un plan que se culmina de manera negativa para él y, por tanto, se representarán las consecuencias acarreadas.

En esta parte, la presencia del *alazón* es frecuente, pues irrumpe en sacrificios, banquetes o alguna otra celebración, por lo que es burlado por el protagonista y expulsado con abusos verbales y físicos. En este sentido, el *alazón* es esencialmente un intruso no bienvenido, quien interrumpe en alguna actividad representativa del triunfo del protagonista. El *alazón* pretende participar del triunfo y gozar de los beneficios conseguidos por el protagonista, por eso es expulsado violentamente (Conford 1914, pág. 136).

Para terminar, la mayoría de las obras aristofánicas concluyen con un evento dichoso para conmemorar el triunfo: un sacrificio, un banquete, una fiesta, una boda u otro tipo de unión sexual. Tal y como Melero (1988, pág. 444) señala, en estas escenas festivas aparecen jóvenes doncellas –flautistas, heteras- o personificaciones femeninas de carácter alegórico como *Opora* y *Theoría* (*Paz*), *Diallagé* (*Lisístrata*) o *Basileia* (*Aves*). Finalmente, el protagonista abandona la escena junto al coro para ir a celebrar el *kómos*, lo cual recuerda el valor festivo y ritual de la comedia. Así, en el éxodo, se cierra la obra con una escena festiva, generalmente de carácter orgiástico, lleno de comicidad propia de la vertiente emocional.

I.1.5. Función del coro

El coro es uno de los rasgos más característicos de la Comedia Antigua, que poco a poco desaparece en periodos posteriores. La presencia del coro es un factor que recuerda el valor religioso de la obra, pues se remonta hasta el origen del género y los cantos fálicos. En la Comedia Antigua, estaba compuesto de veinticuatro coristas, a diferencia de la tragedia,

cuyo coro estaba conformado por doce o quince miembros (Lowe, 2009, pág. 6). La cantidad de coristas daba la posibilidad al comediógrafo para dividirlo en dos semicoros, que podían interactuar entre sí. El coro estaba liderado por un corifeo y, en el caso de los semicoros, había dos corifeos.

Otra característica esencial del coro en la *Arkhaía* era el vestuario y la máscara, pues, como explica Bowra (1983, pág. 120), “el coro se disfraza para representar cuanto quiera el poeta: ranas, aves, ancianos, mujeres avispas –figuras que generalmente dan su nombre a la obra-”. En este sentido, tal como explica Lasso de la Vega (1972, pág. 33), la fantasía en la Comedia Antigua y, en especial, en la obra de Aristófanes, se manifestaba en la utilización de coros animalescos. Zimmermann (2014, pág. 155) explica que el título predispone a los espectadores a esperar un drama en la tradición de los coros de animales, aunque, en algunos casos, puede usarse como un *aprosdókēton* dramático, como en las *Ranas*, cuya expectativa es rotundamente decepcionante, ya que el coro principal de la obra está compuesto por iniciados, mientras que el coro secundario es de ranas (vv. 209-268).

Precisamente, esto es una diferencia significativa con la comedia de época posterior, pues, tanto en la *Mése* como en la *Néa*, el efecto dramático deviene del argumento, no del espectáculo. Por supuesto, los coros animalescos y fantásticos de la *Arkhaía* reflejan también el valor ritual de la comedia, junto con otros elementos del vestuario, como el uso de la máscara y los falos falsos. Al respecto, Lowe (2009, pág. 6) menciona que “its masks were cartoonish and ugly rather than naturalistic and dignified, and its costume grotesquely padded, with some or all male characters equipped with a distinctive costume phallus”⁸⁷.

⁸⁷ ...sus máscaras eran caricaturescas y feas en lugar de naturalistas y dignas, y su vestimenta estaba grotescamente acolchada, con algunos o todos los personajes masculinos equipados con un falo de vestuario distintivo. [traducción propia]

El uso del falo no era exclusivo del coro, sino que también se presentaba en otros personajes masculinos. Generalmente, esta pieza del vestuario era aprovechada por el comediógrafo para desarrollar humor sexual por medio de la gestualidad, lo cual está inmerso en la coordenada emocional de la comicidad.

Otra característica propia del coro en la Comedia Antigua es su gran importancia en el tratamiento de la acción cómica (Bowra, 1983), pues tenía un papel dramático. Especialmente esto ocurre en la primera parte de la comedia, donde hay interacción activa entre el protagonista y el coro. El carácter popular se manifiesta en el coro, pues, de acuerdo con Gil (2012), el héroe cómico logra triunfar en favor de la colectividad, la cual frecuentemente está reflejada por el coro de la obra. Después del triunfo del héroe, el papel del coro es secundario, pues ya la acción dramática no se desarrolla, por lo tanto, el coro “se limita a interpretar breves cantos entre las diversas escenas” (Melero, 1988, pág. 444).

Asimismo, el coro es de suma importancia para “la expresión de las opiniones del poeta sobre varios temas de actualidad” (Bowra, 1983, págs. 120-121), lo cual suele ocurrir durante la parábasis. El carácter popular del coro y su importancia para la expresión de la opinión del poeta a través de la parábasis son rasgos de la Comedia Antigua que luego desaparecen.

Descritas las características del coro en la Comedia Antigua, seguidamente se contextualiza la producción de Aristófanes.

I.1.6. Aristófanes y su obra

Aristófanes es el único comediógrafo ateniense del siglo V a. C., del que se conservan obras como ejemplo y modelo de la Comedia Antigua. La fecha exacta de su nacimiento y muerte son desconocidas (Lowe, 2009), aunque la crítica moderna sugiere que pudo haber nacido cerca del año 450 a. C. y su muerte se sitúa alrededor del 385 a.C. (Thorburn, 2005).

Vivió durante la Guerra del Peloponeso, circunstancia histórica que marcó profundamente su producción.

Se le atribuyen cuarenta y cuatro comedias, de las cuales cuatro son espurias. De todas estas, únicamente se conservan en estado íntegro once de ellas (*Acarnienses*, *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata*, *Tesmoforias*, *Ranas*, *Asambleístas* y *Pluto*), empezando con los *Acarnienses*, datada en 425 a. C., hasta el *Pluto* presentada en el año 388 a.C. La mayoría de las obras fueron compuestas en el periodo de la Guerra del Peloponeso, la cual se desarrolló entre los años 431 a.C. y 404 a.C. Distintas circunstancias acaecidas durante esta influyeron en sus obras. Por esta razón, se pueden agrupar de acuerdo con el periodo de su realización. En este sentido, autores como Sardón Navarro (2001, pág. 152) y Lowe (2009, pág. 34) proponen clasificarlas en tres grandes grupos:

1. El primer período está integrado por las cinco comedias presentadas entre el año 425 a. C. y el 421, año en el cual cesa la guerra contra Esparta gracias a la Paz de Nicias: *Acarnienses*, *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas* y *Paz*.
2. El segundo período incluye cuatro comedias, representadas desde la reanudación del enfrentamiento bélico contra Esparta hasta la derrota final de Atenas, entre los años 415 al 405 a.C. (*Aves*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* y *Ranas*). De acuerdo con Sardón Navarro (2001, pág. 152), “estas comedias dejan traslucir las dificultades de los atenienses a causa de la guerra y, fundamentalmente, las tensiones internas de la ciudad. Se percibe el pesimismo de la derrota y aumenta el deseo de evasión”.
3. Finalmente, en el tercer periodo están las dos últimas comedias: *Asambleístas* y *Pluto*, datadas entre 393 a 388 a. C. Estas obras fueron realizadas en época de postguerra, después de la derrota de Egospótamos en el año 405 a.C. Desde el aspecto formal, estas presentan cambios estructurales y argumentales que se alejan de las

características propias de la Comedia Antigua. Al respecto, Lesky (1989, pág. 663) explica que en ellas se observan cambios estilísticos como la ausencia “de parábasis, la autonomía de las partes corales, el retroceso de la sátira política y la aparición de la grosera sátira personal”, que permiten reconocer el cambio paulatino acaecido en el género. Al lado de las variaciones formales, también hay un cambio importante en la comicidad, pues hay una disminución en el uso de la *onomastì kōmōdēin* de figuras políticas. Por estas razones, la crítica contemporánea⁸⁸ subraya que las características de estas comedias son más cercanas a la *Mése* que a la Comedia Antigua.

Esta clasificación en tres periodos es esencial para contextualizar las obras aristofánicas y, en especial, para comprender la comicidad propia de la vertiente social, que, en muchos casos, alude al contexto de la Guerra del Peloponeso. Precisamente, Lowe (2009, págs. 35-36) realiza una línea cronológica de eventos relevantes sucedidos durante el conflicto bélico al lado de datos que se conservan sobre producción aristofánica como el nombre de la pieza, el productor, la festividad⁸⁹ donde se presentó y el premio que ganó, esto con el fin de facilitar la comprensión del contexto histórico en que se encuentra inmersa.

Por ello, a continuación, se presenta una adaptación de esta línea temporal de Lowe (2009) y complementada con la cronología realizada por García Gual (1994, págs. 9-14). De manera que en la Tabla 3 se incluyen más datos históricos de relevancia, adicionales a los eventos ocurridos durante la Guerra del Peloponeso, y se agregan los nombres de las obras

⁸⁸ Cf. Lowe (2009, pág. 16), Gil (2012, pág. 45), Lesky (1989, pág. 663), entre otros.

⁸⁹ Durante estas festividades, se hacía competiciones dramáticas y triunfar en ellas era un gran honor para el dramaturgo. MacDowell (1996) explica que, en ambas festividades, normalmente se representaban cinco comedias, pero que durante la Guerra del Peloponeso parece que se redujo su número a tres, para hacer más cortas las festividades.

en griego junto a su traducción. Además, se resaltan en negrita las piezas conservadas en la actualidad y se incluyen otros datos de interés.

TABLA 3. Línea temporal de eventos históricos y datos sobre la producción aristofánica

Años	Eventos históricos	Datos sobre las comedias aristofánicas		
		Comedias	Productor	Festividad y premio
427	Revolta de Mitilene	<i>Δαιταλεῖς (Comensales)</i>	Filónides o Calístrato	Leneas, 2°
426	“Los espartanos ofrecieron la paz a Atenas, pero ésta la rechazó” (Langer, 1980, pág. 103) Cleón entabla una demanda contra Aristófanes.	<i>(Babilonios)</i>	Calístrato	Dionisias, 1°
425	Campaña de Pilos	<i>Ἀχαρνεῖς (Acarnienses)</i>	Calístrato	Leneas, 1°
424	Batalla en Delium, Brasidas en Tracia.	<i>Ἱππεῖς (Caballeros)</i>	Aristófanes	Leneas, 1°
423	Tregua de un año. Tucídides es desterrado.	<i>Νεφέλαι (Nubes)</i>	Aristófanes	Dionisias, 3°
422	Batalla de Anfípolis. Muerte de Cleón y Brasidas.	<i>(Proagon)</i>	Filónides	Leneas, 1°
		<i>Σφήκες (Avispas)</i>	Aristófanes	Leneas, 2°
421	Paz de Nicias (dura 5 años)	<i>Εἰρήνη (Paz)</i>	¿?	Dionisias, 2°
420	Negociaciones con Argos			
419	Alcibíades en el Peloponeso			
418	Batalla de Mantinea			
417	Ostracismo de Hipérbolo			
416	Asedio y rendición de Melos			
415	Expedición siciliana			
414	Asedio de Siracusa Muerte de Lámaco.	<i>(Amphiaraus)</i> <i>ὄρνιθες (Aves)</i>	Filónides Calístrato	Leneas, 2° Dionisias, 2°
413	Fin de la expedición siciliana. Destrucción de la flota ateniense y desastre de Siracusa.			
412	Tratado de Mileto			
411	Alianza de Esparta con Persia. Golpe oligárquico en Atenas.	<i>Λυσιστράτη (Lisístrata)</i> <i>Θεσμοφοριάζουσαι (Tesmoforias)</i> <i>Τεσμοφοριάντες</i>	Calístrato o ¿?	Leneas Dionisias
410	Restauración de la democracia en Atenas.			
409	Atenas pierde Pilos			
407	Alcibíades regresa a Atenas			
406	Alcibíades es desterrado Batalla de Arginusas Muerte de Eurípides y Sófocles			
405	Derrota de la flota ateniense en Egospotamos.	<i>Βάτραχοι (Ranas)</i>	Filónides	Leneas, 1°
404	Rendición de Atenas y el gobierno de los Treinta Tiranos.			
403	Restauración de la democracia en Atenas.			
401	Expedición de los diez mil			
400	Guerra de Esparta contra Persia. Expedición de Ciro el Joven y los Diez Mil. Batalla de Cunaxa.			
399	Juicio y ejecución de Sócrates			
392 /391	Guerra de Corinto (ca. 395-387 a.C.)	<i>Ἐκκλησιάζουσαι (Asambleístas)</i>		
389	Trasíbulo muere en campaña			
388		<i>Πλούτος (Pluto)</i>	Aristófanes	¿?, 1°

Fuente: Elaborado a partir de Lowe (2009, págs. 35-36) y García Gual (1994, págs. 9-14).

Esta línea del tiempo es una guía muy general para la contextualización de las obras aristofánicas y, aunque no se explica cada suceso con detalle, en el capítulo sobre la coordenada social de la comicidad aristofánica se retomará los eventos relevantes para el análisis.

I.2. Heracles en las obras aristofánicas

Heracles es uno de los personajes míticos que más frecuentemente aparece en los géneros cómicos, no solo en la comedia griega en general, sino también en otras formas dramáticas⁹⁰, como el drama satírico y la farsa fliácica o hilarotragedia. En el caso de la obra de Aristófanes, su presencia es reiterada y se menciona en las once comedias que han llegado hasta la actualidad.

En primera instancia, Heracles es el único héroe mítico que aparece como personaje secundario, específicamente en las *Aves* (vv. 1574-1693) y las *Ranas* (vv. 38-163). En segundo lugar, en el caso de las *Ranas*, hay dos personajes disfrazados de él. En tercer lugar, paralelamente, se encuentra la presencia de Heracles *extra scenam* ('fuera de escena') con menciones directas de su teónimo⁹¹. Por ello, a continuación, se clasifica el corpus según estas tres categorías. Además, se contextualizan las referencias en las obras aristofánicas de acuerdo con las partes de las estructuras formal y argumentativa donde aparecen.

⁹⁰ Para ahondar en la producción dramática donde aparece Heracles, consúltese los trabajos de Padilla (1998a), *Herakles and Animals in the Origins of Comedy and Satyr-Drama*, y de Galinsky (1972), *The Comic Hero*.

⁹¹ Un teónimo es un concepto que se utiliza para referirse al nombre propio de una divinidad. Es importante hacer la salvedad de que Heracles es una figura heroica divinizada, cuyo culto tuvo amplia difusión por toda la Hélade, por lo tanto, se puede utilizar el concepto "teónimo" para hablar del nombre de Heracles.

I.2.1. Heracles como personaje secundario

Heracles aparece como personaje secundario únicamente en dos comedias: las *Aves* y las *Ranas*, ambas del segundo periodo de producción aristofánica. Las *Aves* es la primera de esta etapa. En ella, Heracles se presenta como personaje secundario en la segunda sección de la obra, específicamente en el episodio final (vv.1565-1693), justo antes del exordio, cuando llega una embajada de emisarios divinos ante Pistétero.

Por la fundación de la ciudad *Nephelokokkugia* (Νεφελοκοκκυγία) “ciudad de las nubes y los cucos”, los dioses han perdido la conexión con los seres humanos. La nueva ciudad ocupa todo el horizonte, por lo que interfiere con el libre tránsito de los sacrificios, es decir, el humo de las ofrendas no llega a la morada de los dioses (vv. 1515-24).

Sumado a lo anterior, Pistétero, protagonista de la obra y fundador de la ciudad, establece un nuevo régimen, en el cual las aves son las divinidades. Ante esta situación, los dioses envían una embajada integrada por Heracles, Poseidón y Tríbalo. Ellos han sido elegidos democráticamente por los demás dioses, según menciona Poseidón (*Aves*, v. 1570) y tienen la finalidad de negociar con Pistétero. No obstante, antes Prometeo va en busca de Pistétero para prevenirlo y le aconseja solicitar en matrimonio a Basíleia a cambio de la restitución del libre tránsito entre hombres y dioses (vv. 1531-1536). Precisamente, la boda se realiza en el exordio de la obra.

En el episodio de la embajada, Heracles interviene 22 veces a lo largo de la escena. En el anexo 2, se encuentra el episodio completo (vv.1565-1693), tanto la traducción española hecha por Gil (Aristófanes, 2011, págs. 513-522) como el texto griego.

Por su parte, las *Ranas* es la última comedia del segundo periodo y es la segunda comedia conservada donde aparece Heracles como personaje secundario. A diferencia de las

Aves, la intervención se encuentra en el prólogo de la obra, específicamente entre los versos 38 y 163.

Dioniso, el protagonista, busca a Heracles en su casa en Atenas para pedirle ayuda. El dios del teatro desea descender al Hades, para traer consigo a Eurípides, quien ha muerto. Por lo tanto, le pide a Heracles que lo asesore para realizar la catábasis, ya que su hermano⁹² es experto en el tema. En esta escena, Heracles interviene 43 veces a lo largo de su diálogo con Dioniso. En el anexo 3, se encuentra la escena completa (vv.35-165), tanto la traducción española hecha por Macía Aparicio (Aristófanes, 2007b, págs. 218-230) como el texto griego. A modo de síntesis, en la Tabla 4 se presenta el corpus de Heracles como personaje secundario en las *Aves* y las *Ranas*.

TABLA 4. Síntesis sobre el corpus de Heracles como personaje secundario en las comedias aristofánicas conservadas

COMEDIA	VERSOS	PARTE DE LA ESTRUCTURA FORMAL	PARTE DE LA ESTRUCTURA ARGUMENTATIVA	CANTIDAD DE INTERVENCIONES	PERSONAJES CON LOS QUE INTERACTÚA	ANEXO
<i>AVES</i>	1565-1693	Episodio	Segunda	22	Tríbalo, Poseidón, Pistétero	3
<i>RANAS</i>	35-165	Prólogo	Primera	43	Dioniso y Jantias	4

En el capítulo II de la presente investigación, se examinan estos fragmentos en los que aparece Heracles como personaje secundario, tanto desde los métodos de invención como desde el carácter que presenta en esta comedia. Asimismo, se contemplan los aspectos de la originalidad presente en la invención y representación del personaje mítico.

⁹² Son hermanos por padre, pues Heracles es hijo de Alcmena y Zeus, mientras Dioniso es concebido por Sêmele y Zeus.

I.2.2. Heracles como disfraz

En las *Ranas*, Dioniso junto a su esclavo Jantias llega a la casa de Heracles en Atenas vestido con coturnos, con una túnica azafranada, con una piel de león y un mazo. Estos dos últimos corresponden a atributos de Heracles. Los atributos son objetos representativos que caracterizan al personaje, generalmente determinados por su mito, como ocurre con Heracles con la piel del león de Nemea y el mazo.

El uso del disfraz se emplea ampliamente después del párodos, en las escenas en el Hades, donde Dioniso y Jantias se encuentran con diversos personajes e intercambian el atuendo varias veces. Ello corresponde en la estructura argumentativa a la primera parte de la obra donde se ejecuta el plan del Dioniso, como héroe cómico de la obra. En la estructura formal todas las escenas yámbicas corresponden a episodios. Asimismo, hay algunas menciones sobre el disfraz en las odas entre las escenas.

Primeramente, después de la aparición del coro de iniciados, quienes guían a Dioniso -disfrazado de Heracles- y Jantias, su esclavo, hasta la entrada del Hades, se encuentran con Éaco⁹³, quien enfurecido abre la puerta, le recrimina por el robo de Cerbero y lo amenaza vehementemente (*Ranas*, vv. 460-478). Ante este hecho, Dioniso aterrado intercambia su vestimenta con su esclavo, quien se autodenomina Ἡρακλειοξανθίαν “Heracleojantias” (v. 499). A partir de allí, comienza otra escena. En ella aparece una criada de Perséfone (vv. 503-519), quien le ofrece a Heracles (Jantias disfrazado) múltiples manjares y otros placeres, como mujeres, específicamente una flautista y dos o tres bailarinas. Ante esta situación, Dioniso vuelve a intercambiar el disfraz con su esclavo (vv. 522-532).

⁹³ Éaco es personaje de la tradición mítica conocido como el más piadoso de todos los griegos, hijo de Zeus y Egina. Después de su muerte, Éaco pasa a juzgar a las almas de los muertos (cf. Grimal, 1979, págs. 144-145).

Luego de un canto lírico, comienza otro episodio (vv. 549-589), esta vez con dos hostiles posaderas, que tienen malos recuerdos de Heracles, porque se marchó sin pagar. Ellas relatan lo que pasó en la última visita del héroe y amenazan a Dioniso, pensando que se trata de este. Ante esto, el dios le pide encarecidamente a su esclavo que nuevamente intercambien sus ropas (vv.579-589).

Seguidamente, hay una oda (vv. 590-604), donde el coro y Jantias discuten sobre el intercambio del disfraz con su amo Dioniso. Por último, en el siguiente episodio (vv. 605-674), vuelve a aparecer Éaco y desea castigar a Heracles por el robo de Cerbero. Al revelarse el tema del disfraz, Éaco no sabe cómo identificarlos y les aplica tormento sin éxito, por lo que decide llevarlos ante Hades y Perséfone. Terminado este episodio, comienza la parábasis, con la cual se cierra la primera parte de la obra. En la segunda parte de la obra, no hay alusiones al héroe ni al disfraz. Esto se debe a que la primera sección de la comedia se centra en el plan de Dioniso y su viaje al inframundo (vv. 1-738); mientras que la segunda versa sobre el certamen de Esquilo y Eurípides (vv. 814 ss.), manifiesto en el agón.

A continuación, en la Tabla 5 se sintetizan los episodios según su ubicación en la obra: versos, parte de la estructura formal donde aparece, personaje disfrazado y personajes con los que interactúa.

TABLA 5. Síntesis sobre el corpus de Heracles como disfraz en las *Ranas* de Aristófanes

VERSOS	PARTE DE LA ESTRUCTURA FORMAL	PERSONAJE DISFRAZADO	PERSONAJE CON EL QUE INTERACTÚA
460-502	Episodio	Dioniso	Éaco
503-532	Episodio	Jantias	Criada de Perséfone
533-548	Oda	Dioniso	Coro
549-589	Episodio	Dioniso	Dos posaderas
590-604	Oda	Jantias	Coro
605-674	Episodio	Jantias - Dioniso	Éaco

En el capítulo II de la presente investigación, se toman estas partes de la comedia y se examina el uso del disfraz y su relación con la comicidad propia de la coordenada intelectual, desde los aspectos de la invención y la originalidad.

I.2.3. Heracles *extra scenam*

El teónimo de Heracles aparece en las comedias aristofánicas seleccionadas, en especial en menciones *extra scenam*, donde no aparece como personaje. En dichas menciones se pueden identificar dos tipos: el teónimo en un enunciado interjetivo o en un argumento discursivo de algún personaje por medio de recursos retóricos.

En el caso de los enunciados interjetivos se debe hacer la salvedad de que tienen como rasgo común “el contorno de entonación exclamativo; lo cual concuerda con la intención comunicativa general de aquellos, a saber, la expresión de actitudes, los sentimientos y las sensaciones del hablante, así como también la apelación al oyente” (Alarcos Llorach, 2005, pág. 242). En Aristófanes, el uso interjetivo del teónimo de Heracles únicamente se produce en boca de personajes masculinos, lo cual no es de extrañar, pues como señala Macía Aparicio (Aristófanes, 2007b, pág. 431, nota 4), esta invocación es exclusivamente de uso masculino.

El corpus se identificó de acuerdo con el contexto en el que aparece cada referencia. Para ello, se realizó la Tabla 6 donde se enlista el nombre de la comedia, la cita en griego y su traducción, los versos donde se encuentra la cita en el texto, la parte de la estructura formal y argumentativa de la comedia donde aparece la mención y el personaje que la realiza. Adicionalmente, se clasifican de acuerdo con el uso de la referencia, sea en un enunciado interjetivo o en un argumento discursivo. La exposición del corpus se realiza por comedia en orden cronológico y el teónimo se señala con negrita en la cita textual.

TABLA 6. Referencias sobre la presencia del teónimo de Heracles *extra scenam* en las comedias aristofánicas conservadas

COMEDIA	VERSOS	PERSONAJE	CITA TRADUCIDA	CITA EN GRIEGO	ESTRUCTURA FORMAL	ESTRUCTURA ARGUMENTATIVA	TIPO
	94-97	DICEÓPOLIS	“¡Soberano Heracles! ¡Por los dioses!, hombre, tienes cara de buque de guerra. ¿Doblas acaso un promontorio y divisas la dársena? Te cuelga el estrobo por debajo del ojo”. (Aristófanes, 2000a, pág. 112)	ὄναξ Ἡράκλεις. /πρὸς τῶν θεῶν ἄνθρωπε ναύφαρκτον βλέπεις; / ἢ περὶ ἄκραν κάμπτων νεόσοικον σκοπεῖς; /ἄσχωμ' ἔχεις που περὶ τὸν ὀφθαλμὸν κάτω.	Prólogo	Primera	Enunciado interjectivo
	284	DICEÓPOLIS	“¡ Heracles! Esto, ¿qué es? Haréis pedazos la olla” (Aristófanes, 2000a, pág. 125).	Ἡράκλεις τουτὶ τί ἐστὶ; τὴν χύτραν συντρίψετε	Agón	Primera	Enunciado interjectivo
ACARNIENSES	804-8	DICEÓPOLIS	“¡Qué fuerte habéis gruñido a eso de las brevas! Que alguien traiga de dentro algunas para las choninas. (Echándoles unas pocas) ¿Las comerán? ¡Huy! ¡Qué ruido meten al masticarlas! ¡ Heracles santísimo! ¿De dónde son las chonas? Parecen de Traga...sas.” (Aristófanes, 2000a, pág. 161).	ὡς ὄξυ πρὸς τὰς ἰσχάδας κεκράγατε./ ἐνεγκάτω τις ἔνδοθεν τῶν ἰσχάδων / τοῖς χοιριδίοισιν. ἄρα τρώζονται; βαβαί./ οἶον ῥοθιάζουσ' ὦ πολυτίμηθ' Ἡράκλεις./ ποδαπὰ τὰ χοιρί'; ὡς Τραγασαῖα φαίνεται.	Episodio	Segunda	Enunciado interjectivo
	860	BEOCIO	“¡Por Heracles! ¡Cómo me duele el hombro!” (Aristófanes, 1994, pág. 92)	ἴτω Ἡρακλῆς ἔκαμόν γα τὰν τύλαν κακῶς;	Episodio	Segunda	Enunciado interjectivo
	1018	DICEÓPOLIS	“¡ Heracles! ¿Quién es éste?” (Aristófanes, 2000a, pág. 177)	ὦ Ἡράκλεις τίς οὐτοσί;	Episodio	Segunda	Enunciado interjectivo

COMEDIA	VERSOS	PERSONAJE	CITA TRADUCIDA	CITA EN GRIEGO	ESTRUCTURA FORMAL	ESTRUCTURA ARGUMENTATIVA	TIPO
NUBES	184	ESTREPSÍADES	“¿ Heracles! ¿De dónde son esas fieras?” (Aristófanes 2011, pág. 40)	ὦ Ἡράκλεις, ταυτὶ ποδαπαὰ τὰ θηρία ;	Prólogo	Primera	Enunciado interjetivo
	1045-1054	ARGUMENTO JUSTO y ARGUMENTO INJUSTO	<p>ARGUMENTO INJUSTO: Tente ahí Ya te tengo agarrado de por medio, sin escapatoria. Indícame: ¿a cuál de los hijos de Zeus le estimas más esforzado de ánimo? ¿Cuál pasó por mayor número de penalidades? Dilo.</p> <p>ARGUMENTO JUSTO: A nadie juzgo superior a Heracles.</p> <p>ARGUMENTO INJUSTO: ¿Dónde has visto fríos los ‘baños de Heracles’? ¿Y quién hay más varonil que él? ARGUMENTO JUSTO: Ése precisamente, ése es el famoso argumento que llena de jovenzuelos las casas de baños para hablar del día entero y deja vacías las palestras. (Aristófanes, 2011, pág. 101)</p>	<p>Ἄδικος Λόγος ἐπίσχες; εὐθύς γάρ σ' ἔχω μέσον λαβῶν ἄφυκτον. καί μοι φράσον, τῶν τοῦ Διὸς παίδων τίν' ἄνδρ' ἄριστον ψυχὴν νομίζεις, εἰπέ, καὶ πλείστους πόνους πονῆσαι. Δίκαιος Λόγος ἐγὼ μὲν οὐδέν' Ἡρακλέους βελτίον' ἄνδρα κρίνω. Ἄδικος Λόγος ποῦ ψυχρὰ δῆτα πάποτ' εἶδες Ἡράκλεια λουτρά; καίτοι τίς ἀνδρειότερος ἦν; Δίκαιος Λόγος ταῦτ' ἐστὶ ταῦτ' ἐκεῖνα, ἃ τῶν νεανίσκων ἀεὶ δι' ἡμέρας λαλούντων πλήρες τὸ βαλανεῖον ποιεῖ, κενὰς δὲ τὰς παλαίστρας.</p>	Agón	Segunda	Argumento discursivo

VV.	PERSONAJE	CITA TRADUCIDA	CITA EN GRIEGO	ESTRUCTURA FORMAL	ESTRUCTURA ARGUMENTATIVA	TIPO
54-66	JANTIAS	“Vamos ya, voy a exponer a los espectadores el tema, tras hacerles las siguientes advertencias: que no esperen de nosotros nada en exceso elevado ni un gracejo robado de Mégara, pues nosotros no tenemos una pareja de siervos que tiren nueces de una cesta a los espectadores, ni a Heracles frustrado de la cena, ni a Eurípides una vez más vejado, ni tampoco vamos a hacer de nuevo trizas a Cleón, si gracias a la suerte ha brillado” ... (Aristófanes, 2011, págs. 153-154)	φέρει νυν κατείπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον, ὀλίγ' ἄτθ' ὑπειπὼν πρῶτον αὐτοῖσιν ταδί, μηδὲν παρ' ἡμῶν προσδοκᾶν λίαν μέγα, μηδ' αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον. ἡμῖν γὰρ οὐκ ἔστ' οὔτε κάρυ' ἐκ φορμίδος δοῦλω διαρριπτοῦντε τοῖς θεωμένοις, οὔθ' Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος, οὔδ' αὐθις ἀνασελγαινόμενος Εὐριπίδης: οὔδ' εἰ Κλέων γ' ἔλαμψε τῆς τύχης χάριν...	Prólogo	Primera	Argumento discursivo
420	JANTIAS	“ ¡Heracles! , tienen agujijones. ¿No lo ves, amo?” (Aristófanes, 2011, pág. 175)	Ἡράκλεις καὶ κέντρ' ἔχουσιν. οὐχ ὄρας ὃ δέσποτα;	Proagón	Primera	Enunciado interjetivo
757	FILOCLEÓN	“ ¡Por Heracles! / ¡Qué deje yo de estar entre los jueces, / antes que coger a Cleón robando!” (Aristófanes, 2011, págs. 195)	πάρες ὃ σκιερά. μὰ τὸν Ἡρακλέα μή νυν ἔτ' ἐγὼ 'ν τοῖσι δικασταῖς κλέπτοντα Κλέωνα λάβοιμι.	Oda	Primera	Enunciado interjetivo
1029-1035	CORIFEO	“Desde el momento en que empezó a instruir coros, tampoco se metió con individuos del común, sino que con el ánimo de Heracles atacó a los más grandes, entablado combate valerosamente desde el principio con el mismísimo monstruo de acerados dientes, de cuyos ojos de Cinna salían terroríficos rayos resplandecientes y lamía las cien cabezas de lamentables aduladores. Su voz tenía torrentes de palabras que generaban destrucción. Hedía a foca, tenía los sucios cojones de Lamia y culo de camello.” (Aristófanes, 2011, pág. 214)	οὐδ' ὅτε πρῶτόν γ' ἤρξε διδάσκειν, ἀνθρώποις φήσ' ἐπιθέσθαι, ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπιχειρεῖν, θρασέως ξυστάς εὐθύς ἀπ' ἀρχῆς αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι, οὗ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον, ἑκατὸν δὲ κύκλω κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας, φώκης δ' ὀσμὴν, Λαμίας ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου.	Parábasis	Segunda	Argumento discursivo

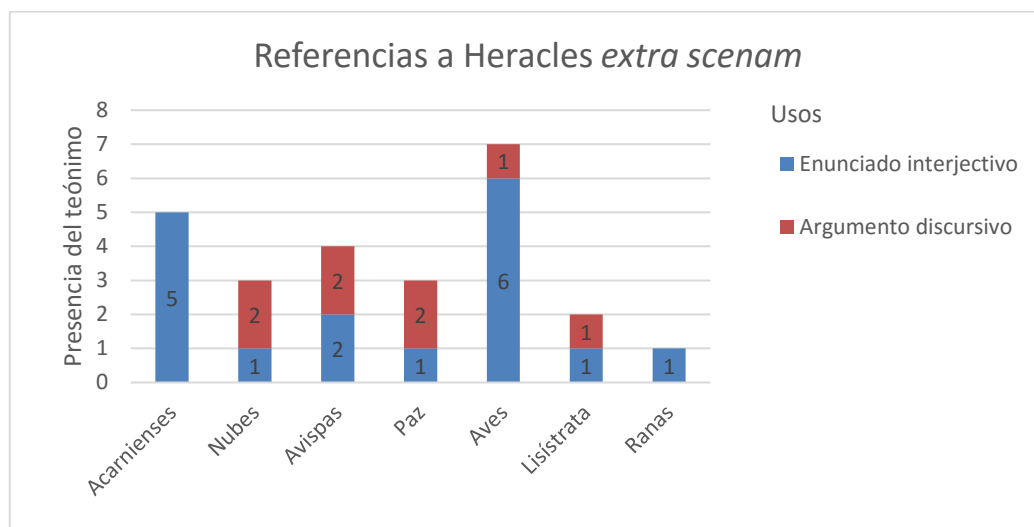
	VERSOS	PERSONAJE	CITA TRADUCIDA	CITA EN GRIEGO	ESTRUCTURA FORMAL	ESTRUCTURA ARGUMENTATIVA	TIPO
PAZ	180-181	HERMES	“¿De dónde me llegó de un mortal...? ¡Soberano Heracles ! ¿Qué es este monstruo?” (Aristófanes, 2011, pág. 281)	πόθεν βροτοῦ με προσέβαλ'; ὄναξ Ἡράκλεις τουτί τί ἐστι τὸ κακόν;	Prólogo	Primera	Enunciado interjetivo
	741-742	CORIFEO	[...] “Fue el primero también que desacreditó y expulsó a aquellos Heracles que amasaban pan o tenían hambre” [...] (Aristófanes, 2011, pág. 321)	τούς θ' Ἡρακλέας τοὺς μάπτοντας καὶ τοὺς πεινῶντας ἐκείνους ἐξήλασ' ἀτιμώσας πρῶτος,	Parábasis	Primera	Argumento discursivo
	752-756	CORIFEO	“Lejos de eso, con ímpetu de un Heracles arremetió contra los grandes, atravesando el terrible hedor de sus pieles y amenazas enfangadas de cólera. Lo primero de todo fue mi lucha con la fiera de dientes agudos de cuyos ojos resplandecían los rayos de Cinna infundiendo espanto y en torno de la suya cien cabezas de aduladores lamentables la lamían.” [...] (Aristófanes, 2011, págs. 322)	ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει, διαβάς βυρσῶν ὄσμας δεινὰς κάπειλās βορβοροθύμους, καὶ πρῶτον μὲν μάχομαι πάντων αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι, οὗ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον, 755 ἐκατὸν δὲ κύκλῳ κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιγμῶντο περὶ τὴν κεφαλὴν, [...]	Parábasis	Primera	Argumento discursivo

COMEDIA	VERSOS	PERSONAJE	CITA TRADUCIDA	CITA EN GRIEGO	ESTRUCTURA FORMAL	ESTRUCTURA ARGUMENTATIVA	TIPO
AVES	93-94	EVÉLPIDES	(Al verla salir [<i>A Abubilla</i>]) ¡ Heracles! ¿Qué clase de animal es éste? ¿Qué plumas son ésas? ¿Qué es esa triple cresta? (Aristófanes, 2011, pág. 399)	ὦ Ἡράκλεις τουτὶ τί ποτ' ἐστὶ τὸ θηρίον; τίς ἢ πτέρωσις; τίς ὁ τρόπος τῆς τριλοφίας;	Prólogo	Primera	Enunciado interjetivo
	277	EVÉLPIDES	“¿Medo? ¡Soberano Heracles! ¿Cómo, siendo medo, voló sin camello?” (Aristófanes, 2011, pág. 281)	Μῆδος; ὄναξ Ἡράκλεις : εἶτα πῶς ἄνευ καμήλου Μῆδος ὦν εἰσέπτετο;	Párodos	Primera	Enunciado interjetivo
	567	PISETERO	“[...] si sacrifica a Heracles , que haga una ofrenda de tortas con miel a la gaviota [...]” (Aristófanes, 2011, pág. 437)	ἦν δ' Ἡρακλέει θύη τι, λάρφω ναστοῦς θύειν μελιτοῦντας;	Párodo	Primera	Argumento discursivo
	813-816	PISETERO	“¡ Heracles! ¿Pondría yo 'Cuerda de Esparto' a mi ciudad? Ni siquiera a un camastro.” (Aristófanes, 2011, pág. 455-6)	Ἡράκλεις : Σπάρτην γὰρ ἂν θείμην ἐγὼ τήμῃ πόλει; οὐδ' ἂν χαμεύνη πάνυ γε κειρίαν γ' ἔχων.	Escena yámbica	Primera	Enunciado interjetivo
	859-861	PISETERO	¡ Heracles! Esto ¿qué es? Tengo vistas ya muchas cosas extrañas, pero nunca, ¡vive Zeus!, un cuervo con bozal de flautista. (Aristófanes, 2011, pág. 459)	Ἡράκλεις τουτὶ τί ἦν; τουτὶ μὰ Δί' ἐγὼ πολλὰ δὴ καὶ δεῖν' ἰδὼν οὐπω κόρακ' εἶδον ἐμπεφορβειωμένον.	Episodio	Segunda	Enunciado interjetivo
	1129	PISETERO	¡ Heracles! (Aristófanes, 2011, pág. 481-2)	Ἡράκλεις .	Escena yámbica	Segunda	Enunciado interjetivo
	1391	CINESIAS	“Tú sí, ¡por Heracles! Pues te atravesaré todo el aire.” (Aristófanes, 2011, pág. 499)	νῆ τὸν Ἡρακλέα σύ γε. ἅπαντα γὰρ διειμί σοι τὸν ἄερα.	Escena yámbica	Segunda	Enunciado interjetivo

	VERSOS	PERSONAJE	CITA TRADUCIDA	CITA EN GRIEGO	ESTRUCTURA FORMAL	ESTRUCTURA ARGUMENTATIVA	TIPO
LISÍSTRATA	296-300	SEMICORO DE ANCIANOS	“¡Maldición! ¡Qué humazo! ¡Qué terrible, soberano Heracles ! ¡Con qué furia saltó de la olla sobre mí! Como perra rabiosa me muerde los ojos. Es un fuego de Lemnos sin duda alguna.” (Aristófanes, 2015, pág. 49)	Χορὸς γερόντων ὡς δεινὸν ὄναξ Ἡράκλεις προσπεσόν μ' ἐκ τῆς χύτρας ὥσπερ κύων λυττῶσα τῶφθαλμῶ δάκνει: κάστιν γε Λήμνιον τὸ πῦρ τοῦτο πάση μηχανῇ.	Párodos	Primera	Enunciado interjectivo
	928	CINESIAS	“Pero ¿es que se va a dar a mi carajo la misma hospitalidad que a Heracles ?” (Aristófanes, 2015, pág. 96)	Κινησίας ἀλλ' ἢ τὸ πέος τόδ' Ἡρακλῆς ξενίζεται.	Escena yámbica	Segunda	Argumento discursivo
RANAS	298	JANTIAS	“Estamos perdidos, ¡oh! soberano Heracles .” (Aristófanes, 2015, pág. 296)	ἀπολούμεθ' ὄναξ Ἡράκλεις .	Prólogo	Primera	Enunciado interjectivo

Como se puede constatar en la Tabla 6, en todas las comedias aristofánicas seleccionadas aparece el teónimo de Heracles en enunciados interjetivos. Su presencia como argumento discursivo es menor, únicamente se halla en 5 comedias: tres del primer periodo -*Nubes*, *Avispas* y *Paz*- y tres del segundo período -*Aves* y *Lisístrata*-. A manera ilustrativa, en la Figura 10 se presenta un gráfico comparativo donde se observa la cantidad de referencias al teónimo de Heracles en las once comedias conservadas.

FIGURA 10. Gráfico comparativo sobre las referencias *extra scenam* al teónimo de Heracles en las comedias aristofánicas seleccionadas



En el Capítulo II, para el análisis a partir de los componentes de la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica, se agrupan las referencias al teónimo de acuerdo con su uso, ya sea en enunciado interjetivo o en argumento discursivo.

CAPÍTULO II. HERACLES COMO ELEMENTO CÓMICO DESDE LA COORDENADA INTELECTUAL DE LA COMICIDAD ARISTOFÁNICA: ORIGINALIDAD E INVENCIÓN

En este capítulo se analiza la funcionalidad de Heracles como elemento cómico desde diversos aspectos de la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica: la originalidad y la invención. En primer lugar, se expone el papel de Heracles como personaje en las *Aves* y las *Ranas*. El análisis se presenta por obra y en cada una se examinan los métodos de invención, específicamente la caricaturización y la distorsión mítica, para finalizar con la observación de carácter (*éthos*) del personaje en cada obra.

En segundo lugar, se desarrolla el tema de Heracles como disfraz en las *Ranas*, concretamente en el uso de la bisociación, la sorpresa y la fantasía, en ese orden. Por último, se examina el corpus elegido de las menciones del teónimo de Heracles *extra scenam* como argumento discursivo y como enunciado interjectivo. En ambos casos, el análisis se centra en la invención del argumento de la referencia y su uso cómico desde los diversos aspectos propios de la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica.

II.1. Heracles como personaje imitativo de la tradición mítica

Heracles es un personaje ampliamente utilizado en la comedia ática. Aristófanes lo empleó en varias de sus obras. De las once conservadas, únicamente en dos, *Aves* (vv. 1574-1693) y *Ranas* (vv. 38-163), Heracles aparece como personaje secundario. Asimismo, se sabe que lo aprovechó en dos comedias desaparecidas, *Aiolosikōn* y *Dramata ē Kentauros*, pero los fragmentos⁹⁴ preservados no reflejan el papel de Heracles en dichas obras.

⁹⁴ En ambos casos, no se conservan fragmentos que reflejen el papel de Heracles en las obras. Sin embargo, gracias a los escolios conservados de la *Paz* (741c) y de las *Avispas* (60), se sabe que el autor habría aprovechado el tópico de la glotonería. En el caso específico de *Dramata ē Kentauros*, el citado escolio de las *Avispas* sugiere que se representó a Heracles como huésped del centauro Folio y como en el banquete se encoleriza ante la

Por su parte, gracias a la transmisión manuscrita que conservó las *Aves* y las *Ranas*, se puede observar como Heracles se utiliza como personaje imitado de la tradición mítica, creado por medio de dos mecanismos de invención: la caricaturización y la distorsión mítica. Asimismo, en las escenas en las que participa se puede observar su carácter (*ἔθος*). Por ello, a continuación, se examina la invención y originalidad del personaje de Heracles en Aristófanes, primero en las *Aves* y luego en las *Ranas*, a partir del análisis de estos tres aspectos: la caricaturización, la distorsión mítica y el carácter.

II.1.1. Heracles en las *Aves* (vv. 1574-1693)

Las *Aves* es la primera de las comedias del segundo periodo de obras aristofánicas. El tema cómico está lleno de fantasía. Se trata de una utopía situada en las nubes donde las aves gobiernan y reemplazan a los dioses. Pistétero, el héroe cómico de la obra, y su compañero Evélpides huyen de Atenas hastiados de la vida en la *polis*, ante la continua amenaza de pleitos judiciales y delatores. Por ello, de forma conjunta con las aves deciden fundar una ciudad llamada *Nephelokokkugia* (Νεφέλοκοκκυγία), la “ciudad de las nubes y los cucos”. Este es un mundo satírico con claros propósitos críticos.

En este contexto, la nueva ciudad resulta problemática ya que ocupa todo el horizonte e interfiere con el libre tránsito de los sacrificios. Las divinidades olímpicas han perdido la conexión con los seres humanos, pues el humo de las ofrendas no llega a la morada divina (vv. 1515-24). Ante esta situación, los dioses envían una embajada, cuyos miembros son Heracles, Poseidón y Tríbalo⁹⁵. Ellos han sido elegidos democráticamente por los demás

lentitud con que servían los manjares (cf. Aristophanes, 2007, pág. 239). Para más información sobre estas obras consúltese el trabajo de Gil (1989) sobre las obras perdidas de Aristófanes.

⁹⁵ Tríbalo (Τριβάλος) es un personaje representativo de caracterización propia, que representa una divinidad extranjera, un dios bárbaro que no habla griego. Este personaje es de completa invención aristofánica.

dioses, según menciona Poseidón (*Aves*, v. 1570), y tienen la finalidad de negociar con Pistétero.

Esta escena ocurre casi al final de la obra, específicamente en el episodio final (vv.1565-1693), justo antes del exordio. A continuación, en la Tabla 7 se sintetizan las principales acciones de este episodio y se especifican los versos para ubicarlas en la obra.

TABLA 7. Síntesis de las acciones realizadas en la escena de la embajada (*Aves*, vv.1565-1693)

Versos	Descripción de las acciones
1565	Llegada a la ciudad de los emisarios
1566-1571	Poseidón amonesta a Tríbalo por llevar de manera incorrecta el <i>himatión</i> e intenta colocárselo adecuadamente.
1572-1574	Poseidón se cuestiona sobre la decisión democrática de incluir a Tríbalo en la embajada y pregunta a Heracles qué hacer.
1575-1576	Heracles manifiesta su deseo de estrangular a Pistétero
1577	Poseidón le recuerda la labor diplomática encomendada.
1578	Heracles reafirma su deseo.
1579- 1590	Entra Pistétero junto con unos siervos, pues están haciendo los preparativos para asar unas aves rebeldes, ante lo cual Heracles lo interroga sobre los ingredientes que va a utilizar. Ambos ignoran a Poseidón, quien revela la razón de la embajada.
1591-1595	Poseidón advierte el deseo de realizar un acuerdo con las aves.
1596-1602	Pistétero señala que para tener la paz necesita que Zeus les dé el cetro a las aves y advierte que, de llegar a ese acuerdo, los invita a comer.
1603	Heracles apoya a Pistétero y le otorga su voto.
1604-1605	Poseidón reprende a Heracles.
1606-1631	Pistétero brinda razones para demostrar que la alianza con las aves es muy positiva para los dioses y logra convencerlos.
1632-1635	Adicionalmente, Pistétero pide casarse con Basileia.
1636	Poseidón ante esta nueva solicitud rompe la alianza y desea regresar al Olimpo.
1637	Pistétero continúa con sus labores culinarias.
1638-1640	Heracles media con Poseidón para hacer las paces con Pistétero.
1641-1645	Poseidón le recuerda a Heracles que los bienes de su padre, Zeus, serán de él por herencia, por lo que, si Zeus pierde su poder, Heracles no heredará nada.
1646-1670	Pistétero le explica a Heracles, que Poseidón lo está engañando, pues Heracles no heredará nada por su condición de bastardo.
1671-1673	Pistétero le ofrece a Heracles ser rey y darle leche de pájaros.
1674-1687	Seguidamente, realizan la votación. Heracles acepta entregarle a Basileia. Poseidón vota en contra y Tríbalo a favor.
1688	Pistétero menciona que utilizará a las aves rebeldes para el banquete de bodas.
1689-1690	Heracles sugiere que suban al Olimpo a buscar a Basileia, mientras él se queda cuidando las carnes.
1691-2	Poseidón sabe que Heracles se las comerá, por lo que impide que se quede.
1693	Pistétero solicita su ropa de boda y salen los cuatro.

Fuente: Elaborado a partir del episodio final de las *Aves* (anexo 2)

A lo largo de toda esta escena, se observa comicidad de las tres coordenadas. No obstante, en el presente capítulo se examina el tema, únicamente, desde la coordenada

intelectual. Para ello, a continuación, se analiza a Heracles tanto desde la caricaturización y la distorsión mítica, aspectos propios del método de invención, como desde el carácter que presenta en esta comedia. Por su parte, en los capítulos III y IV se tratarán elementos específicos presentes en este episodio desde las coordenadas emocional y social, respectivamente.

II.1.1.1. Caricaturización del personaje de Heracles en las Aves

En las *Aves*, Heracles es un personaje imitado de la tradición mítica. Dentro de los mecanismos para su invención, se encuentra la **caricaturización**, recurso por medio del cual se destacan hiperbólicamente rasgos distintivos de la figura mítica, como defectos o vicios. En las *Aves*, hay dos características principales del héroe que se exageran con fines humorísticos: la polifagia y la fuerza bruta.

En primer lugar, *poluphagía* (πολυφαγία) es un concepto que etimológicamente significa “comer mucho”, pues viene del griego πολύς 'mucho', 'numeroso', 'frecuente' y phag-, raíz de φαγεῖν ‘comer’, infinitivo aoristo del verbo ἔφαγον, raíz también presente en el término φαγός ‘glotón’ (Liddell y Scott, 1996, pág. 1911). De allí que, al tópico de la polifagia de Heracles, también se le denomine ‘glotonería’.

Precisamente, en las *Aves* la polifagia es uno de estos rasgos distintivos de Heracles. En la escena de la embajada se destaca como un conocedor del arte culinario. Ello se puede observar cuando Poseidón trata de saludar a Pistétero, pero es interrumpido múltiples veces por Heracles, quien se encuentra absorto ante la organización del banquete (vv. 1579-90):

PISETERO⁹⁶. (*Saliendo con siervos, instrumentos de cocina y pájaros desplumados*). Que alguien me dé el rallador del queso. Trae silfio, que alguien me acerque el queso. Atiza las brasas.

⁹⁶ Su nombre puede cambiar según el traductor, de hecho, Gil lo traduce como Pisetero y a Poseidón lo llama Posidón (Aristófanes, 2011). No obstante, en el cuerpo del trabajo se utiliza Pistétero, pues fonéticamente es más cercano a Πισθέταιρος.

POSIDÓN. Al hombre saludamos nosotros tres, que somos dioses.

PISETERO. (*Sin prestarles atención, a un sirvo.*) Pica el silfio.

HERACLES. Las carnes estas, ¿de qué animal son?

PISETERO. De unos pájaros que se están rebelando contra las aves democráticas y han sido castigados por su delito.

HERACLES. ¿Les echas entonces primero el silfio?

PISETERO. (*Fingiendo percatarse de su presencia*) ¡Salud! Heracles, ¿qué pasa?

POSIDÓN. Como embajadores nosotros venimos de parte de los dioses para tratar de poner fin a la guerra.

PISETERO. No hay aceite en el frasco.

HERACLES. Pues la carne de aves conviene que esté bien aceitada.

(Aristófanes, 2011, págs. 513-4)

Heracles se distrae completamente del objetivo de la embajada y se enfoca en indagar cuáles ingredientes está utilizando Pistétero y qué tipo de carnes está cocinando, cuestión que no es de extrañar, pues se trata de un dios especializado en el arte de comer. Al respecto, García Soler (2015, pág. 143) explica que “el mito⁹⁷ en ocasiones lo muestra compitiendo en devorar una gran cantidad de comida (normalmente un buey o un toro entero) o en consumir incontables litros de bebida”, lo cual remite a otro tópico propio de la caracterización de Heracles: la *polidipsia*⁹⁸. Aunque este no es empleado por Aristófanes.

Asimismo, la autora señala que el tópico de la polifagia tiene un referente ritual, pues “desde el siglo V a. C. el festín se impone en Grecia como forma de celebración al héroe” (García Soler, 2015, pág. 143). Al respecto, Padilla (1998b, pág. 17) explica:

Sacrifices to Herakles were occasions for initiates to enjoy eating of animals, particularly cattle. He is, in the words of Annie Verbanck-Piérard, the “god who specialized in meat-eating” in that he participates in every step of the process from accumulation of cattle to its digestion.⁹⁹

⁹⁷ La *poluphagía* es un rasgo distintivo presente el mito de Heracles. Al respecto, Wilkins (2000, pág. 93) explica que: “Heracles, as part of his repertoire of labors and clearing of monsters from the mythical world, was also the culture-hero who brought cattle-and the sacrifice of cattle-to Greece”. Por su parte, como ejemplos, García Soler (2015) menciona algunos episodios con Lépreo, Sileno y el toro de Tiodamante.

⁹⁸ Término derivado del griego πολυδίψιος (*poludípsios*) “muchacha sed”, formado con la raíz *dips-* del griego δίψα *dípsa* 'sed' (Liddell y Scott, 1996, pág. 1438).

⁹⁹ *Los sacrificios a Heracles eran ocasiones para que los iniciados disfrutaran comiendo animales, particularmente ganado. Él es, en palabras de Annie Verbanck-Piérard, el "dios que se especializa en comer*

La polifagia se convirtió en un lugar común en la caricaturización de Heracles, no solo en la comedia, sino también otros géneros afines, como el drama satírico y la hilarotragedia. Ello fue resaltado desde la antigüedad: el mismo Ateneo de Náucratis (*Deipnosophistae* X 411A) trata el tema de la glotonería en Heracles y menciona algunos fragmentos de poetas y prosistas que utilizaron este tópico, como es el caso de Epicarmo, Ión, Píndaro, Zenódoto, entre otros. En efecto, este rasgo no es novedoso, pues -como el propio Aristófanes resalta en las *Avispas* (v.60) y en la *Paz* (v.741)- el uso cómico de la polifagia fue muy frecuente.

En la escena de la *Aves* aparece bien retratado, cuando Heracles se aparta completamente de la misión de la embajada a causa del banquete. En esto radica la bisociación, pues a partir de este momento ha olvidado la tarea encomendada a los dioses. Por esta razón, el héroe apoya indiscutiblemente a Pistétero con la esperanza de participar en el convite (vv. 1596-1605):

PISETERO. Jamás comenzamos nosotros una guerra contra vosotros, y ahora estamos dispuestos, si os parece bien, a hacer la paz, si os avenís a hacer lo justo. Y lo justo es esto: Zeus nos devuelva el cetro a nosotros, los pájaros. Y si llegamos a un acuerdo en esas condiciones, os invito a comer a vosotros los embajadores.

HERACLES. Para mí esto es suficiente y lo voto.

POSIDÓN. ¿Qué dices, desgraciado? Eres un necio y un glotón. ¿Vas a despojar del poder al padre?
(Aristófanes, 2011, págs. 514-5)

La reprimenda de Poseidón es fundamental en la caricaturización de héroe, pues lo llama γάστρις (*gástris*), término derivado de γαστήρ “vientre, estomago [...]; apetito, hambre” (Pabón, 2005, pág. 116), que en el contexto de la obra de Aristófanes puede ser traducido como ‘glotón’ (Liddell y Scott, 1989, pág. 160). Heracles olvida la empresa encomendada por su padre y cambia de bando por la promesa de un banquete.

carne”, ya que participa en cada paso del proceso desde la acumulación de ganado hasta su digestión.
[Traducción propia]

Otro adjetivo que utiliza Poseidón para caracterizar a Heracles es ἤλιθιος (*ēlíthios*) que significa “necio, simple, insensato; vano, ineficaz, inútil” (Pabón, 2005, pág. 283), así como también “tonto, bobo; estúpido” (Yarza, 1998, pág. 633). Aquí, se retrata otro rasgo en la caracterización cómica de Heracles en las *Aves*: la estulticia. Al respecto, Pike (1980, pág. 39) explica:

Gluttony appears to be Heracles' main problem here. However, he is also bedevilled by an apparent lack of intelligence (partly due, no doubt, to his inability to use whatever intelligence he may have concerning anything but food once the subject has been raised).¹⁰⁰

Precisamente, esa fijación exagerada por la comida hace que el personaje de Heracles, en las *Aves*, únicamente se preocupe por saciar su apetito, dejando de lado la misión de la embajada. La estulticia no es en sí misma un rasgo distintivo de la figura mítica de Heracles, pero, según Pike (1980), sí es una característica que se asocia con el estereotipo del *strongman* (‘hombre fuerte’). En todo caso, la estulticia en Heracles como personaje en las *Aves* procede de su obsesión por la comida y, por lo tanto, deviene del tópico de la polifagia.

También su necedad se ve evidenciada en su reiterado apoyo a Pistétero con la reafirmación de su voto a lo largo del diálogo (vv. 1626-7, 1631, 1640, 1674-5). En esta situación es interesante que para lograr su objetivo Heracles amenaza con la clava a Tríbalo para que dé su apoyo también. Aquí se observa otro de los rasgos más tradicionales de la figura mítica: la βία¹⁰¹ (*bía*) (Padilla, 1998b), la ἀλκή (*alké*) (García Gual, 2003) o fuerza bruta (García Soler, 2015).

¹⁰⁰ *La glotonería parece ser el principal problema de Heracles aquí [en las Aves]. Sin embargo, también se ve afectado por una aparente falta de inteligencia (en parte debido, sin duda, a su incapacidad para usar cualquier inteligencia que pueda tener con respecto a cualquier cosa que no sea comida una vez que se ha planteado el tema).* [traducción propia]

¹⁰¹ βία es un concepto griego que puede ser traducido como “fuerza, energía corporal, vigor, robustez; [...] violencia, coacción”, mientras que ἀλκή significa “fuerza; vigor; ánimo”, entre otras acepciones (Pabón, 2005, págs. 108, 26).

En el mito, la fuerza de Heracles es sobrehumana y en autores antiguos¹⁰² aparece denominada como βίη Ἡρακλεείη (*bíē Hēraklēeíē*) “la fuerza heráclea” (García Gual, 2003). Recuérdese, por ejemplo, el episodio de las manzanas de las Hespérides, el héroe sostiene el cielo para que Atlas lo ayude a conseguir los frutos del jardín. Por ello, tanto la *alkē* como la *bía* son características propias del héroe.

La utilización de la fuerza para conseguir un objetivo también es algo muy frecuente en el mito de este héroe¹⁰³. En las *Aves*, este rasgo se caricaturiza reiteradamente cuando Heracles coacciona a Tríbalo para obtener su apoyo. El uso de la *bía*, por lo general, se manifiesta en su pugnacidad, que, de acuerdo con Pike (1980), es el tercer atributo de Heracles en las *Aves*, después de la polifagia y la estulticia. No obstante, la comicidad presente en esta característica se basa en la agresividad lúdica, propia de la coordinada emocional¹⁰⁴.

Por otra parte, cuando Pistétero añade la solicitud de casarse con Basileia, personificación del poder real de Zeus (vv. 1632-5), Poseidón decide romper la alianza y marcharse al Olimpo, ante lo cual Heracles se presenta como una figura mediadora (vv. 1638-1640):

POSIDÓN. No quieres la paz. Regresemos a casa.

PISETERO. Me importa un bledo. Cocinero, la salsa se debe hacer dulce.

HERACLES. Pero, Posidón, hombre de dios, ¿adónde vas? ¿Haremos la guerra sólo por una mujer?

POSIDÓN. ¿Qué podemos hacer?

HERACLES. ¿Qué? Hacer las paces.

¹⁰² Cf. Homero (*Iliada* XI, 690; II, 666) y Hesíodo (*Teogonía*, v.289, 315, 332, 982)

¹⁰³ Gantz (1996) señala que en diversos episodios se observa utilización de la fuerza en las negociaciones para conseguir el resultado deseado. Por ejemplo, los episodios de la copa dorada de Helios, el rapto del ganado de Gerión, el robo de Cerbero, entre otros.

¹⁰⁴ Este es un aspecto propio de la coordinada emocional de la comicidad aristofánica, por lo que se desarrolla con detalle en el capítulo III. Lo importante aquí es resaltar la caricaturización de este rasgo en el accionar del personaje cómico.

POSIDÓN. ¡Qué dices, desgraciado! ¿No sabes que te están engañando desde hace rato? Te haces un daño a ti mismo... (Aristófanes, 2011, pág. 517)

Es interesante la alusión velada a la guerra de Troya que hace Heracles en el verso 1639, pues ejemplifica su ignorancia al no reconocer la importancia de Basíleia, personificación alegórica del poder de Zeus. En una escena antes de la llegada de la embajada divina, Prometeo previene a Pistétero y le aconseja solicitar en matrimonio a Basíleia a cambio de la restitución del libre tránsito entre hombres y dioses (vv. 1531-1536). El matrimonio con Pistétero marca el establecimiento del nuevo orden utópico. Por ello, la comparación de Basíleia con Helena que hace Heracles cuenta con comicidad propia de la coordenada intelectual, pues en ella hay bisociación, una incongruencia de elementos, y sorpresa, que se manifiesta en Poseidón.

Poseidón recalca que Pistétero engaña a Heracles con la promesa del banquete, lo cual se reafirma posteriormente, en los versos 1671-1670, con el ofrecimiento de hacerlo rey de las aves y darle leche de pájaros a cambio de su apoyo:

PISETERO. ¿Por qué miras boquiabierto arriba con mirada furibunda? Pues bien, si te pones de nuestra parte, yo te haré rey y te daré leche de pájaros.

HERACLES. Desde hace rato me parece que lo que dices sobre la muchacha es justo, y yo por mi parte te la entrego. (Aristófanes, 2011, pág. 519)

La expresión ὀρνίθων γάλα (*orníthōn gála*) ‘leche de pájaros’ es frecuente en la obra de Aristófanes¹⁰⁵ y tiene valor proverbial para señalar hiperbólicamente cuestiones raras y delicadas o finas (Liddell y Scott, 1996). De acuerdo con Gil, en este caso, se utiliza “para indicar algo imposible o una exquisitez muy difícil de encontrar” (Aristófanes, 2011, pág.

¹⁰⁵ Esta expresión también aparece con esta connotación en las *Aves* v. 734 y en las *Avispas* v. 508.

450, nota 163). Así, con la aceptación de esta promesa absurda queda evidenciada la estulticia de Heracles.

Seguidamente, se realiza otra votación, que refuerza la idea del héroe al coaccionar a Tríbalo, frente a la oposición de Poseidón (vv.1674-1687). Finalmente, antes de abandonar la escena y regresar al Olimpo para buscar a Basíleia, hay otra situación que termina de caricaturizar a Heracles: su deseo de quedarse cuidando el asado (vv. 1689-1690):

HERACLES. A nosotros nos parece bien concederte todo lo que dices. Ven con nosotros al cielo para recibir a la Realeza y todo lo demás.

PISETERO. (*Señalando las aves desplumadas.*) ¡Con qué oportunidad los despedazamos para las bodas!

HERACLES. ¿Queréis que entretanto me quede aquí para asar estas carnes? Vosotros íos.

POSIDÓN. ¿Asar tú las carnes? ¡Qué buen hartazgo dices! Ven con nosotros.

HERACLES. ¡Qué bien me hubiera despachado! (Aristófanes, 2011, pág. 522)

Aquí se observa una variante de la polifagia, el tópico de Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατόμενος (*Hēraklēs τὸ deipnon exapatōmenos*), como lo denomina el mismo Aristófanes en las *Avispas* (v.60), expresión que ha sido traducida como “Heracles frustrado de la cena” (Aristófanes, 2011, pág. 153) o “Heracles frustrado en sus esperanzas de darse un banquete” (Aristófanes, 2007a, pág. 79). Precisamente, esto es lo que ocurre en las *Aves*, pues a pesar de todo su esfuerzo Heracles nunca llega a probar bocado, lo cual intensifica la *vis comica* de este tópico. La incongruencia reside en la fijación de Heracles por la comida y su necesidad de acelerar el proceso del acuerdo para poder participar del banquete, lo cual al final no ocurre, pues es obligado por Poseidón a regresar al Olimpo con él.

En síntesis, en la escena de la embajada, la caricaturización de Heracles como personaje imitativo se basa, en primer lugar, en la exageración de la polifagia -a través del tópico de *Hēraklēs τὸ deipnon exapatōmenos* y la acentuación de su estulticia- y, en segundo lugar, en

la *bía* como fuente principal de su pugnacidad, la cual se estudia a fondo en la coordenada emocional de la comicidad aristofánica.

II.1.1.2. Distorsión mítica del personaje de Heracles en las Aves

El otro recurso que utiliza Aristófanes para la imitación de Heracles como personaje de la tradición es la distorsión o travestimiento mítico¹⁰⁶, por medio de diversos mecanismos como la ruptura del *prépon*¹⁰⁷ (“lo conveniente”, “lo adecuado”) o la aticización de la figura mítica. La distorsión se manifiesta tanto en la forma como en el contenido.

En la forma, se destaca la distorsión en el lenguaje de Heracles a lo largo de la escena de embajada, por ejemplo, en el verso 1638, cuando Heracles le dice: ὦ δαιμόνι' ἀνθρώπων Πόσειδον ποῖ φέρει; (*ō daimóni' anthrōpōn Póseidon poi phérei*) “Pero, Posidón, hombre de dios, ¿adónde vas?” (Aristófanes, 2011, pág. 518). Gil explica que Heracles se dirige a Poseidón “como si fuera un paisano con un familiar *ō daimoni' anthrōpōn* (‘¡oh! Protegido por los dioses¹⁰⁸ entre los hombres’)” (Aristófanes, 2011, pág. 518, nota 385). La ruptura del *prépon* es generada por el uso del tono coloquial, incongruente con la solemnidad que se supone tiene la divinidad. En el contexto de la obra aristofánica, Heracles es un dios¹⁰⁹, pues en el siglo V a.C. en Atenas era adorado como deidad del Panteón Olímpico. De hecho, Diodoro de Sicilia (*Biblioteca histórica* IV, 39) explica que:

¹⁰⁶ Cf. Marco teórico, *supra*, pág. 70.

¹⁰⁷ Concepto expuesto por Aristóteles en la *Retórica* (III 7, 1408a 10-15) para denominar a la expresión adecuada o conveniente. Para el Estagirita existen tres condiciones necesarias para que sea adecuada: la expresión de las pasiones, su relación con el carácter o talante (*ēthos*) y que haya analogía entre los temas tratados. Como lo señala el mismo Aristóteles, en la comedia no existe un balance entre estas tres condiciones, lo que produce incongruencia y, por tanto, un efecto cómico.

¹⁰⁸ El término δαίμων (*daimōn*) tiene múltiples acepciones, la primera de ellas ‘dios’ o ‘divinidad’ (cf. Pabón, 2005, pág. 125).

¹⁰⁹ Recuérdese que Píndaro (*Nemea* 3, 22) llama a Heracles ἥρωσ θεός (*hērōs theós*), lo cual refleja la ambivalencia cultural con que contaba Heracles en la antigüedad.

los atenienses fueron los primeros de todos en honrar a Heracles con los sacrificios¹¹⁰ que se tributan a un dios, y, ofreciendo a los demás hombres el ejemplo de su piedad hacia este dios, indujeron primero a todos los griegos, y a continuación a todos los hombres de la tierra habitada, a honrar a Heracles como un dios (Diodoro, 2004, pág. 107).

En las *Aves*, la distorsión se halla precisamente en la bisociación causada por la degradación del dios, enfatizada con los adjetivos que se utilizan para caracterizar a Heracles en el texto. Esto lo podemos observar de forma clara en el verso 1604, cuando Poseidón lo llama *κακοδαίμων* (*kakodaímōn*). Se trata de una palabra compuesta por el adjetivo *κακός* (*kakós*) “malo; sucio, sórdido; defectuoso, inhábil; cobarde; malévolo; bajo, de origen humilde; miserable” (Pabón, 2005, pág. 321) y el sustantivo *δαίμων* (*daímōn*), que puede ser traducido como ‘dios’, ‘divinidad’, ‘destino’, ‘demonio’ (Pabón, 2005, pág. 125), entre otras acepciones. De acuerdo con Kerényi (1999, pág. 145), “en griego, esta palabra era en su origen en gran parte sinónima de *theós*, de (dios) en su relación con el ser humano mortal, en cuanto a su destino”. Al respecto, Rodríguez Adrados et al. (2012) explican que *daímōn* como divinidad personalizada equivale a *θεός* (*theós*), pero también se refiere al poder divino que determina el curso de los acontecimientos, ya sea en sentido favorable o desfavorable. Por tanto, podía utilizarse el concepto *daímōn* como equivalente a ‘fortuna’, ‘suerte’ o

¹¹⁰ Hay una diferencia fundamental en el tratamiento ritual cuando las víctimas se ofrecen a los dioses y de aquellas dedicadas a los héroes. Al respecto, Kirk (2002, pág. 171) explica que “en el caso de los sacrificios a un héroe, la víctima, normalmente una cabra o una oveja, era sostenida cabeza abajo sobre un foso y se le cortaba la garganta en esa postura; luego, los huesos de sus muslos cubiertos de grasa se quemaban en una chimenea baja. Cuando una víctima era sacrificada a un dios, en cambio, su cabeza se sujetaba en dirección al cielo y su garganta se cortaba de manera que la sangre fluyera directamente sobre el altar, una estructura semejante a una mesa alta bastante diferente del foso o la chimenea heroicas. Estas diferencias eran bastante estrictas e incluso el verbo utilizado para el ato del sacrificio era diferente en cada caso. Obviamente, se imaginaba que los héroes existían bajo tierra y por eso sus víctimas sacrificiales señalaban en esa dirección; los dioses, sin embargo, eran concebidos viviendo en el cielo o en el monte Olimpo, y por eso sus altares estaban elevados y el humo de las ofrendas se elevaba hacia el cielo.” Esta diferencia se evidencia siempre y cuando la divinidad sea celeste, pues en los sacrificios para las divinidades ctónicas y los rituales necrománticos la sangre de la víctima se derrama en un foso directamente sobre la tierra. El sacrificio a los dioses –principalmente a las divinidades celestes– se llamaba *θύσια* (*thysía*), mientras que *ἐνάγισμα* (*enágisma*) era el ritual dedicado a los héroes difuntos (Kerényi, 2009, pág. 38).

‘destino’ en relación con el transcurso de la vida de un ser humano. En este sentido, el *daímōn* era ambivalente, potencialmente maligno (Kerényi, 1999).

Asimismo, el término también se empleaba para denominar a una divinidad secundaria o bien a una fuerza superior al hombre, con o sin individualidad, o a un genio divino que fungía como intermediario entre la divinidad y el hombre (Rodríguez Adrados et al., 2012; Eliade y Couliano, 2007). Por lo tanto, los *daimones* se consideraban entidades de rango menor a una divinidad olímpica.

El rebajamiento de Heracles radica en su caracterización como un “mal *daimon*” y no como un dios con sus prerrogativas divinas que lo alejan de los seres humanos. Esta connotación negativa también se observa en el vocativo *πόνηρε* (*ponēre*) utilizado por Pistetero para referirse a Heracles (*Aves*, v.1648). Este adjetivo tiene varias acepciones, entre ellas: “difícil, fatigoso, pesado; defectuoso; enfermizo; contrario; malo, perverso, maligno; cobarde, bajo, vil...” (Pabón, 2005, pág. 492), “useless, good-for-nothing”¹¹¹ (Liddell y Scott, 1989, pág. 661).

Por otra parte, también se le caracteriza como un ser desgraciado, lo cual se evidencia en el verso 1641, cuando Poseidón lo llama *ὄζυρ* (*ōzúr*), crasis del adjetivo *οἰζυρός* (*oizurós*) que significa “lamentable, miserable; triste, penoso” (Pabón, 2005, pág. 419). Lo mismo sucede en el verso 1646, cuando Pistetero utiliza en adjetivo *τάλας* (*tálas*), para dirigirse a Heracles. Este concepto puede ser traducido como “sufrido, desgraciado, infortunado; penoso, triste” (Pabón, 2005, pág. 573). Ambos vocativos contrastan con el tradicional epíteto homérico¹¹² *μάκαρες θεοὶ* (*mákares theoì*) ‘felices dioses’, lo que genera bisociación

¹¹¹ *Inútil, bueno para nada* [traducción propia]

¹¹² Cf. *Iliada* (I 339, 406, 599; IV 127; V 340, 819; VI 141; VIII 550; XIV 72, 143; XV 38; XX 54; XXIV 23, 99, 422) y *Odisea* (I 82; IV 755; V 7, 186; VI 46, VIII 281, 306, 326; IX 276, 521; XII 61, 371, 377; XIII 55; XIV 83; XV 372; XVIII 134, 426)

entre la caracterización de Heracles como divinidad y como es presentado en la comedia. Todos estos vocativos (*kakodaímōn*, *ōzúr tálas*, *pónēre*) junto a *gástris* y *ēlithios*, analizados anteriormente, reflejan el rebajamiento de la figura divinizada de Heracles.

Por su parte, en relación con el contenido, la distorsión se presenta en diferentes aspectos. En primer lugar, las divinidades son presentadas de forma similar a los seres humanos y su sistema de gobierno corresponde con el de la Atenas del siglo V a.C. En las *Aves*, Heracles es miembro de una embajada divina al lado de Poseidón y Tríbalo, quienes han sido seleccionados por votación democrática (*Aves*, 1565-73):

POSIDÓN Ya se puede ver la ciudad de Cuconubosa a donde vamos como embajadores. (*a Tríbalo*.) ¡Eh!, tú, ¿que [sic] estás haciendo? ¿Te echas el manto así, a la izquierda? Cambia de una vez el manto a esta parte, a la derecha (*Intenta ayudarle a colocárselo*) ¿Qué te pasa, desgraciado? ¿Tienes el físico de Laispodias? ¡Ay!, democracia, ¿adónde nos vas a llevar, cuando a este zote lo votaron los propios dioses? ¿Te vas a quedar quieto? (*Desistiendo*) ¡Que te den morcilla! He visto que eres con mucho el más bárbaro de todos los dioses. [...] (Aristófanes, 2011, pág. 513)

El tema de las embajadas era frecuente en el contexto de la Guerra del Peloponeso, en especial, por la búsqueda de alianzas o el cese de hostilidades. La comicidad de la escena se basa en la bisociación, el protagonista ha declarado la guerra a los dioses (v.555 ss.), por lo que los emisarios divinos llegan con la intención de negociar la paz.

Asimismo, la alusión a un sistema democrático entre los dioses es una *aticización*, recurso de distorsión, pues se reubica una figura de un tiempo mítico en un contexto contemporáneo al comediógrafo. A lo largo de toda la escena se alude a este sistema de gobierno, especialmente en la parodia de las votaciones de los miembros de la embajada, donde Heracles extorsiona a Tríbalo para que vote por su causa. El accionar del héroe cuenta también con comicidad de la coordenada social, pues Heracles actúa como los políticos

corruptos de Atenas en el siglo V a.C., lo cual hace que la aticización del personaje se relacione a su vez con la idea crítica de la obra, lo cual se analiza en el capítulo IV.

Por otra parte, la *aticización* en el tratamiento del personaje mítico de Heracles se manifiesta no solo en el hecho de ser caracterizado como un νόθος (*nóthos*) ‘bastardo’, sino también por estar condicionado legalmente por esta situación. En Atenas, ser bastardo implicaba no ser ciudadano, es decir, no ser ateniense, y, además, carecer de padre en una sociedad patriarcal como esta significaba no tener identidad social (Patterson, 1990). Tradicionalmente, el término ‘bastado’ denomina al hijo nacido fuera de unión matrimonial. No obstante, en la Grecia Antigua tiene otras connotaciones, como lo explica Patterson (1990, pág. 41):

In general, a *nóthos/ē* is mixed or unequal union-in the sense that the transfer of the husband (father) was not contracted by socially equal partners-a recognized relationship with his or her father. Typically, the *nóthos/ē* is the child of a concubine and is known and acknowledged as such¹¹³.

Según la tradición mítica, “Heracles es hijo de Alcmena y Anfitríon, pero su verdadero padre es, en realidad, Zeus” (Grimal, 1979, pág. 240). Al ausentarse Anfitríon para luchar contra los telebeos, Zeus aprovecha y se disfraza de él para yacer con su esposa¹¹⁴. De manera que fue engendrado por medio del engaño. A partir de la definición de *nóthos*, se comprende la identificación de Heracles como tal, cuestión que, según Padilla (1998b, pág. 11), estuvo en tela de discusión intelectual durante el siglo V a.C., época de la producción aristofánica. El mismo Plutarco (*Temístocles* 1, 3-4) explica que en Atenas los bastados se reunían en el

¹¹³ En general, un *nóthos / ē* es una unión mixta o desigual -en el sentido de que la transferencia del esposo (padre) no fue contraída por socios socialmente iguales- una relación reconocida con su padre. Por lo general, el *nóthos / ē* es el hijo de una concubina y es conocido y reconocido como tal. [Traducción propia]

¹¹⁴ Este episodio ha sido narrado por diferentes mitógrafos, entre ellos Apolodoro y Diodoro Sículo, así como también es el tema de una comedia de Plauto, *Anfitríon*.

Cinosarges¹¹⁵, gimnasio “dedicado a Heracles; pues tampoco aquel era legítimo entre los dioses, sino que se le echaba en cara su bastardía a causa de la madre, que era mortal” (Plutarco, 2008, pág. 239).

El concepto de *nóthos* en Atenas tenía otras acepciones, no solo hijo ilegítimo, sino también hijo de madre o padre no ateniense. Al respecto, Gil explica que

Pisetero no apunta al hecho de que Alcmena, de la que Zeus tuvo a Heracles, estuviera casada, sino a que fuera de Tebas. A partir de la reforma de Pericles del 450 a.C. sólo se consideraban legítimos los hijos nacidos de padre y madre atenienses. (Aristófanes, 2011, pág. 519, nota 388)

La ley de ciudadanía o ley sobre los bastardos -como la llama Plutarco¹¹⁶ (*Pericles*, 37, 2)- fue aprobada entre el 451 y 450 a.C., durante el arcontado de Antídoto. De acuerdo con Aristóteles (*Constitución de los atenienses* 26, 3), la propuesta de Pericles se aprobó para limitar la creciente cantidad de ciudadanos. Sancho Rocher (1991) explica que durante la época de esplendor de Atenas, esta se había convertido en la *polis* líder de la alianza anti-persa y, por tanto, hubo un arribo masivo de inmigrantes de otras regiones de Grecia. Al respecto, García Valdés señala:

Esta ley sobre la ciudadanía fue uno de los hechos importantes del periodo de Pericles. Atenas hasta aquel tiempo había consentido matrimonios entre atenienses y griegos de otras ciudades, y era el modo de acrecentar el poder y la fortuna de la aristocracia local. La ley suponía una restricción, porque no sólo negaba la ciudadanía, sino también la legitimidad a los hijos de padre ateniense y madre extranjera, haciéndolos bastardos. (Aristóteles, 1984, pág. 118, nota 225)

A partir de este giro argumentativo, comienza la *aticización* en la caracterización del personaje, al cual se le aplican nociones del contexto ateniense, como el derecho hereditario

¹¹⁵ Pérez Jiménez explica que el “Cinosarges era un gimnasio con un santuario de Heracles y un bosque sagrado. Situado en el demo de Diomia, al sureste de Atenas, fuera de los muros de la ciudad, un poco al sur del Iliso, en el camino hacia Falero” (Plutarco, 2008, pág. 239, nota 9).

¹¹⁶ De acuerdo con Plutarco (*Pericles* 37, 3), “el contenido de la ley eran el siguiente: cuando Pericles estaba fuerte en el gobierno mucho tiempo antes y tenía, como se ha dicho, hijos legítimos, hizo aprobar una ley por la que sólo eran atenienses los hijos de dos atenienses” (Plutarco, 2008, pág. 512).

y de ciudadanía. Precisamente, este es el argumento que Pistétero utiliza para explicarle a Heracles su imposibilidad de heredar de Zeus, su padre, y así refutar el razonamiento de Poseidón (vv. 1641-1650):

POSIDÓN. ¡Qué dices, desgraciado! ¿No sabes que te están engañando desde hace rato? Te haces un daño a ti mismo. Si muere Zeus después de entregarles a éstos el poder, tú serás pobre, pues tuyas son todas las cosas que deje Zeus al morir.

PISETERO. ¡Ay!, pobre, ¡cómo te está embaucando! Apártate acá conmigo, para que te explique algo. Tu tío te está engañando, pobre tonto, pues de los bienes paternos no te corresponde ni una migaja de acuerdo con las leyes. Eres bastardo y no legítimo. (Aristófanes, 2011, pág. 518)

Por supuesto, la suposición de la muerte de Zeus es un absurdo, pues se trata de un ser inmortal. Esta humanización de los personajes míticos se suma al recurso de la aticización para generar distorsión. Adicionalmente, el personaje de Heracles parece ignorar su condición, pues sorprendido responde: “¿Bastardo yo? ¡Qué dices!” (v. 1651). Su asombro genera comicidad, pues de todos es conocido su linaje y origen. La ignorancia de Heracles acentúa su estulticia al desconocer un hecho que es *vox populi*. Ante esto, Pistétero le explica por qué es un *nóthos* (vv. 1651-1654):

PISETERO. Que ciertamente lo eres, ¡vive Zeus!, por haber nacido de madre extranjera. ¿De no ser así, cómo crees que Atenea puede ser la única heredera, siendo mujer y teniendo hermanos legítimos? (Aristófanes, 2011, pág. 518)

Al ser Heracles un *nóthos*, por esta ley no cuenta con derecho de ciudadanía o πολιτεία (*politeía*) y carece de ἀγχιστεία (*ankhisteía*), parentesco cercano o familiar que da el derecho de herencia (Patterson, 1990). Precisamente, Pistetero lo señala (*Aves*, v. 1653) cuando dice que Atenea es la ἐπίκληρος (*epiklēros*). En el contexto ateniense, la *epiklēros* es hija de un hombre que no tenía γνήσιος (*gnēsios*), descendencia masculina legítima.

El derecho de herencia de la *epiklēros* fue establecido por Solón. De acuerdo con Plutarco (*Solón*, 20, 2), la ley establecía que, para mantener el patrimonio familiar, la

heredera debía de casarse con el ἀγκιστεύς (*ankhisteús*), pariente de línea paterna más cercano. Al respecto, Sancho Rocher (1991, pág. 61) aclara que en la *ankhisteía* la relación de parentesco “abarca hasta el grado de hijo del primo (siempre con preeminencia en la rama masculina)”. Para poder heredar, la *epiklēros* tenía que casarse con el pariente de mayor edad y procrear un hijo, el cual se convertiría en heredero. No es la mujer quien hereda, sino su progenie a través de ella.

De acuerdo con el mito, Atenea es hija¹¹⁷ de Zeus y Metis. Ambos están igualdad de condiciones y así ella sería hija legítima de Zeus. En las *Aves*, Pistétero señala que Heracles no puede heredar nada de Zeus, porque Atenea tiene prioridad por ser descendencia totalmente legítima. La denominación de Atenea como *epiklēros* supondría que debe casarse y tener descendencia, lo cual resulta irónico, pues ella es la divinidad *parthénos* por excelencia. Además, Pistétero se olvida de Ares, hijo ‘legítimo’ de Zeus y de su esposa Hera. Todo esto genera bisociación en el público y, por tanto, comicidad.

Seguidamente, Pistétero cita la ley de Solón para explicarle a Heracles su imposibilidad de heredar (*Aves*, vv. 1655-1666):

HERACLES. ¿Y si mi padre al morir me entregara la fortuna como legado para el hijo bastardo?

PISETERO. La ley se lo impide. Antes que nadie este Posidón que te está soliviantando reclamaría los bienes de tu padre afirmando que es su hermano legítimo. Y te voy a citar la ley de Solón: “Para el hijo bastardo no haya proximidad de parentesco, habiendo hijos legítimos, y si no los hay, que los bienes correspondan a los parientes más próximos de su linaje”. (Aristófanes, 2011, págs. 518-9)

La pregunta de Heracles alude a la *votheía* (*notheia*), la herencia que el padre podía dejarle al *nóthos*, que era entre 10 o 5 minas (Humphreys, 1974). No obstante, Pistétero

¹¹⁷ Grimal (1979, págs. 59-60) explica que Metis “se hallaba encinta y al punto de dar a luz a una hija, cuando Zeus se la tragó. Hízolo por consejo de Urano y Gea, quienes le revelaron que si Metis tenía una hija, a continuación tendría un hijo, que le arrebataría a Zeus el imperio del cielo. Llegado el momento del parto, el padre ordenó a Hefesto que le partiera la cabeza de un hachazo. De la cabeza salió una joven completamente armada: era Atenea”.

recalca que el pariente más cercano en reclamar la herencia sería Poseidón. MacDowell (1996) explica que el *anchisteus*, en este caso Poseidón, puede reclamar no solo la herencia, sino también a la *epiklēros*. Hipotéticamente hablando, Poseidón podría casarse con Atenea, engendrar un hijo y, por tanto, sería este quien heredaría los bienes. Así, el héroe cómico enfatiza que Heracles está siendo engañado por su tío.

Finalmente, otro punto importante de aticización es la mención de la *φρατρία* (*phratría*) (Aves, v.1668), concepto que tiene implicaciones socioculturales en la Atenas del siglo V a.C. De acuerdo con Flacelière (1995), a partir de la reforma social de Clístenes¹¹⁸, alrededor del año 508 a.C., los ciudadanos del Ática se repartieron en diez tribus o *φυλαί* (*phylai*), las cuales se subdividían a su vez en *δημός* (*dēmós*), que al principio eran unos cien en total. “La *fratría* es una subdivisión del *demos*, cuya organización no conocemos. Su propio nombre evoca un grupo familiar con lazos de sangre, pues tiene seguramente el mismo origen que el latín *frater*” (Flacelière, 1995, pág. 52).

Los ciudadanos atenienses presentaban a la *fratría* a sus hijos recién nacidos, pues la inscripción le otorgaba el carácter de ciudadano (Devambez, 1972). Así, la *fratría* hacía un registro y tenía prueba válida del nacimiento de hijos legítimos (*gnēsioi*). Los *nóthoi* no podían ser presentados. De acuerdo con Humphreys (1974, pág. 92), al no estar los *nóthoi* inscritos en ningún *demos* ni *fratría*, Cinosarges cumplía esta función, pues el concepto *συντελεῖν εἰς Κυνόσαργες* (*syntelein eis Kynosarges*) se refiere a esta acción de enrolarse en el Cinosarges, lo cual tenía dos usos técnicos: uno político y otro religioso.

¹¹⁸ En la *Constitución de los atenienses* (21, 1-5), Aristóteles explica la reforma, cuyas acciones más importantes son las siguientes. Primeramente, dividió a todos en diez tribus, en lugar de cuatro, con la intención de mezclarlos, para que participase mayor número en el gobierno. Después, formó el consejo de quinientos miembros en vez de cuatrocientos, cincuenta de cada tribu. Dividió también la región por *demos*, en treinta partes, diez de los alrededores de la ciudad, diez de la costa y diez del interior. Además, hizo conciudadanos a los que habitaban en cada uno de los *demos*, por lo que los atenienses lo utilizaban en su nombre. Estableció *demarcos* con la misma labor que los antiguos *naucreros*. (cf. Aristóteles, 1984, págs. 99-101)

Al ser Heracles un *nóthos*, no pudo haber sido presentado oficialmente en la fraternidad y a ello se refiere Pistétero interroga a Heracles (*Aves* vv.1667-1670):

HERACLES. ¿Entonces a mí no me corresponde nada de los bienes paternos?

PISETERO. Nada en absoluto ¡vive Zeus! Dime ¿ya te presentó tu padre a los miembros de la fraternidad?

HERACLES. No, por cierto, a mí no. Y esto me venía extrañando desde hace tiempo (*levanta la vista al cielo con gesto enfurruñado*). (Aristófanes, 2011, pág. 519)

Posiblemente, Pistétero no solo esté refiriéndose al ritual de presentación de los neonatos, sino también a la confirmación que se realizaba durante la adolescencia, como bien lo explica Gil:

En la pubertad, cuando iniciaba su servicio de armas, el joven debía ser nuevamente presentado a los miembros de la fraternidad, momento en que se le cortaba la melena que hasta entonces había llevado. De ahí que a este día se le diera el nombre de *koureōtis* ('día del corte de pelo'). (Aristófanes, 2011, pág. 520, nota 395)

Es evidente que Heracles no podría tener conciencia de su presentación como infante, pero sí del día de la *koureōtis*. Como Heracles es un *nóthos* no habría participado de este ritual. La distorsión del personaje de Heracles se logra así por medio de la aticización y de la caricaturización irreverente que busca acentuar su escasa inteligencia. Macdowell (1996, pág. 220) explica que “all these rules will have been familiar to the Athenian audience, whose hilarity will have increased each time Peisetairos produces yet another rule of law and applies it to the gods”¹¹⁹. De esta manera, la bisociación lograda en la distorsión del personaje cuentan con *vis comica*, la cual acompaña a la comicidad generada por la caricaturización.

En síntesis, la distorsión del personaje de Heracles en las *Aves* se manifiesta de tres maneras: el rebajamiento de la figura divina por medio del uso del lenguaje y la utilización de la aticización y la acentuación de su estulticia por medio de la caricaturización irreverente.

¹¹⁹ Todas estas reglas habrían sido familiares para la audiencia ateniense, cuya hilaridad habrá incrementado cada vez que Pistétero mencione otro mandato de la ley y lo aplique a los dioses. [Traducción propia]

En la primera se observa el uso de vocativos como *kakodaímōn*, *ōzúr tálās* y *pónēre*, los cuales favorecen al rebajamiento del personaje divino, así como también la ruptura del *prépon* generada por el uso del lenguaje coloquial en el discurso de Heracles. En el caso de la aticización, esta se manifiesta en la inversión del sistema de gobierno de los dioses, los cuales han asumido la democracia. Asimismo, se evidencia en la aplicación de conceptos del contexto ateniense a los dioses (*nóthos*, *epíklēros*, *fratía*), además de las menciones de la ley de ciudadanía o ley sobre los bastardos de Pericles y la ley de herencia instaurada por Solón. El rebajamiento del héroe se observa en su humanización y, por ende, en su distorsión mítica.

II.1.1.3. Carácter del personaje de Heracles en las Aves: *Bōmólokhos*

Según la teoría neoaristotélica de los caracteres de la comedia, existen tres: el *bōmólokhos* ('bufón'), el *eírōn* ('irónico') y el *alazōn* ('impostor', 'fanfarrón', 'charlatán'). De acuerdo con Silk (2000, pág. 232), estos *éthē* no solo se utilizan para describir la personalidad de un personaje, sino que también son funciones que pueden ser transferidas de un personaje a otro o presentarse entremezcladas en la caracterización de algunos personajes cómicos. En el caso del personaje de Heracles en las *Aves*, este presenta rasgos específicos del *bōmólokhos*, el cual se fundamenta en la *bōmolokhía*, concepto entendido como 'chocarrería', 'bufonería' o 'insulsez' (Pabón, 2005, pág. 114).

En primer lugar, gracias al desarrollo del tópico de la polifagia, Heracles se muestra como un *bōmólokhos*, pues este carácter se asocia con la acción de mendigar o esperar robar ofrendas. De acuerdo con Cornford (1914, pág. 138), esta función es similar a algunos rasgos de la actitud parasitaria, pues explica que la bufonería es utilizada para lograr un lugar en las mesas dejándose ser blanco de todo tipo de bromas e indignidades. De acuerdo con Wilkins

(2000, pág. 89), “the *bomolochus* resembles the parasite as a comic construction of the social deviant”¹²⁰.

Se debe hacer la salvedad de que en el contexto del siglo V a. C. el concepto παράσιτος (*parásitos*) no se refiere al personaje tipo que se desarrolla en época posterior, que tiene su germen en la comedia *Mese* y su auge en la *Néa*. Sin embargo, Wilkins (2000, pág. 90) afirma que: “In the surviving plays of Aristophanes Heracles plays the burlesque role of the glutton who is as subject to the demands of his belly as any parasite of the fourth-century comedy”¹²¹.

El término *parásitos* en época de Aristófanes era utilizado para describir a los comensales que no han sido invitados, como lo atestigua un fragmento de Sófocles (fr. 329). Esta actitud parasitaria se presenta en el personaje de Heracles, que desea a toda costa ser invitado al banquete que está preparando Pistétero.

En el contexto político ateniense, de acuerdo con lo transmitido por Plutarco (*Solón*, 24,5), Solón¹²² entendía el concepto de *parásitos* como aquel que come a expensas del Estado, en otras palabras, el que cuenta con manutención pública. Si se compara con lo ocurrido en la obra de Aristófanes, es precisamente esto lo que busca Heracles: ser alimentado por la ciudad *Nephelokokkugia* gobernada por Pistétero. Ello resulta paradójico, pues las divinidades griegas viven de ambrosía, pero Heracles conserva aquí una de sus características heroicas más grotescas: la glotonería.

Por otra parte, en el ámbito religioso de la Atenas del siglo V a. C., también existía una asociación del concepto *parásitos* con el culto a Heracles. Ateneo de Náucratis

¹²⁰ El bomolochus se asemeja al parásito como una construcción cómica del desviado social [traducción propia].

¹²¹ En las obras conservadas de Aristófanes, Heracles interpreta el papel burlesco del glotón que está tan sujeto a las exigencias de su estómago como cualquier parásito de la comedia del siglo IV [traducción propia].

¹²² Solón regula por ley este beneficio para evitar abusos y que fuese un derecho otorgado equitativamente.

(*Deipnosophistae*, VI 234E) manifiesta que el concepto en un principio no tenía connotaciones negativas, sino que entre los antiguos era algo sagrado y, semánticamente parecido al comensal. Como ejemplo menciona la práctica en templo en Cinosarges, donde los *nóthoi* participaban como *parásitoi*. Cada mes se elegían doce "compañeros de mesa" oficiales (*parásitoi*) entre los *nóthoi*¹²³ que frecuentaban el santuario de Heracles (Stafford, 2012). Probablemente este ritual era una forma de *theoxénia*¹²⁴, que supondría la participación del dios en el banquete (Jameson, 2005). Al respecto, Wilkins (2000, pág. 89) señala:

The gods in the polis were imagined to eat the same foods as humans at *theoxeniai*; this is taken up by comedy and extended, so that on some comic occasions the gods eat the same foods as humans, while on others they subsist on the smoke of sacrificial offerings.¹²⁵

Seguramente, esta práctica ritual de los *parásitoi* se asociase con el tópico de la polifagia. En este sentido, en la *Aves* se exaltan dos elementos propios de Heracles –su identificación como *nóthos* y su actitud parasitaria– que remiten a la humanidad del héroe a pesar de su divinización. El público ateniense conocía estos rituales, por lo que no es de extrañar que, en las *Aves*, se haga uso de estas características. Al asimilarlo a un parásito, en la obra se refuerza su rebajamiento. El héroe ya no se gana la vida por medio de sus hazañas,

¹²³ Los *nóthoi* elegidos debían por ley participar como comensales. Gracias a Ateneo, se conserva una cita de Polemón sobre este tema: «Que los parásitos salgan de los bastardos y de sus hijos de acuerdo con la tradición. Y si uno no quiere ser parásito, comparezca también por esto ante el tribunal» (Plutarco, 2008, pág. 150, nota 179).

¹²⁴ La *theoxénia* (θεοξένια) es un concepto que denomina al don de la hospitalidad brindada a las divinidades. De acuerdo con Bauzá (2012, pág. 53), se refiere a la “circunstancia en que los dioses visitan a los mortales y hasta, algunas veces, como simples huéspedes, no desdeñan compartir sus mesas (en ese aspecto la tradición griega sugiere que el mendigo harapiento que golpea tu puerta puede ser un dios travestido que viene a poner a prueba tu sentido de la hospitalidad)”.

¹²⁵ *Se imaginaba que los dioses en la polis comían los mismos alimentos que los humanos durante la theoxeniai; esto es retomado por la comedia y extendido, de modo que en algunas ocasiones cómicas los dioses comen los mismos alimentos que los humanos, mientras que en otras subsisten con el humo de las ofrendas de sacrificio [traducción propia].*

sino que pretende vivir a costa de otros. He aquí la bisociación en el carácter de este personaje.

En segundo lugar, otra característica propia del *bōmólokhos* que se presenta en Heracles es su misión de interrumpir y molestar con sus observaciones y malentendidos a los personajes que aparecen en escena. Ello ocurre principalmente cuando Poseidón trata de saludar a Pistétero, pero es interrumpido múltiples veces por Heracles, quien se encuentra absorto ante la organización del banquete (vv. 1579-90).

A partir de este momento, Heracles se convierte en cómplice de Pistétero. Esto lleva a la tercera característica: el *bōmólokhos* depende directamente del protagonista. Pistétero, como héroe cómico, tiene la función del *eírōn*, por lo que se burla reiteradamente de Heracles, en especial cuando simula ayudarlo a que Poseidón no lo engañe con el tema de la herencia, pero, al fin y al cabo, es Pistétero quien lo engaña. En efecto, Heracles adquiere una posición subordinada y no es dueño de la acción, mientras que Pistétero toma una postura más seria e irónica, al utilizar argumentos legales y propios del contexto ateniense del siglo V a. C.

Finalmente, si bien es cierto que Heracles tiene la función del *bōmólokhos*, el personaje no utiliza escrología para generar comicidad, lo cual es usual en este tipo de carácter. En síntesis, la función del *bōmólokhos* se manifiesta en tres aspectos: la actitud parasitaria, la misión de interrumpir la seriedad de la embajada con preguntas sobre el banquete y convertirse en cómplice del protagonista, que a su vez lo utiliza como objeto de su *eirōneía*.

II.1.2. Heracles en las *Ranas* (vv. 35-163)

Después de las *Aves*, Heracles vuelve a aparecer como personaje secundario en otra vez en las *Ranas*, última comedia del segundo periodo. En esta obra, Heracles también es un

personaje imitado de la tradición mítica, por medio de la caricaturización y la distorsión mítica. Sin embargo, en esta obra, el papel de Heracles es predominante, pues, aunque como personaje solo interviene en el prólogo, a lo largo de las escenas siguientes, se hace presente a través de la parodia y el uso del disfraz, pues Dioniso trata de imitar su accionar.

Dioniso, como divinidad patrona del teatro, desea realizar una *κατάβασις* (*katábasis*), un descenso al inframundo, donde habitan las almas de los muertos, un viaje físico al Hades, semejante al realizado por Heracles en uno de sus doce trabajos¹²⁶, cuando rapta a Cerbero. De manera semejante, Dioniso quiere traer consigo a Eurípides, a quien el dios considera el mejor tragediógrafo. El tema cómico es fantástico, la trama se basa en la reducción al absurdo, pues “desaparecidos todos los grandes poetas [trágicos], la escena estaba huérfana de autores de calidad; era preciso descender al Hades en busca de uno” (Macía Aparicio, 2007b, pág. 205).

Para ejecutar su plan, Dioniso busca a Heracles en su casa en Atenas para que este lo asesore. El encuentro se produce en el prólogo de la obra, específicamente entre los versos 38 y 163. A continuación, en la Tabla 8 se realiza un resumen de las principales acciones junto a los versos para ubicarlas en la obra.

¹²⁶ Los *atholoi* ('trabajos') habrían sido tratados en *Herakleia*, poema épico de Pisandro, perdido en la actualidad. La tradición estableció un total son doce trabajos impuestos a Heracles por su hermano Euristeo: matar al león de Nemea, asesinar a la hidra de Lerna, capturar a la cierva de Cerinea, atrapar al jabalí de Erimanto, limpiar los establos de Augías, expulsar a las aves del Estínfalo, domar al toro de Creta, robar las yeguas de Diomedes, hurtar el cinturón de Hipólita, substraer el ganado de Gerión, hurtar las manzanas doradas del jardín de las Hespérides, y, el último, raptar a Cerbero y llevárselo a Euristeo. Este orden es transmitido por Apolodoro, pero puede cambiar según la fuente.

TABLA 8. Síntesis de las acciones realizadas en el encuentro entre Dioniso y Heracles en el prólogo de las *Ranas* (vv. 35-163)

Versos	Descripción de las acciones
35-37	Llegada, Dioniso toca la puerta con la maza.
38-39	Heracles acude a la puerta y la abre.
40-47	Dioniso se vanagloria de haber asustado a Heracles, mientras este trata de contener risa que le genera la vestimenta de Dioniso.
48-51	Ante la pregunta de Heracles sobre hacia dónde se dirige, Dioniso dice que se ha embarcado con Clístenes al parecer en una lucha naval y se jacta de haber vencido doce o trece naves de enemigos, lo cual aparte Jantias desmiente.
52-57	Dioniso le cuenta a Heracles que, en el barco, mientras leía <i>Andrómeda</i> , le ha venido un deseo. Entre bromas de carácter sexual, Heracles lo interroga al respecto.
58-65	Para que Heracles comprenda la sensación de su deseo, Dioniso le explica por medio de una comparación culinaria.
66-72	Dioniso revela su deseo de traer a Eurípides del Hades, ante la ausencia de trágicos de calidad.
73-75	Heracles le recuerda que Iofonte está vivo.
76-82	Heracles le pregunta por qué no trae a Sófocles y Dioniso afirma que no hasta que vea cómo se desempeña solo Iofonte.
83-91	Seguidamente, Heracles le menciona otros poetas trágicos (Agatón, Jenocles, Pitángelo), para disuadir a Dioniso.
92-104	Dioniso reafirma que ninguno de los que están vivos es tan creativo como Eurípides y le explica a Heracles lo que le gusta de su creatividad.
105-107	Heracles no está de acuerdo con Dioniso, pero a este no le importa su opinión.
108-115	Dioniso le revela a Heracles la intención de su visita: ir al Hades en busca de Eurípides como su hermano fue a traer a Cerbero y le pide consejos generales para realizar su viaje (alojamiento, comida, caminos, etc.).
116	Heracles duda del coraje de su hermano.
117-119	Dioniso le pide que le indique el camino más rápido.
120-136	Heracles le propone tres opciones: la horca, el envenenamiento con cicuta o lanzarse desde la torre del Cerámico. Dioniso no quiere ninguna de estas opciones y prefiere la forma en la que héroe hizo originalmente el descenso.
136-164	Heracles le explica que es un recorrido extenso y le da la dirección con todas las indicaciones y señas. Una vez que termina se despide de Dioniso y entra a su casa.

Fuente: Elaborado a partir de la escena del prólogo de las *Ranas* (anexo 3)

La tabla anterior sintetiza las principales acciones de una de las escenas más importantes del prólogo, cuya función es revelar, por medio del diálogo entre Dioniso y Heracles, el tema cómico y la idea crítica de la obra. Así, al espectador le queda claro que se trata de una parodia de la *katábasis* de Heracles.

Lo interesante de esta obra es que, “aunque Heracles sale de escena con su saludo de despedida del v.164, su recuerdo flota en toda la primera parte de la pieza con los consejos que le dio a Dioniso” (González Vázquez, 2016, pág. 252). Además, Heracles sigue presente

en los diálogos de otros personajes del inframundo, como recuerdos que se manifiestan en los encuentros con Dioniso y Jantias.

De esta forma, en las escenas del inframundo se continúa con la descripción y caracterización del personaje de Heracles. Por ello, a continuación, se utilizan elementos no solo de la parte inicial donde participa activamente, sino también de escenas posteriores. Así, se analiza tanto su accionar como personaje, como su caracterización presente en boca de otros.

Para ello, se consideran fragmentos de la primera parte de la obra, específicamente los episodios con Éaco (vv. 460-502, 605-674), la Criada de Perséfone (vv. 503-532) y las dos posaderas (vv. 549-589). De estas escenas se utilizan elementos para complementar el análisis de los mecanismos de invención del personaje de Heracles en las *Ranas*. En cuanto al uso de la parodia, esta se analiza en la sección del disfraz de Heracles (*vid. infra*, apartado II.2) y el viaje de Dioniso al inframundo.

II.1.2.1. Caricaturización del personaje de Heracles en las Ranas

Dentro de los mecanismos para la invención de Heracles como personaje imitativo de la tradición mítica en las *Ranas*, se utiliza la **caricaturización**, por medio de la exageración de rasgos o defectos propios del héroe. En las *Ranas* hay cuatro características principales presentes en la figura mítica que se destacan con fines humorísticos: la polifagia, la *philogunía*, la *bía* y la *manía*.

La primera es una constante en la tradición cómica. Lo interesante es la originalidad en el uso del tópico de la polifagia. La primera mención sobre el gusto por la comida se evidencia en la analogía que realiza Dioniso para explicarle a Heracles la urgencia de su deseo por Eurípides en términos que el héroe pueda comprenderlo, por lo que simplifica la

argumentación, en este caso, con una comparación con el antojo por “unas gachas” (*Ranas*, vv.60-64):

DIONISO. No puedo explicarlo. Sin embargo, lo describiré con comparaciones. ¿Te han apetecido de repente alguna vez unas gachas?

HERACLES. ¿Unas gachas? Claro que sí, mil veces en la vida.

DIONISO. ¿Te lo explico con claridad, o recorro a otra comparación?

HERACLES. Con respecto a las gachas no. Lo comprendo muy bien. (Aristófanes, 2015, pág. 272)

El platillo que utiliza Dioniso en su argumentación es el ἔτνος (*étmos*), una sopa espesa hecha con guisantes o frijoles (Liddell y Scott, 1989). Este es un concepto traducido de diversas maneras, por ejemplo, Gil utiliza “gacha” y Macía Aparicio “puré de legumbres”.

El tópico de la polifagia se presenta a lo largo de la primera parte de la obra, no solo cuando el personaje está en escena, sino también fuera de ella. Por ejemplo, cuando Jantias es recibido por la Criada de Perséfone, quien -pensando que es el héroe- trata de convencerlo de aceptar su hospitalidad con muchos manjares, entre ellos, tres ollas de *étmos* (*Ranas*, vv. 503-507):

CRIADA. Queridísimo Heracles, has llegado. Entra aquí. La diosa, tan pronto se enteró de que llegabas, amasó panes, puso al fuego dos o tres ollas de gacha de cereales molidos asó un buey entero, metió en el horno hogazas y tortas. Ea, entra. (Aristófanes, 2015, pág. 310)

El uso de la hipérbole es una constante para generar humor. La mención del asado de un buey entero recuerda al epíteto βουφάγος¹²⁷ (*bouphágos*) “devorador de toros o vacas” (Rodríguez Adrados et al., 2012), el cual aparece en un epigrama de Antípatro de Tesalónica (IX 59) para denominar a Heracles.

Asimismo, la acumulación de alimentos evidencia la caricaturización de la voracidad del personaje de Heracles. Ello también ocurre en la otra escena de la parodia en el Hades,

¹²⁷ Este término también aparece en Luciano (*Amores* 4) y Porfirio (*Sobre la abstinencia* I 22) asociado a la figura de Heracles.

donde dos posaderas reclaman a Dioniso, disfrazado del héroe, lo que aquel consumió sin pagar la última vez que estuvo allí (*Ranas*, vv. 549-576). A continuación, se registra la totalidad de los manjares presentes en ambas escenas:

TABLA 9. Inventario de alimentos presentes en las escenas de la criada de Penélope (vv. 503-532) y de las posaderas (vv. 549-589)

VERSOS	CITA EN GRIEGO	TRANSLITERACIÓN	TRADUCCIÓN PROPIA
505-506	χύτρας ἔτνους δύο ἢ τρεῖς	<i>khútras étnous dú' ē treis</i>	Dos o tres ollas de puré de legumbres
506	βοῦν ἀπηνθράκιζ' ὅλον	<i>boun apēnthrákiz' ólon</i>	Un buey entero asado
507	πλακοῦντας	<i>plakountas</i>	Tortas (Pabón, 2005, pág. 482)
509-510	κρέα ὀρνίθεια	<i>kréa ornítheia</i>	Carne de aves
510	τραγήματα	<i>tragémata</i>	'Postres' 'golosinas' (Pabón, 2005, pág. 588) "Dried fruits or sweetmeats, eaten as dessert" (Liddell y Scott, 1989, pág. 814)
511	...κῶνον γλυκύτατον	<i>kōnon glukútaton</i>	...y vino dulcísimo
517	τεμάχη	<i>temákhē</i>	Pedazos de pescado salados (Pabón, 2005, pág. 579)
551	ἐκκαίδεκ' ἄρτους	<i>ekkaidek' ártous</i>	Dieciséis panes
553	κρέα [...] ἀνάβραστ' εἴκοσιν	<i>kréa [...] anábrast' eíkosin</i>	Veinte raciones de carne cocida
555	τὰ σκόροδα τὰ πολλά.	<i>tà skópoda tà pollá</i>	Muchos ajos
558	τὸ πολὺ τήριχος	<i>tò polù tárikhos</i>	Gran cantidad de salazón
559	τὸν τυρόν [...] χλωρόν	<i>tòn turón [...] khōròn</i>	Queso fresco
576	τὰς χόλικας	<i>tàs khólikas</i>	Embutidos

Como se puede observar en la tabla anterior, la cantidad de alimentos mencionada tanto por la criada de Perséfone como por las posaderas es descomunal si se compara con la dieta de un ciudadano ateniense de la época de Aristófanes, pues "la comida diaria usual incluía un trozo de pan, dos cebollas, tres aceitunas" (Morales Harley, 2014, pág. 237). Aquí, el uso de la hipérbole y la acumulación generan comicidad, especialmente por énfasis reiterativo, aspecto propio de la coordenada emocional.

Por otra parte, en relación con el tópico de la polifagia como parte de la caricaturización del personaje mítico, se encuentra su experticia en el arte culinario. En el prólogo (vv.100-

106), se realiza una analogía de las especialidades y conocimientos entre Dioniso y Heracles: así como el primero es experto en tragedia, el segundo en atracones. Esto ocurre cuando el dios del teatro le explica que su preferencia por Eurípides se debe a su creatividad, ante lo cual Heracles se burla, pues le parece un mal poeta, por lo que Dioniso irónicamente le responde: *δειπνεῖν με δίδασκε* (*deipnein me didaske*) ‘enseñame a comer’.

En este diálogo, se presenta a Heracles como un *magister* en el campo gastronómico, un *διδάσκαλος δειπνεῖν* (*didáskalos deipnein*). La ironía radica en la sugerencia de la inaptitud de Heracles para comprender el género trágico, pues sus aptitudes se concentran en cuestiones mundanas como el arte culinario. Aquí hay un contraste entre dos hijos de Zeus, uno dios del teatro y el otro un gran héroe, pero glotón.

Al lado de la polifagia, en segundo lugar, se encuentra su caricaturización como *φιλογύνης* (*philogunēs*) “amante de las mujeres” (Pabón, 2005, pág. 623), término utilizado por Ateneo (*Deipnosophistae*, XIII 556E-F) para explicar la afinidad de Heracles que lo llevó a tener una numerosa cantidad de esposas. Este concepto es utilizado por Padilla (1998b) para describir a Heracles como un atleta sexual. Al respecto, Loraux (2020, pág. 25) explica lo siguiente:

What one sees first in Herakles is the assertion of the most virile sexuality. The very type of the super-male, he eagerly deflowers virgins- fifty in a single night, according to the most enthusiastic version of the story. In his wanderings, he marries along the way, begets offspring, and then goes off; the huge number of his wives earns him the title *philogynes* ("lover of women").¹²⁸

La *φιλογυνία* (*philogunía*) - ‘amor o afinidad por las mujeres’- aparece en las *Ranas* en la escena con la Criada de Perséfone, cuando esta le ofrece a *Heracleojantias* junto a los

¹²⁸ Lo primero que se observa en Heracles es la aserción sobre su más viril sexualidad. El propio tipo de superhombre, desflora ansiosamente a las vírgenes: cincuenta en una sola noche, según la versión más entusiasta de la historia. En sus andanzas se casa por el camino, engendra descendencia y luego se marcha; el gran número de sus esposas le valió el título de *philogynes* ("amante de las mujeres"). [Traducción propia]

manjares, una flautista hermosísima (αὐλητρίς ὠραιότατη) y dos o tres bailarinas (κὼρηστρίδες ἕτεραι δὺ ἢ τρεῖς) (vv. 513-516), todas en la flor de la juventud y recién depiladas (ἠβυλλιῶσαι κάρτι παρατετιλμένοι) (v.517). En efecto, la voracidad de Heracles es equivalente a la vigorosa sexualidad masculina del personaje (Loroux, 2020).

La *philogunía* en el ciclo mítico de Heracles es un tópico recurrente. Hay múltiples episodios¹²⁹ que se relacionan de distintas maneras con mujeres: rescates, raptos, amor consensuado, violaciones. En este sentido, la figura mítica refleja una ambivalencia en su *philogunía*, pues, por una parte, se muestra como benefactor, pero, por otra, como agresor.

Esta misma ambivalencia se observa en las *Ranas*. En las escenas en el Hades, hay un contraste entre el recuerdo grato de la Criada de Perséfone y la hostil remembranza que poseen los dos personajes de las posaderas. La criada se muestra hospitalaria con Jantias disfrazado, mientras que las otras son hostiles con Dioniso por el violento recuerdo de la última vez que Heracles estuvo de visita y las amenazó de muerte con la espada para no pagar lo consumido (*Ranas* vv.563-568). Estos actos de violencia están completamente relacionados con el humor de agresividad lúdica propia de la coordinada emocional, por lo que su análisis se desarrolla en esta sección.

La *bía* del personaje de Heracles es la tercera cualidad que se caricaturiza en las *Ranas*. Lo interesante aquí es que como se utiliza la ironía cómica para reforzar la caricaturización

¹²⁹ Al respecto, Padilla (1998b, págs.25-26) explica el mito de Heracles también contiene una serie de incidentes en los que rescata o ataca a mujeres. Rescata, por ejemplo, a Alción, hermana de Euristeo, del centauro Homadus; libera a una princesa troyana, Hesione, de un *kétos* (monstruo marino); Medea escapa de Corinto (en una versión de la historia) gracias a su ayuda y a Deianeira la rescata de la aterradora perspectiva de casarse con Achelous, como también a Mnesimache de un matrimonio forzado con el centauro Euritió. Por otro lado, es un violador y abusador de mujeres. Viola a Melite, Astyoche, y Meda, la hija de Phylus. En algunos casos, además, Heracles viola a mujeres conectadas con sus adversarios. A veces sus capacidades para usar sexualmente a las mujeres y salvarlas se combinan, como cuando seduce y rescata a Phialó y Auge.

de Heracles ausente en escena por medio de las intervenciones de Jantias (*Ranas* vv.563 y 568).

Otra cuestión importante en este fragmento es la utilización de la violencia para lograr el hurto, otra habilidad del héroe que se caricaturiza en las *Ranas* por medio de la asociación con el tópico de la polifagia. El motivo del hurto es parte fundamental de su mito, en especial como parte de sus doce trabajos. Dentro del catálogo de los *atholoi* ('trabajos'), cinco tienen como finalidad robar: las yeguas de Diomedes, el cinturón de Hipólita, el ganado de Gerión, las manzanas doradas del jardín de las Hespérides y el can Cerbero. De hecho, en las *Ranas* se menciona específicamente este último trabajo (vv. 111 y 468). Asimismo, en el verso 605, Éaco llama a Heracles *κυνοκλόπος* (*kunoklópos*) "ladrón de perro" (Liddell y Scott, 1996).

Al respecto, Padilla (1998b, pág. 24) explica que "though a champion of civilized norms, Herakles engages in a number of actions that undermine civilization and transgress established codes of behaviors"¹³⁰ y señala que Heracles es un héroe "proto-urbano", pues es una fuerza civilizadora, pero no civilizada. Por eso, en su ciclo mítico realiza actos que no son propios del accionar heroico. Ello se refleja también en el contexto de las *Ranas*, pues, por ejemplo, el robo de los víveres desafía la *ξενία* (*xenía*) o ley de la hospitalidad, lo cual no es extraño a su mito, pues en diversos episodios de su ciclo el héroe ataca a su huésped, como ocurrió con Ífito¹³¹.

Tal y como lo explica Kirk (1977, pág. 287), en este héroe hay un contraste entre dos facetas, que el autor denomina: *the cultured Heracles* y *the animalistic Heracles*. La primera

¹³⁰ Aunque [es] un campeón de las normas civilizadas, Heracles realiza una serie de acciones que socavan la civilización y transgreden los códigos de conducta establecidos. [traducción propia]

¹³¹ Ífito, hijo de Éurito, rey de Ecalia, fue asesinado por Heracles a pesar de ser su huésped. Según lo transmitido por Homero (*Odisea* XXI 22-30), Ífito salió en busca de doce yeguas que le habían sido robadas y Heracles, después de haberle dado alojamiento, lo mató y se quedó con las yeguas.

representa la labor del héroe civilizador, fundador de ciudades, juegos y rituales, mientras que la otra se evidencia en los excesos y en la fuerza. En las *Ranas*, se caricaturiza rasgos de la faceta bestial o animal, como el tópico de la polifagia y la *bía*.

Esta faceta negativa del héroe se evidencia en los apelativos utilizados por las posaderas. Por ejemplo, en el verso 549 una de ellas lo denomina: *πανούργος* (*panourgos*). Este concepto tiene varias acepciones: “apto para todo, hábil, diestro; astuto, bribón; malicioso, malo”, así como también, “villano” (Pabón, 2005, pág. 447). En otras palabras, un *panourgos* es aquel que se caracteriza por su *πανουργία* (*panourgía*), entendida como la ‘habilidad’, ‘destreza’, ‘malicia’ o ‘picardía’ (Pabón, 2005, pág. 447), con la que se comete un crimen, en este caso, el hurto. Desde un punto de vista negativo, el *panourgos* es un delincuente, pues va en contra de la norma, de allí su lado no civilizado.

Asimismo, en el verso 571, la posadera 1 lo llama: ὄμιαρὰ φάρυγξ (*ō miarà phárunx*), expresión traducida por Macía Aparicio como “garganta criminal” (Aristófanes, 2007b, pág. 256). El adjetivo *μιαρός* significa: “manchado de sangre; malvado, infame” (Pabón, 2005, pág. 397). Este concepto semánticamente remite al crimen de sangre o asesinato, pues se encuentra emparentado con el término *μίασμα* (*míasma*) que denomina a la mancha o profanación causada por un homicidio u otro delito (Liddell y Scott, 1996). Ello remite nuevamente al mito, donde en repetidas ocasiones Heracles hace un uso criminal de la *bía*, como cuando asesina a Gerión para despojarlo su ganado o alimenta con un mozo de cuadra a las yeguas de Diomedes para distraerlas y robarlas (Padilla, 1998b) En las *Ranas*, al llamarlo *miarà phárunx*, por medio de una sinécdoque, se resalta la causa cómica de *bía* del héroe: la polifagia.

Finalmente, al lado de la *bía*, también se halla la locura, que aparece mencionada en el v. 564 cuando una de las posaderas afirma que: “...desenvainó la espada. Parecía estar loco”

(Aristófanes, 2015, pág. 315). Por medio de la utilización del infinitivo *μαίνεσθαι* (*maínesthai*) “estar loco, alocado”, “fuera de sí” (Pabón, 2005, pág. 376), se hace referencia a la *μανία* (*manía*). En la cultura griega, este concepto se vincula a un estado momentáneo que implica una desviación de un cambio en la conciencia básica y ordinaria, ya sea voluntaria o involuntariamente, resultado de una enfermedad, concebida como una bendición o una maldición enviada por una divinidad (Ustinova, 2012).

Desde un aspecto positivo, la *manía* se relaciona con la inspiración o revelación divina. En su trabajo sobre los griegos y lo irracional, Dodds (1997, pág. 71) analiza la bendición de la *manía* y establece cuatro tipos de locura divina: 1. la locura profética, cuyo dios patrono es Apolo, 2. la locura teléstica, o ritual, cuyo patrono es Dioniso. 3. la locura poética, inspirada por las Musas, y 4. la locura erótica, inspirada por Afrodita y Eros. No obstante, la *manía* de Heracles no corresponde a ninguna de estas, pues es inspirada por Hera y tiene un resultado negativo. Por ello, al lado de *manía*, Loraux (2020) utiliza el término *λύσσα* (*lússa*) ‘rabia’, ‘furor’ o ‘frenesí’, para describir el accionar de Heracles.

En el mito, la *manía* inspirada por Hera es la causa del asesinato de Megara, su esposa, sus hijos y los dos hijos de Ificles, su hermano, sacrilegio que tuvo expiar por medio de los trabajos impuestos por Euristeo¹³². En las *Ranas*, la alusión a la *manía* de Heracles tiene bisociación por sí misma, pues seguramente el público conocía el relato. La comicidad radica en que esta *manía* o *lússa* del héroe no es inspirada por una divinidad, sino por su afición desmedida por la comida, la cual desencadena su *bía* contra las posaderas.

En síntesis, la caricaturización del personaje de Heracles en las *Ranas* se presenta no solo en la escena del prólogo, donde participa activamente en el diálogo con Dioniso, sino

¹³² Cf. Apolodoro, *Biblioteca* (II, 12)

también en las referencias en las escenas paródicas. Se caricaturiza principalmente la polifagia, desde dos aspectos distintas: el tópico del *bouphágos* -que ejemplifica esa cualidad de comer cantidades excesivas- y el tópico del maestro o *didáskalos* gastronómico, que se refleja en el conocimiento del arte culinario. En segundo lugar, se presenta la ambivalencia de la *philogunía*, ejemplificado en las escenas con la Criada y con las posaderas. En tercer lugar, se ridiculiza la *bía* del personaje, la cual se asocia con distintas particularidades, como la *panourgía*, evidenciada en hurto de los víveres, así como también en su caracterización de *kunoklópos*, epíteto de creación aristofánica. Por último, se hace alusión a la *manía*, en relación con la polifagia y la *bía*. Todos estos rasgos del héroe se entrelazan para lograr una caricaturización irreverente llena de comicidad.

II.1.2.2. Distorsión mítica del personaje de Heracles en las Ranas

Al igual que en las *Aves*, la distorsión mítica en el personaje imitativo de Heracles se realiza de diversas maneras, pero la principal es la *aticización*. Si bien es cierto que Aristófanes no asumió este recurso como tema central de las *Ranas*, los personajes míticos aparecen involucrados en la sociedad de su época y, de hecho, Heracles “vive en Atenas de incógnito, como un ciudadano cualquiera” (González Vázquez, 2016, pág. 251). En este sentido, Aristófanes lo saca de su espacio y tiempo míticos para reorientarlo en su realidad histórica: la Atenas del siglo V a. C.

Asimismo, en las *Ranas*, tanto Heracles como Dioniso conocen el contexto ateniense y, en especial, el ámbito cultural, pues realizan comentarios y críticas sobre tragediógrafos de la época. Aristófanes representa a Dioniso como un experto del teatro ateniense, que, ante la pérdida de Eurípides, desea ir al Hades en su búsqueda. Heracles trata de disuadirlo en vano, recordándole el trabajo de diversos trágicos contemporáneos -Iofonte, Jenocles y Pintángelo, Agatón y Sófocles- (*Ranas*, vv. 72-87). Las menciones no son casuales, pues se

relacionan con la idea crítica de la obra y son ejemplos de *onomastì kōmōdēin*, por lo cual se analizan en el capítulo IV dedicado a la coordinada social de la comicidad aristofánica.

Aparte de estos dos elementos de aticización, la crítica poética y localización de la casa de Heracles, existen otros aspectos presentes en el Hades. Por ejemplo, al final de la escena del prólogo, cuando Heracles le describe a Dioniso cómo llegar al inframundo y le explica que hay una laguna muy profunda que debe atravesar pagándole el pasaje al conductor de una barquita (*Ranas*, vv.139-142):

HERACLES. En una barquichuela así de pequeña (*hace un gesto con el pulgar y el índice*) un viejo barquero te transportará por un salario de dos óbolos. (Aristófanes, 2015, págs. 279)

El ὄβολός (*obolós*) es una moneda de plata usada en la antigua Grecia¹³³ que equivalía a la sexta parte de un δραχμή (*drakhmē*). “El dracma ático pesaba 4,63 gramos de plata y era una buena aleación (hasta 983 milésimas de pureza)” (Flacelière, 1995, pág. 153). Estas son dos de las principales monedas acuñadas en Atenas durante el siglo V a.C. (Morales Harley, 2014).

La mención de los óbolos es otro elemento de aticización, pues, *in illo tempore*, específicamente en la era de los héroes, no existía el sistema monetario. De hecho, “en tiempos de Homero y Hesíodo los intercambios se hacían mediante trueque: se utilizaban a veces lingotes de metal precioso, pero sin acuñar” (Flacelière, 1995, pág. 153). La moneda se empieza a implementar de manera precaria en el siglo VII a. C. con el surgimiento de la *polis* a través del sistema de pesos y con forma de barras. Es hasta el siglo VI a. C. que se comienza a acuñar y cada estado desarrolla su propia moneda (Morales Harley, 2014). En

¹³³ Para más detalles sobre el sistema monetario en la Grecia antigua y su aproximada equivalencia moderna, consúltese el estudio de Morales Harley (2014) sobre *El costo de la vida en la Grecia Antigua*.

Atenas, a partir de Solón, “los cuños principales que se amonedaron fueron el *óbolo*, el *dracma*, el *didracma* y el *tetradracma*, todos de plata” (Petrie, 1978, pág. 108).

En las *Ranas*, se utiliza tanto el óbolo (vv. 140, 141, 177, 272, 533) como el dracma (vv. 173 y 176). Por ejemplo, se indica que el pago a Caronte por la travesía sobre la laguna del Hades es de dos óbolos. Ello aparece tanto en el consejo de Heracles (vv. 140-141) como en escena del viaje (v. 272):

CARONTE. ¡Eh, vale, vale! Deja ahí al lado los dos remos. Desembarca, paga el pasaje.

DIONISO. Toma, pues, tus dos óbolos. (Aristófanes, 2007b, pág. 238)

De acuerdo con Grimal (1979, pág. 89), en el imaginario griego, Carón o Caronte es un “genio del mundo infernal” cuya “misión es pasar las almas, a través de los pantanos del Aqueronte hasta la orilla opuesta del río de los muertos; éstos, en pago, deben darle un óbolo”. Precisamente, el *ναῦλον* (*naúlon*) “precio del pasaje” o “flete de un navío” (Pabón, 2005, pág. 406), remite a una práctica ritual funeraria común en Grecia clásica, en la cual

en la boca del difunto se colocaba un óbolo, que popularmente se consideraba como el precio que cobraba Carón por la conducción del espíritu (“náulon”), y en la cabeza se le ponía un tarro de aceite (“leékuthos”), y en la mano, un pan de miel¹³⁴ (“melitóussa”) (Petrie, 1978, págs. 110-111).

Tradicionalmente, el tributo a Caronte era solo una moneda, ya sea un óbolo o un *δανάκη*¹³⁵ (*danákē*). Sin embargo, en la obra aristofánica son dos óbolos. Esta cifra es significativa en el contexto ateniense del siglo V a.C. Tal y como transmite Aristóteles (*Constitución de los atenienses* 49, 4), por ley se otorgaban dos óbolos diarios para alimentación a los más pobres (aquellos cuyo capital era menos tres minas¹³⁶) o a los incapacitados físicamente.

¹³⁴ Flacelière (1995, pág. 106) señala que la torta de miel se colocaba junto al muerto para que le permitiera ablandar a Cerbero.

¹³⁵ Moneda persa que, de acuerdo con Hesiquio de Alejandría, se utilizaba como tributo a Caronte (Rodríguez Adrados et al., 2012).

¹³⁶ Una mina (μνᾶ) equivale a cien dracmas (Petrie, 1978, pág. 108).

Además, en tiempos de Pericles, se estableció un controversial subsidio de dos óbolos para los ciudadanos que servían como jueces (De Romilly, 1997). Esta moción trajo repercusiones, como el mismo Aristóteles¹³⁷ señala, pues fomentó la corrupción y la demagogia, ya que ante el deseo de obtener este salario participaban ciudadanos que no estaban capacitados para el oficio.

Asimismo, en la época de Aristófanes, dos óbolos era el costo de la entrada al teatro (Flacelière, 1995). Plutarco (*Pericles*, 9) relata que, en el régimen de Pericles, también se realizaron subsidios para que los más pobres pudiesen pagar las entradas a los concursos dramáticos. Al respecto, García Valdés (Aristóteles, 1984, pág. 123, nota 245) explica que esta dieta, establecida en el 410 a. C., “se concedía a todo el pueblo para que asistiera a los juegos escénicos con que se solemnizaban las grandes fiestas” y “se pagaba a expensas de un fondo público especial para espectáculos”, denominado θεωρικόν (*theōrikón*).

Con estos ejemplos, se evidencia la importancia que tenía esta cifra de dinero en la época de Aristófanes, por lo que no es de extrañar que aparezca mencionada en varias ocasiones en la obra (vv. 140, 141, 272). Además, se enfatiza su relevancia en la reacción de Dioniso cuando escucha que debe pagar dos óbolos en el Hades:

DIONISO. ¡Ay! ¡Qué gran poder tienen en todas partes los dos óbolos! ¿Cómo llegaron hasta allí?

HERACLES. Los llevó Teseo. [...] (Aristófanes, 2015, págs. 279-280)

Aquí se realiza una etiología fantástica, que supone que Teseo en su viaje al inframundo habría introducido el uso del óbolo en esta región. Por medio de este *aprosdókēton* se intensifica la *vis comica* de la escena. En esta cita se vislumbra el uso de la fantasía y la sorpresa al lado de la distorsión mítica, lograda con la aticización del Hades.

¹³⁷ Cf. *Constitución de los atenienses* (27, 3) y *Política* (II 7, 1267b1)

Tanto el óbolo como el dracma son utilizadas en los episodios en el Inframundo. Por ejemplo, cuando Dioniso trata de contratar a un muerto para que cargue su equipaje por la suma de 9 óbolos, pero este quiere un sueldo de dos dracmas (vv. 173-177), o en el episodio con las posaderas (vv. 549-589), en el cual una de ellas señala que Heracles en su viaje consumió veinte raciones de carne cocida de medio óbolo cada una (v.533), es decir, un total de 10 óbolos. Esto es solo una parte de lo robado por el héroe, la cantidad total de la deuda no se expresa en la obra. Con solo esta evocación se observa el uso de la *aticización* junto a la caricaturización del personaje de Heracles a través del uso del tópico de la polifagia, descrito *supra*.

Por otra parte, además de la *aticización*, la distorsión también se logra por medio de la humanización de las figuras divinas, en seres peores que los reales -al modo aristotélico-. Por ejemplo, en las *Ranas*, Heracles aparece realizando actividades cotidianas indignas, como atender al llamado de la puerta cuando llega una visita (*Ranas*, vv. 38-39), oficio habitualmente ejecutado por un esclavo. La realización acciones cotidianas intensifica el rebajamiento de su *éthos*. Otro ejemplo de esto se encuentra cuando Dioniso le pide que le aconseje para realizar el viaje al Hades y le dice (vv.108-115):

DIONISO. Si he venido a imitación tuya con este aparejo es para que me indiques, por si los necesitara, los huéspedes a los que recurriste cuando fuiste a buscar a Cérbero, así como los puertos, panaderías, prostíbulos, albergues, fuentes, caminos, ciudades, alojamientos, fondas donde haya menos chiches. (Aristófanes, 2015, pág. 277)

Por medio de una enumeración de lugares del contexto de la *polis*, se humaniza también el Hades. Además, de señalar vías de comunicación tanto terrestre (caminos) como acuáticas (puertos), le solicita sitios que atienden necesidades fisiológicas básicas de los seres humanos: alimentación, descanso y sexo. A esto se debe agregar temperatura adecuada, que el mismo Dioniso exige más adelante (vv.117-119):

DIONISO. No se hable más sobre esto. Indícame el camino más rápido para llegar al Hades. Y el que me indiques que no sea ni caluroso ni frío en exceso. (Aristófanes, 2015, pág. 277)

Ante estos requerimientos de Dioniso, Heracles irónicamente le insinúa que el suicidio es la forma más rápida de llegar al Inframundo y le sugiere tres maneras distintas: por ahorcamiento, por envenenamiento con cicuta o por salto al vacío desde una torre en el Cerámico¹³⁸. Si bien es cierto que este accionar de Heracles es también ejemplo de humor propio del impulso sádico, correspondiente a la coordinada emocional, por lo que se analiza con detalle en el siguiente capítulo; lo fundamental aquí es observar la bisociación lograda con la insinuación de la posibilidad de que una divinidad inmortal pueda llegar a cometer suicidio. En esto, nuevamente se observa el rebajamiento de las figuras míticas, en especial, con Dioniso. Además del temor y reticencia que experimenta el dios ante estas alternativas, las cuales no fueron las que Heracles siguió para ir al Hades, al considerarlas como una posibilidad se subraya la estulticia del protagonista y el carácter irónico de Heracles.

Otro elemento de distorsión es el uso del humor escatológico, que se observa en la descripción que da Heracles sobre lo que Dioniso verá después de cruzar el Aqueronte, específicamente con el uso del término *σκῶρ* (*skōr*) en el verso 146. Al igual que el caso anterior, este ejemplo se analiza en el capítulo siguiente dedicado a la comicidad de la coordinada emocional. Lo importante acá es que por medio de la escrología y la humanización de las figuras divinas hay ruptura del *prépon*, elemento adicional que distorsiona al dios.

En síntesis, en las *Ranas*, la distorsión del personaje imitativo de Heracles se basa principalmente en la aticización: vive en Atenas, conoce sobre los poetas trágicos y usa la moneda. Sin embargo, también se logra el rebajamiento de las figuras míticas por medio de

¹³⁸ *Demos* ubicado al noroeste del ágora de Atenas, donde se encontraba una famosa necrópolis.

su humanización: tiene necesidades fisiológicas, hacen labores cotidianas y utilizan lenguaje inadecuado a su condición divina

II.1.2.3. Carácter del personaje de Heracles en las Ranas: Eírōn

En el diálogo entablado en el prólogo de la obra, específicamente entre los versos 38 y 163, Heracles tiene el rol del *eírōn* frente a Dioniso, quien se presenta como un *alazón*, al hacerse pasar por su hermano, no solo en su atuendo, sino también en la imitación de su accionar, como él mismo menciona en el verso 108.

No obstante, la función de ambos caracteres se evidencia desde el principio de la escena cuando Dioniso llega a la casa de Heracles disfrazado de este y toca la puerta con gran fuerza (*Ranas*, vv. 35-41):

DIONISO. Descabalga, bribón, pues ya yo estoy caminando cerca de la puerta, adonde me tengo que dirigir primero. (*Mientras Jantias descabalga. Dioniso golpea la puerta con la maza.*) Chaval, chico, digo chico.

HERACLES. (*Desde dentro*) ¿Quién golpea la puerta? Está llamando a coces como un centauro quienquiera que sea... (*Abre la puerta y ve a Dioniso.*) Dime, esto ¿qué es?

DIONISO. Chico.

JANTIAS. ¿Qué hay?

DIONISO. (*En voz baja.*) ¿No te diste cuenta?

JANTIAS. ¿De qué?

40

DIONISO. Del susto tan grande que le di.

JANTIAS. Por Zeus, ¡ojalá no te hayas vuelto loco! (Aristófanes, 2015, pág. 269)

Por supuesto, Dioniso fanfarronea y se jacta de haber asustado a Heracles. No obstante, la reacción de este es totalmente distinta al miedo: la risa (*Ranas*, vv. 42-47).

HERACLES. (*Aparte.*) ¡Por Deméter!, no puedo contener la risa, aunque me estoy mordiendo, me río.

DIONISO. Buen hombre, acércate. Te necesito.

HERACLES. (*Aparte.*) Soy incapaz de contener la risa al ver esa piel de león encima de un vestido azafrañado. ¿Qué significa? ¿En qué concurda el coturno con la maza? (*A Dioniso.*) ¿A qué parte de la tierra de encaminas? (Aristófanes, 2015, pág. 269)

Precisamente, Heracles en su carácter de *eírōn* se burla disimuladamente del aspecto ridículo de su hermano. Esta reacción es un ejemplo de risa de exclusión y metalenguaje en la comedia. Aquí se evidencia el carácter de Heracles como *eírōn*, pues disimula y se burla del otro.

En las *Ranas*, a diferencia de las *Aves*, se enfatiza la inteligencia de Heracles en contraste a la estulticia de Dioniso. Su función como *eírōn* se desarrolla a lo largo de todo su diálogo con Dioniso, quien es reiteradamente burlado con astucia. Esto no es de extrañar, pues el *eírōn* y el *alazón* se contraponen como dos opuestos en relación con el hombre honesto o sincero (cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1108 a). En este sentido, la pretensión exagerada y la fanfarronería de Dioniso se confrontan con la ironía de Heracles. Por ejemplo, cuando Heracles le pregunta la razón de su llegada, Dioniso le narra cómo se ha embarcado con Clístenes¹³⁹ en una lucha naval y se jacta de haber vencido doce o trece naves de enemigos, pero Heracles se burla irónicamente, tergiversando la conversación por medio del uso de metáforas sexuales, humor propio de la coordenada emocional.

Otro ejemplo se encuentra cuando Dioniso le pide las indicaciones para ir al Hades, a lo cual Heracles responde (v. 116): “Pobrecillo, ¿te vas a atrever a ir también tú?” (Aristófanes, 2015, pág. 277). La *eirōneía* se manifiesta aquí en el tono condescendiente, en el cual se mezcla un sentimiento de superioridad con una simulada amabilidad.

Seguidamente, Heracles le aconseja tres formas de suicidio como las maneras más rápidas de llegar a su destino; simplificando la explicación ridiculiza la inteligencia de

¹³⁹ Clístenes era un líder político ateniense de siglo V a.C. que participó en la Guerra del Peloponeso y, por tanto, contemporáneo de Aristófanes, el cual lo ridiculiza reiteradamente en distintas obras por su afeminamiento. El humor encontrado en esta referencia es principalmente de las coordenadas emocional y social, por ello, se analiza en los capítulos siguientes.

Dioniso, el cual es un ser inmortal. En este caso, el humor propio del impulso sádico se entremezcla con el uso de la *eirōneía*.

Así, con la utilización de lo risible, el *eírōn* desacredita la supuesta seriedad del discurso del *alazōn*. Según Galinsky (1972), en esta obra, Heracles tiene el papel más favorable que una comedia puede proporcionar a uno de sus personajes: el de burlarse de las pretensiones de los demás. A continuación, se resumen las secciones de la escena, en las cuales Heracles simula ignorancia o utiliza argumentos irónicos para denigrar el razonamiento de Dioniso.

TABLA 10. Cuadro comparativo de los ejemplos de los *éthē* de Heracles y Dioniso en la escena del prólogo de las *Ranas*

Versos	Descripción	<i>Alazoneía</i> de Dioniso	<i>Eirōneía</i> de Heracles
35-47	Llegada de Dioniso disfrazado	Creerse semejante a Heracles e imitar su accionar y atuendo	Risa disimulada
48-58	Analepsis de Dioniso y el motivo de su deseo.	Relatar su supuesta lucha naval junto a Clístenes y su victoria sobre doce o trece naves enemigas	Tergiversación de la narración de Dioniso para realizar bromas de carácter sexual
108-136	Solicitud a Heracles de consejos para realizar la catábasis	Querer realizar la catábasis para traer consigo a Eurípides, como Heracles robó a Cerbero.	Condescendencia ante la petición de Dioniso. Sugerencia irónica de tres formas de suicidio.

En los ejemplos registrados en la tabla anterior, se evidencia la codependencia entre los dos caracteres en la escena del prólogo. Después, en los siguientes episodios, Dioniso tiene no solo características del *alazōn* sino también del *bōmólkhos*, especialmente en el uso de la escrología, el humor escatológico y la agresividad lúdica de la que es objeto. No obstante, hay algunos ejemplos que respaldan este contraste de *éthē* presente en el prólogo, como ocurre después del párodos, cuando Dioniso comienza el descenso y, al no ver las monstruosidades descritas por su hermano, dice (*Ranas*, vv.279-284):

DIONISO: ¡Cómo lo va a lamentar! Exageraba para meterme miedo, aunque sabe que soy combativo, por rivalidad, pues “nada hay tan vanidoso” como Heracles. Por mi parte, pediría encontrarme con algo y entablar una competición digna de este viaje. (Aristófanes, 2015, pág. 294)

Aquí, la comicidad se logra por medio la *alazoneía* de Dioniso, quien asume que Heracles es un fanfarrón que desea intimidarlo. No obstante, cinco versos más tarde, Dioniso se acobarda por unos ruidos y es engañado por Jantias, quien le hace creer que está ante una fiera enorme (v.288). De esta manera, se demuestra como Dioniso clama tener mejores cualidades de las que tiene, creando bisociación con respecto al personaje de Heracles, modelo imitado por él. Así, el héroe cómico se jacta de cuestiones que no le pertenecen y se adjudica fama con la que no cuenta. la comicidad radica en el contraste logrado entre la *alazoneía* en la caracterización de Dioniso y la *eirōneía* del personaje de Heracles.

Al lado del contraste entre los *éthē*, la comicidad en la función del *eírōn* se manifiesta en el personaje de Heracles en tres aspectos: la burla disimulada (risa de exclusión), la tergiversación de la narración de Dioniso para realizar bromas propias de la coordinada emocional (humor sexual y agresividad lúdica) y el uso de un tono condescendiente con su hermano.

II.2. Heracles como disfraz en las *Ranas*

El disfraz es un recurso fundamental en el drama. De acuerdo con Fernández (2010, pág. 89), es el ἀρχή (*arkhē*) de toda actuación, la condición necesaria para dar vida al nuevo rol. En la Grecia Antigua, los actores se disfrazaban para interpretar uno o varios papeles. El vestuario era fundamental, pues, junto con la máscara, se lograba caracterizar al personaje. Fernández (2010, pág. 85) señala que, en la Comedia Antigua, “la vestimenta, antes que la máscara, como erróneamente podría suponerse, debió de haber sido un dato fundamental para la identificación de un personaje”.

Asimismo, un personaje podía, a su vez, disfrazarse tanto dentro como fuera de escena. Por esta razón, Compton-Engle (2003) sugiere que existen tres capas o niveles del disfraz en

la comedia. El primer nivel es el cuerpo del personaje, el cual Fernández (2012, pág. 82) describe de la siguiente manera:

Debajo de la vestimenta que lo caracterizaba como personaje, su cuerpo era previamente deformado con el agregado de prominentes asentaderas y vientre y, en el caso de los personajes masculinos, con falos de cuero de gran tamaño.

Para producir un efecto grotesco, se utilizaban rellenos y postizos que caricaturizara rasgos corporales como un vientre y nalgas abultados, que se exageraban con la incorporación de cinturones (Petrie, 1978). Adicionalmente, Guzmán Guerra (2005, pág. 36) señala que el género del personaje se representaba también con la incorporación de “un prominente falo en el caso de los varones y abundante vello púbico para las mujeres”. A esta primera capa del disfraz se le conoce como *σωμάτιον* (*sōmátion*). Este nivel era usualmente aprovechado para generar comicidad propia de la coordenada emocional, especialmente con humor sexual, pues refleja la desnudez del personaje dramático, como bien explica Hughes (2014, pág. 181):

The complete undercostume stood for the skin of the actor's dramatic *persona*; wearing it without any covering costume, he was 'stage-naked'. Worn with the mask, it left only the bare neck, hands, and feet to reveal the actor.¹⁴⁰

Por su parte, el segundo nivel incluye toda la vestimenta del personaje, el vestuario y sus accesorios, lo que en griego se llama *σκευή* (*skeuē*). La vestimenta de la comedia era más sencilla que el vestuario trágico y estaba más cercana a la utilizada en la cotidianidad. Esta capa del disfraz era fundamental para la caracterización del personaje y, de hecho, era un buen indicador de la posición social. En el caso de la tragedia, de acuerdo con Petrie (1978), el vestuario corresponde al contexto heroico, por lo que se solía aumentar la estatura, usar

¹⁴⁰ El traje interior completo representaba la piel de la persona dramática del actor; vistiéndolo sin ningún vestido que lo cubriera, estaba "desnudo en el escenario". Usado con la máscara, solo dejaba el cuello, las manos y los pies desnudos para revelar al actor. [Traducción propia]

una máscara trágica y una peluca junto a un chitón largo o jonio, lo suficientemente largo para cubrir hasta los tobillos.

También en este nivel del disfraz se encuentran la máscara y el calzado, los cuales variaban dependiendo del género. En el contexto de la comedia se utilizaba una especie de pantuflas o sandalias llamadas ὑποδήματα (*hudémata*) o ἐμβάδες (*embádes*) (Petrie, 1978), mientras que, en la tragedia, se empleaban los κόθορνοι (*kóthornoi*), zapatos que podían contar con una suela muy gruesa de hasta unos 10 centímetros de alto (Guzmán Guerra, 2005). De acuerdo con Petrie (1978), el coturno se aprovechaba para aumentar la estatura de los actores y llegó a convertirse en un emblema del género trágico, principalmente en autores de época tardía, pues “tanto Pólux como Luciano y diversos autores latinos vinculan el coturno a la tragedia” (Guzmán Guerra, 2005, pág. 38).

La máscara, en griego πρόσωπον (*prósōpon*), es uno de los elementos más tradicionales del teatro griego y subraya el valor ritual de cada género. En la Comedia Antigua, se encontraban individualizadas de acuerdo con el personaje que representasen, en especial, si se trataba de personajes imitativos de figuras reales. Asimismo, podía indicar rasgos de tipos cómicos, como el grupo etario, el carácter, etc. (Petrie, 1978). Entre sus funciones, la máscara servía para aumentar la resonancia de la voz del actor y generar una impresión de distanciamiento (Guzmán Guerra, 2005).

El tercer nivel se refiere al disfraz en escena, es decir, el personaje se disfraza y ello se advierte en la obra. De acuerdo con Compton-Engle (2003, pág. 509), en las obras aristofánicas¹⁴¹ se utiliza el verbo (ἐν)σκενάζω (*enskenázō*) para evidenciar este nivel, como ocurre en las *Ranas* (v. 523).

¹⁴¹ Ello también sucede en *Acarnienses* (vv. 121, 383-384, 436, 739) y en las *Tesmoforias* (v. 591).

En el campo de la comicidad, el disfraz en escena es un *aprosdókēton estructural* propio del ámbito de la originalidad, aspecto de la coordinada intelectual, y se basa en el humor representativo o visual. No obstante, por la pérdida de la puesta en escena, es decir, de todo valor performativo de la obra (actuación, lenguaje corporal, baile, vestimenta etc.), el humor visual es difícil de analizar, ya que únicamente se conserva el texto. Ante esta dificultad, Fernández (2010, pág. 84) propone tres categorías de clasificación de la manifestación del disfraz en el diálogo cómico, las cuales se sintetizan a continuación:

1. Trajes estrafalarios o simplemente inadecuados: se hacen llamadas de atención por la indumentaria de algún personaje, normalmente en momentos en que hace su aparición en escena, lo que genera sorpresa en sus eventuales interlocutores.
2. Arrebato o intercambio de vestimenta: en unos algunos casos, cierto personaje es obligado a despojarse de su propio vestuario, que termina generalmente en posesión de alguien más; en otros, el personaje debe cubrirse con ropaje ajeno. Este traspaso suele ser índice de un repentino cambio de fortuna, tanto del ‘desposeído’ como del ‘aportado’. Este cambio puede utilizarse para ilustrar el nuevo orden generado a partir del éxito del héroe cómico.
3. Travestismo voluntario de un personaje: se basa en la investidura del disfraz para impostar una identidad ajena. Constituye una manipulación intencional del traje tratado como disfraz. La singularidad del travestismo reside en que esa mudanza de ropa se ejercita de cara a los espectadores, lo que por regla general ocurría a sus escondidas.

Estas tres categorías de clasificación de Fernández (2010) se aplican para analizar la originalidad en el disfraz de Heracles empleado por Dioniso y Jantias. Seguidamente, se analiza el uso de la parodia desde los aspectos propios de la comicidad de la coordinada

intelectual. Para ambos análisis, únicamente se utilizan escenas de la primera sección de la obra (vv. 1-738), pues en la segunda parte no hay alusiones a Heracles ni al disfraz.

II.2.1. El disfraz de Heracles en Dioniso y Jantias

En primer lugar, el disfraz se revela en el prólogo (vv. 42-47) cuando Dioniso se presenta en su casa, ataviado con *kóthoroi* y con un κροκωτός (*krokōtós*) ‘túnica azafanada’, cubierto con una λεοντέη (*leontéē*) ‘piel de león’ y llevando un ῥόπαλον (*rhópalon*) ‘maza’ o ‘porra’.

En realidad, de todos estos objetos, solamente dos son atributos de Heracles: la *leontéē* y el *rhópalon*. Ambos identifican al héroe desde época arcaica, tanto en la poesía como en la plástica. De acuerdo con Ateneo (*Deipnosophistae*, XII 512F), el primero en concebirlo en poesía fue Estesícoro (229 *PMG*). Por su parte, gracias a las fuentes iconográficas, se sabe que a partir del 650 a. C., Heracles se representa con “la apariencia de un hombre muy fuerte, desnudo o vestido con una piel de león y armado con una maza” (Van Aken, Botté, y Leeman, 1967, pág. 105).

Según el mito, después de estrangular al León de Nemea, Heracles conservó su piel como recuerdo de su gran gesta. Esta corresponde a su primer trabajo y parece haber sido relatada por Pisandro en su *Heraclea* (fr. 1A-D). La *leontéē* es el primer atributo consistente en las representaciones de Heracles a partir de la mitad del siglo VI (Padilla, 1998b).

Por su parte, el *rhópalon* se convirtió en el siglo V a.C. en su atributo por excelencia, especialmente en el arte, pues con este se representa visualmente la *bía* del personaje (Padilla, 1998b). En el caso de la poesía, Heracles utiliza diversas armas dependiendo del adversario. En Homero (*Odisea* XI, 607), Heracles porta un arco, atributo ampliamente utilizado en época arcaica. Sin embargo, la *Suda* señala que fue Pisandro el primero en atribuirle el

rhópalon, alrededor del siglo VII a.C. Para el periodo clásico, este predominó y aparece en diversos autores, no solo en Aristófanes (*Ranas*, vv. 47, 495), sino también en Sófocles (*Traquinias*, v. 512). Probablemente, esta preferencia se debió al contexto histórico ateniense, como bien lo explica Padilla (1998b, pág. 30):

His primary weapons are the bow and club, but he also uses the sword, spear, such warrior gear as a shield and greaves, his own bare arms, and such specialized weapons as rattles (Stymphalian birds), chains (vase paintings of the capture of Cerberus), and a torch (Lernean hydra). Perhaps Herakles' use of the club gained momentum in the featuring of this motif in the metopes of the labors at Olympia, a development that was probably ideological: depictions of the hero using the bow had overlapped too far with Scythian and Persian dress code, an association no longer palatable in the aftermath of the Persian Wars.¹⁴²

De esta manera, en el arte clásico del siglo V a.C., tanto la *leontéē* como el *rhópalon* fueron frecuentemente utilizados y, por tanto, no es de extrañar que aparezcan en la Comedia Antigua. En las *Ranas*, Dioniso se disfraza de Heracles por medio de estos dos atributos, pero los mezcla con una túnica azafranada y coturnos. Si bien es cierto que los *kóthoroi* son el calzado de la tragedia por excelencia, no es un elemento ajeno a la comedia, pues aparece en varias obras aristofánicas¹⁴³. Guzmán Guerra (2005) aclara que en este contexto el coturno connota feminidad, como ocurre con el corifeo del coro de ancianas en *Lisístrata* (v.657).

Por su parte, el κροκωτός (*krokōtós*) es una túnica azafranada¹⁴⁴ de origen oriental, que entre los griegos era una prenda femenina. En las comedias de Aristófanes, esta vestimenta se asocia con la juventud, la belleza y la seducción femeninas, como en *Lisístrata* (vv. 48,

¹⁴² Sus armas básicas son el arco y la maza, pero también usa espada, lanza, equipo guerrero como un escudo y grebas, sus propios brazos desnudos y armas especializadas como sonajas (pájaros de Estinfalia), cadenas (como en los vasos pintados con la captura de Cerbero), y una antorcha (Hidra de Lerna). Quizás el uso de Heracles del garrote cobró impulso al presentar este motivo en las metopas de los trabajos en Olimpia, un desarrollo que probablemente fue ideológico: las representaciones del héroe usando el arco se habían superpuesto demasiado con el código de vestimenta escita y persa, una asociación que ya no era aceptable después de las guerras médicas. [Traducción propia]

¹⁴³ Aves 994, *Lisístrata* 657, *Ranas* 47, 557.

¹⁴⁴ Para más información sobre esta túnica consúltese a Hughes (2014, págs. 184-185).

150). Asimismo, en *Asambleístas* (v. 1052) se utiliza la túnica azafranada como un elemento discordante cuando las ancianas vestidas y maquilladas como jovencitas buscan seducir al joven. Además, el *krokōtós* se utilizaba para marcar un cambio de identidad, en especial cuando un personaje masculino se viste en escena de mujer, como ocurre en *Asambleístas* (v. 331). Al respecto, Hughes (2014, pág. 184) explica que “dye from the stigmata of saffron crocus gave the *krokotos* its yellow hue, which was regarded as distinctively feminine, and hence irresistibly risible when worn by a male”¹⁴⁵. Por ello, también se empleó para caracterizar a personajes masculinos con apariencia afeminada¹⁴⁶.

Gracias a Artemidoro (*La interpretación de los sueños* II, 3) se sabe que el *krokōtós* podía estar asociado con oficios propios del espectáculo como músicos, actores o adeptos a Dioniso, así como sacerdotes y adivinos. Asimismo, Ateneo (*Deipnosophistae*, V 198C), en su descripción sobre un desfile dionisiaco, indica que la escultura del dios iba ataviada “con una túnica de púrpura hasta los pies, y sobre ella un vestido azafranado transparente” (Ateneo, 1998, pág. 317). En este sentido, el *krokōtós* no era una indumentaria extraña en la representación de Dioniso. En el ámbito iconográfico, en la Grecia Antigua esta figura mítica ostenta rasgos muy diversos y existen variaciones históricas.

Como bien lo advierte García Gual (2003, pág. 98), Dioniso “en el arte arcaico aparece solemne y barbado, coronado de hiedra y pámpanos, con un manto moteado sobre una larga túnica y una copa en las manos”, cuestión que cambia en el siglo V, donde “se muestra como un dios joven, barbilampiño y sonriente, algo afeminado y de belleza seductora”. Aristófanes aprovecha esta apariencia amanerada tan en boga en su época para su personaje de Dioniso,

¹⁴⁵ *El tinte de los estigmas del azafrán le dio a los krokotos su tono amarillo, que se consideraba distintivamente femenino y, por lo tanto, irresistiblemente risible cuando lo usaba un hombre.* [Traducción propia]

¹⁴⁶ Como es el caso de Agatón en las *Tesmoforias* (vv. 135 ss.), a quien se le describe llevando una túnica azafranada, reddecilla y un sujetador, todas indumentarias propiamente femeninas.

el cual ostenta una combinación de vestimenta femenina y trágica junto con la *leontéē* y el *rhópalon*, propios de la tercera capa del disfraz correspondiente a la identificación de Heracles. Por su parte, el *krokōtós* y los *kóthoroi* son elementos del segundo nivel del disfraz de Dioniso.

Por medio de la integración de ambos niveles del disfraz, se yuxtaponen elementos femeninos al lado de atributos representativos de la hipermasculinidad heracleica y se genera un oxímoron visual, cuya comicidad radica en la bisociación fáctica. En las *Ranas* (vv. 45-47), el mismo personaje de Heracles resalta esta incongruencia cuando dice para sí: “Soy incapaz de contener la risa al ver esa piel de león encima de un vestido azafranado. ¿Qué significa? ¿En qué concuerda el coturno con la maza?” (Aristófanes, 2015, pág. 269).

Galinsky (1972, pág. 89) señala que la reacción de Heracles es un ejemplo de la conocida “risa homérica”, la cual se denomina así por su frecuente presencia en la literatura griega antigua, especialmente en Homero (cf. *Ilíada* II, 270, 597-600 ; *Odisea* VIII 343; XVIII 350; XXI 345). Van Aken, Botté y Leeman (1967, pág. 177) la definen como aquella “risa irresistible de los dioses del Olimpo, provocada por el dios cojo Hefesto”. De hecho, la risa homérica es un ejemplo muy antiguo de la risa de exclusión, propia de la coordinada social de la comicidad aristofánica.

La risa de Heracles en las *Ranas* es un ejemplo de risa de exclusión en escena, que funciona en la obra para evidenciar la aparición del **traje estrafalario**, por el uso de indumentaria extravagante o inadecuada, primera categoría del disfraz en el discurso cómico.

Esta hilaridad sería compartida por el público en general, quien, en complicidad con Heracles, habría disfrutado de la ironía cómica de la escena. Al respecto, Galinsky (1972, pág. 89) señala lo siguiente:

The audience would laugh with him. Because Herakles at first stood in amazement at the unbelievable sight of effeminacy decked out with Herculean attributes, Dionysus thought he had scared him. Now he finds that he causes laughter which, by Kant's famous definition, arises from 'the sudden transformation of a strained expectation into nothing'.¹⁴⁷

De esta manera, la risa no solo es producto de la bisociación, sino también de la sorpresa, aspecto de la originalidad aristofánica. Lo interesante de esta escena es que visualmente parece haber existido un equívoco, suponiendo que hay dos personajes con los mismos atributos: Heracles y Dioniso (González Vázquez, 2016). En este sentido, la segunda capa del disfraz sería el marcador distintivo entre ambos. No obstante, durante el principio del diálogo el espectador desconoce la identidad de los personajes, hasta que Dioniso se presenta (v.22). En el caso de Heracles se deduce por las alusiones a la polifagia y a la catábasis, así como también por el hecho de que se reconocen como hermanos. Esta escena es un claro ejemplo de un *aprosdókēton* estructural y dramático.

Este recurso del equívoco también se utiliza en episodios posteriores, durante la parodia del viaje al Hades, pues Dioniso y Jantias son confundidos en distintas escenas con Heracles, al estar disfrazados de él. Según Compton-Engle (2015), esta comedia ofrece una dinámica cambiante en el control del disfraz. Visualmente hay varios intercambios de indumentaria. El primero de ellos ocurre después del encuentro inicial con Éaco, quien enfurecido abre la puerta y le recrimina a Dioniso por el robo de Cerbero (*Ranas*, vv. 460-478); este aterrado cambia su vestimenta con su esclavo (vv.491-500):

DIONISO. Eso creo, por Zeus. ¿Y tú, qué? ¿No te dio miedo el ruido de sus palabras y de sus amenazas?

JANTIAS. No, por Zeus; ni presté atención.

DIONISO. Pues muy bien. Ya que eres resuelto y valiente, conviértete tú en mí, cogiendo esta clava y esta piel de león, a ver si de verdad tienes tantos cojones. En cuanto a mí, voy a ser tu portaequipajes.

¹⁴⁷ La audiencia se reiría con él. Debido a que Heracles al principio se quedó asombrado ante la increíble vista del afeminamiento adornado con atributos hercúleos, Dioniso pensó que lo había asustado. Ahora descubre que provoca la risa que, según la famosa definición de Kant, surge de "la transformación repentina de una expectativa forzada en nada". [Traducción propia]

JANTIAS. Pues cógelo a toda prisa. ¿Qué remedio sino obedecer? Y ahora mira a Jantiheracles, a ver si soy cobarde y me comporto a tu manera. (Aristófanes, 2007b, pág. 251)

Dioniso le entrega la tercera capa de disfraz a Jantias, para que demuestre su valentía, mientras que este le da el equipaje, atributo característico del tipo cómico del esclavo. Esta situación es un ejemplo de **travestismo voluntario**, tercera categoría de la presencia del disfraz en el discurso cómico. De acuerdo con Fernández (2010), en este tipo de escenas el intercambio supone una superposición de roles e identidades y se muestra en escena, por lo que involucra el *performance* teatral. De allí que se considere un caso de *metateatralidad*, “rasgo típico de la comedia antigua, que hacía del teatro y su maquinaria un espectáculo en sí mismo” (Fernández, 2010, pág. 83). El cambio de disfraz impone una segunda ficción dramática: Jantias interpreta a Heracles y Dioniso el papel del esclavo.

En el contexto de la comicidad, la metateatralidad se basa en el humor representativo, por lo que es difícil de analizar. No obstante, desde el aspecto intelectual, el intercambio de atuendo supone la creación de nuevos personajes, lo cual el mismo Jantias advierte al denominarse: Ἡρακλειοξανθίαν *Hērakleioxanthías* (v. 499). Por su parte, Dioniso adquiere el papel del esclavo convirtiéndose en el “portaequipajes”, por lo que -a su vez- se advierte una inversión parcial de los roles, aspecto propio de la fantasía. Ello se demuestra de maravilla en el discurso cuando Jantias le dice a su amo: “Tú, esclavo, acompáñame con los bártulos” (*Ranas*, v.522).

La inversión no solo se manifiesta en el cambio de roles amo/esclavo, sino también en varias polaridades presentes en la dinámica del disfraz: lo heracleano vs lo dionisiaco, la valentía vs la cobardía, la inmortalidad vs la mortalidad (Compton-Engle, 2003; 2015). Tales núcleos semánticos se integran a la polaridad evidenciada en el prólogo: hipermasculinidad vs afeminamiento (Loroux, 2020). En efecto, Dioniso comienza la obra pretendiendo ser el

superior en cada una de estas oposiciones, lo cual es propio de su *alazoneía*, pero su estatus va cambiando a medida que avanza el viaje y se intensifica con los intercambios de vestuario. Sin embargo, uno de los mayores contrastes por inversión se halla en el hecho de despojarse de los tributos hercúleos para asumir el rol del esclavo. Al respecto, Compton-Engle (2015, pág. 108) destaca que el equipaje representa las cualidades inferiores: cobardía, esclavitud y mortalidad; mientras que el atuendo de Heracles connota las características superiores: valentía (ἀνδρεία), el estatus de amo y la inmortalidad divina.

De esta forma, se ridiculiza la figura de Dioniso y no la de Heracles, pues, como bien lo señala Galinsky (1972), Aristófanes busca defraudar las hercúleas pretensiones de Dioniso mientras dure su postura como Heracles, en su papel de *alazón*. Precisamente, es por esto que, durante los episodios de la catábasis, Dioniso adquiere el carácter del *bōmólkhos* (Zimmermann, 2014).

Después de la escena del intercambio voluntario, ocurre el encuentro con la criada de Perséfone, quien recibe a *Hērakleioxanthías* hospitalariamente, ofreciéndole manjares y mujeres. Ante este cambio de fortuna, Dioniso desea nuevamente desea asumir el papel de Heracles y arrebató el disfraz a Jantias (*Ranas*, vv. 522-532):

DIONISO. ¡Alto ahí, tú! ¿No te tomarás en serio el que yo por broma te haya puesto hecho un Heracles? No me seas tan listillo, Jantias; vuelve a levantar esos s y llévalos.

JANTIAS. ¿Y eso? ¿Es que piensas privarme de lo que tú mismo me diste?

DIONISO. Y no pronto, ya mismo lo hago. Al suelo la piel de león.

JANTIAS. Pongo a los dioses por testigos y a ellos me acojo.

DIONISO. ¿A qué dioses? ¿No es acaso una idea estúpida e insensata que tú, mortal y esclavo como eres, te creas el hijo de Alcmena?

JANTIAS. No te preocupes, está bien, tómala. Quizá alguna vez me necesites, si los dioses lo quieren.

(Aristófanes, 2007b, pág. 253)

Esta vez se trata de la segunda categoría: **arrebató de la vestimenta**. Jantias es obligado a despojarse del disfraz antes dado por Dioniso, el cual justifica su despojamiento

por la condición humilde de Jantias, quien al parecer no cuenta con la posición para representar el papel de Heracles, especialmente por su mortalidad y su esclavitud. Este razonamiento de Dioniso no carece de comicidad, pues -según la tradición- el personaje mítico de Heracles fue mortal y esclavo de Ónfale, reina de Lidia, hija de Yárdano. Según el mito¹⁴⁸, Heracles acepta ser vendido como esclavo por tres años para expiarse del asesinato de Ífito y acabar con su *manía* o locura. En este sentido, el argumento de Dioniso es incongruente, por lo que genera sorpresa en el espectador.

Seguidamente, comienza la escena con las posaderas (*Ranas*, vv.549-578), las cuales se presentan hostiles ante Dioniso por los malos recuerdos que tienen del verdadero Heracles. Lo atacan y lo amenazan con denunciarlo ante Cleón, su protector (v. 569). La escena es rica en agresividad lúdica propia de la coordinada emocional. En el caso de los aspectos intelectuales, se desarrolla la inversión, lograda con el contraste entre la valentía hercúlea y la cobardía del personaje de Dioniso.

Nuevamente, ante este cambio de fortuna, el héroe cómico le pide encarecidamente a su esclavo que intercambien sus ropas (*Ranas*, vv. 579-589):

DIONISO. (*Tratando de escurrir el bulto*) ¡Que me muera de la peor muerte, si no amo a Jantias!

JANTIAS. Ya sé qué piensas, ya lo sé, no hables más: no volveré a convertirme otra vez en Heracles.

DIONISO. No digas eso, Jantitas.

JANTIAS. ¿Cómo podría yo, esclavo como soy y mortal, además, ser el hijo de Alcmena?

DIONISO. Ya sé que estás enfadado, ya lo sé; y haces bien. Mira, aunque me golpees no protestaré; pero si logro para el resto del tiempo quitarte esas ropas que llevas, que desde las mismas raíces me muera yo de la peor muerte, y mi mujer y mis hijos... y Arquedemo el legañoso.

JANTIAS. Admito tu juramento y lo acepto con esa condición. (Aristófanes, 2007b, págs. 257-8)

En este fragmento, se demuestra el rebajamiento de la figura mítica frente a su esclavo, el cual irónicamente le devuelve el argumento que su amo había utilizado previamente para

¹⁴⁸ Cf. Apolodoro (*Biblioteca* II 6, 2-3) y Diodoro Sículo (*Biblioteca histórica* IV, 31, 8).

arrebatarle el disfraz. La súplica del dios es absurda y zalamera. Sobre este punto, Macía Aparicio comenta que “la imprecación es completamente vana y grotesca: Dioniso, como inmortal, no puede morir y como dios soltero no tiene esposa ni hijos” (Aristófanes, 2007b, pág. 257, nota 37). Todo esto es parte de la distorsión mítica del personaje de Dioniso, la cual se consigue por medio su humanización y ruptura del *prépon*. En relación, Zimmermann (2014, pág. 148) señala que “evidently, Dionysus has lost his last shred of dignity: he would put up even with being beaten at his slave’s behest (584–589)”¹⁴⁹.

A esto se suma el uso del *onomastì kōmōdêin* con la referencia a Arquedemo, general en la batalla de Arginusa, antes citado en el v. 416. Con este recurso propio de la coordinada social, se logra ese habitual giro inesperado (*aprosdókēton*) en la argumentación.

Después de esta patética increpación, Jantias se convence y toma el disfraz. De nuevo, reaparece la dinámica del **travestismo voluntario**, tercera categoría de la presencia del disfraz en el discurso cómico. Seguidamente, entra en escena Éaco y desea castigar a Heracles por el robo de Cerbero (vv. 590-673). Ante el peligro, Jantias entrega a su “esclavo” para tormento, entonces para evitar esto Dioniso confiesa su identidad. En esta última escena, la comicidad intelectual pasa a un segundo plano, remplazada por otros aspectos de la coordinada emocional, principalmente en el uso de la agresividad lúdica. Sin embargo, se observan algunos vestigios de la vertiente intelectual, en especial en el empleo de la fantasía, desarrollada no solo con la inversión, constante a lo largo de toda la primera parte, sino también con el uso de la reducción al absurdo. En la escena de la fallida anagnórisis de Dioniso, Éaco no sabe cuál de los dos es el dios, por lo que les aplica tormento a ambos, pues supone que el primero que se queje es el mortal y el otro sería la divinidad.

¹⁴⁹ Evidentemente, Dioniso ha perdido su última pizca de dignidad: soportaría incluso ser golpeado a instancias de su esclavo (584-589). [Traducción propia]

La *vis comica* de la escena se intensifica con el humor representativo, ya que ambos personajes se han despojado de sus ropas y han quedado “desnudos”, con solo el *sōmátion*, la máscara y probablemente el calzado. Después de ser azotados varias veces y sin poder distinguirlos, Éaco concluye que los llevará ante Perséfone y Hades, quienes sabrán reconocer al dios. Con este arrebato de agresividad lúdica culmina el rebajamiento total de la figura de Dioniso que se ha desarrollado a lo largo de todo el viaje: ambos personajes se equiparan, no hay distinción entre el esclavo y el amo, entre el mortal y el dios.

Después de esta escena, el disfraz de Heracles desaparece. Así, termina la primera parte de la obra y el cierre se representa estructuralmente con la parábasis. A continuación, se presenta una tabla con la indicación de la descripción de las escenas del disfraz, los versos donde se localizan y la categoría de la manifestación de este en el discurso cómico.

TABLA 11. Manifestaciones del disfraz del Heracles en el diálogo cómico de las *Ranas*

Categorías	Descripción	Versos
Entrada del traje estrafalario	Dioniso se presenta en la casa de Heracles	42-47
Travestismo voluntario	Dioniso le entrega la piel de león y la maza a Jantias para que se disfrace de Heracles y asume el papel del esclavo.	491-500
Arrebato de la vestimenta	Dioniso despoja a Jantias de la piel de león y la maza	522-532
Travestismo voluntario	Dioniso le suplica a Jantias que acepte nuevamente intercambiar roles	579-589

Como se observa en la tabla anterior, el disfraz de Heracles en las *Ranas* se manifiesta en el diálogo cómico en las tres categorías descritas por Fernández (2010). En cuanto a la comicidad, el disfraz de Heracles se ubica en el ámbito de la originalidad, en sus tres aspectos principales: la bisociación fáctica (por contraste a través del oxímoron visual), la fantasía (especialmente como generador de inversión) y el *aprosdókēton* estructural. En el campo de la inventiva, gracias al disfraz se logra también desarrollar el humor representativo, con la creación de nuevos personajes en escena por medio de la *metateatralidad*, el equívoco y la ironía cómica.

Finalmente, es fundamental resaltar que la utilización del disfraz de Heracles como elemento cómico entremezcla aspectos de la comicidad de las otras coordinadas, por ejemplo, la presencia de la risa de exclusión como marcador del traje estafalario o el uso de la agresividad lúdica en la escena del tormento. Por su parte, no se profundiza en esta sección en otros elementos de análisis, como la distorsión mítica de Dioniso, pues no se relacionan directamente con la funcionalidad del disfraz de Heracles como elemento cómico.

II.2.2. El disfraz de Heracles y la parodia de la *katábasis*

El tema cómico de las *Ranas* se desarrolla a partir de la parodia¹⁵⁰, recurso que se ubica dentro de los aspectos de la originalidad aristofánica. Gil (2012) explica que, si bien los antiguos entendían por parodia exclusivamente la imitación burlesca de formas literarias, en la producción aristofánica no sólo aparece este tipo de imitaciones, sino que también se encuentran remedos de plegarias, de escenas judiciales, asambleas, oráculos, etc. Por eso, se tiende a dar sentido más amplio al término y se puede afirmar que la parodia busca ridiculizar en general una situación seria (Guzmán Guerra, 2005).

De acuerdo con Dover (1972), en Aristófanes la parodia tiene dos propósitos distintos, que pueden ejecutarse simultáneamente, pero también de manera aislada. Uno de ellos es someter la propia poesía seria a la crítica y al ridículo, mientras que el otro es explotar las potencialidades humorísticas de la incongruencia combinando elevada dicción y alusiones a situaciones serias bien conocidas con vulgaridad o entornos domésticos triviales. Por eso, en la parodia mítica, por lo general, se recurre a la distorsión, en especial, a la aticización.

¹⁵⁰ El término griego *παρωδία* (*parōdía*) es una palabra derivada de *ὄδῃ* (*ōdē*) ‘canto, himno, oda’, más el prefijo *παρά-* (‘junto a’, ‘a lo largo de’), etimología que “le atribuye el significado de “cantar junto a..., cantar al lado de”, es decir, “cantar paralelamente a una canción ya existente” (Ferrer, 1975, pág. 85). La parodia ha sido un recurso favorito de los cómicos, especialmente para ridiculizar formas de la tragedia, a lo cual se le ha denominado: *paratragedia*.

Para lograr bisociación y *aprosdókēton* (dramático y verbal) es necesario que el referente contextual sea fácilmente reconocible por el público meta.

La parodia presupone el conocimiento previo del modelo imitado y su reconocimiento, en sus semejanzas y en sus diferencias, en el remedo paródico. El efecto cómico reside precisamente en la incongruencia. En el modelo la relación entre forma y contenido es armónica. En la parodia se rompe conscientemente esa armonía, de tal manera que la expectación del público se viene abajo por los desequilibrios formales y objetivos. (Gil, 2012, pág. 67)

Por ejemplo, el comediógrafo puede utilizar formas propias de la tragedia o la épica - como el verso o el lenguaje- para expresar necesidades o trivialidades, lo que tiene como resultado la ruptura del *prépon*, recurso ampliamente utilizado para crear bisociación. De esta manera, la parodia “en general consiste en la desadecuación entre forma y contenido, y, más concretamente, en la utilización de una forma literaria seria para albergar un contenido grotesco” (Calvo Martínez, 2001, pág. 14).

Conforme a la imitación que se realice del referente, hay distintos tipos de parodia: situacional o verbal. En las *Ranas* se utilizan ambos tipos, sin embargo, en el caso específico del tema cómico, predomina la situacional, pues se imita la *katábasis* de Heracles, como el mismo Dioniso explica en el prólogo (vv. 108-111). La *katábasis*, como su etimología¹⁵¹ advierte, es un viaje cuyo movimiento es desde arriba hacia abajo, con el mismo sentido del latín *descensus ad inferos* ‘descenso hacia el inframundo’ (Morales Harley, 2012). La *katábasis* no es un motivo extraño en la comedia, Eupólis, Ferécrites y Cratino también lo utilizaron (Rodríguez Adrados y Rodríguez Somolinos, 2004).

¹⁵¹ Se trata de una palabra derivada del verbo βαίνω que significa ‘echar al paso’, ‘moverse’, ‘andar’, ‘recorrer’, ‘marchar’, ‘caminar’, ‘ir’, ‘dirigirse’ (Pabón, 2005, pág. 104) y, en función de prefijo, el adverbio κατά que significa ‘abajo’. Por lo tanto, el concepto κατάβασις puede ser traducido como “bajada, descenso, descendimiento” (Pabón, 2005, pág. 326).

En las *Ranas*, el héroe cómico desea realizar la *katábasis* para traer consigo a Eurípides quien se encuentra en el inframundo, como lo había hecho Heracles con Cerbero, por lo que desea los consejos de quien ya ha realizado la proeza y, quién mejor que ese héroe para instruirlo. Esto constituye una innovación aristofánica; la novedad radica en que la instrucción sea dada por un héroe que ya ha realizado el viaje a otro que desea imitarlo. Con esta invención el comediógrafo logra poner a ambos personajes en escena: al verdadero Heracles y a su imitación paródica, y así crear un divertido contraste entre figuras opuestas (Santamaría Álvarez, 2015).

El disfraz es el *archē* para la parodia presente en las *Ranas*. Heracles es “el prototipo de héroe valiente que Dioniso intentará imitar con su disfraz, sin éxito” (González Vázquez, 2016, pág. 252). El protagonista piensa que, al ponerse los atributos hercúleos, esto lo hará actuar como el héroe (Compton-Engle, 2015).

Como un buen *alazōn*, el héroe cómico se hace pasar por Heracles, no solo imitando su *σχῆμα* (*skhēma*) ‘apariencia exterior’, sino que también intenta fallidamente reproducir su *λήμα* (*lēma*), es decir, su ‘voluntad’, ‘audacia’, ‘resolución’, como lo demuestra al llegar al Hades y anunciarse ante Éaco como Ἡρακλῆς ὁ καρτερός (*Hēraklēs ho karterós*) “Heracles el fortachón” (Aristófanes, 2007b, pág. 249). El término *karterós* puede ser traducido como ‘fuerte’, ‘obstinado’, ‘duro’, ‘valiente’ (Pabón, 2005). Estas son cualidades que Dioniso, en su carácter de *alazōn*, desea imitar, pero que a lo largo del viaje se demuestra que carece. Por esta razón, la incongruencia más importante no se halla en elementos divergentes en su disfraz, sino entre su apariencia (*skhēma*) y su comportamiento (*lēma*), como bien lo ha señalado Compton-Engle (2015, pág. 14):

the attempt of Dionysus to fool others with his Heracleian accoutrements backfires by making his cowardice even more noticeable against his incongruously heroic costume. In a series of costume

exchanges, Dionysus and his slave Xanthias act out their struggle to properly align the σχῆμα (external appearance) with the λῆμα (spirit, temperament).¹⁵²

Por su cobardía y pusilanimidad, Dioniso termina adquiriendo el rol del *bōmólokhos* en todas las escenas del Hades, donde se utiliza humor escatológico y agresividad lúdica, aspectos propios de la coordenada emocional. Este cambio en el carácter se desarrolla la hilaridad propia de la parodia, cuyo efecto cómico “no procede de un simple contraste entre forma y contenido, sino de una contradicción sorprendente entre lo que se esperaría de la imitación de un modelo armónico en forma y contenido y su aplicación de hecho a circunstancias banales y ridículas” (Gil, 1993, pág. 32). En las *Ranas*, ello ocurre con el uso de la *bōmolokhía*, el humor propio de la coordenada emocional y, por supuesto, la distorsión mítica del Hades, gracias a su aticización (cf. *supra*, págs. 162-167).

II.2.3. El uso de la parodia en la *katábasis* de Dioniso en las *Ranas*

Al tratarse de una imitación paródica de un episodio del mito de Heracles, habría que suponer que el comediógrafo pudo haber tenido como referente directo algún género poético de carácter serio, como épica o tragedia, donde previamente hubiese sido relatada la peripecia y fuese conocido ampliamente por el público ateniense de la época.

Las primeras alusiones que se conservan en poesía sobre la *katábasis* se encuentran en los poemas homéricos. En la *Ilíada* (VIII 367-68), Atenea menciona su participación como divinidad auxiliar en el viaje, cuando Heracles marchó en busca del perro de la casa del

¹⁵² *El intento de Dioniso de engañar a los demás con sus aparejos heraclianos falla al hacer que su cobardía sea aún más notoria frente a su traje incongruentemente heroico. En una serie de intercambios de vestuario, Dioniso y su esclavo Xanthias manifiestan su lucha por alinear adecuadamente el σχῆμα (apariencia externa) con el λῆμα (espíritu, temperamento).* [Traducción propia]

Hades. Por su parte, en la *Odisea* (XI, 620-26) en el episodio de la *Nekuia*¹⁵³, Ulises habla con la sombra del héroe, quien dice:

Aunque hijo del Crónida Zeus, me ocupo una carga/ de infinito pesar; sometióseme a un hombre, con mucho inferior, que, imponiéndome duros trabajos, un día / hasta aquí me mandó por el perro de Hades. Pensaba / que no había para mí más difícil empresa que aquella / pero yo cogí al perro y lo traje a la luz, porque tuve, /al volver, por guiadores a Hermes y Atena ojizarca.' (Homero, 1982, págs. 284-83)

Al igual que en la *Ilíada*, se hace referencia a los trabajos impuestos por Euristeo.

Según el mito, el héroe se somete a realizar doce trabajos (*atholoi*), con el fin expiarse de la muerte de su esposa Megara y sus propios hijos, asesinados en su estado de locura. El robo de Cerbero fue una de estas labores. Se sabe que existieron epopeyas dedicadas a los *atholoi*; entre ellas, la *Hērakleia* de Pisandro de Camiro, primera registrada, aproximadamente del siglo VII a. C., así como también un poema homónimo realizado por Paniasis, alrededor de la primera mitad del siglo V a.C. (Bernabé, 1999). De ambos se desconoce el contenido, lo que imposibilita saber si se tratan del referente.

Por su parte, los poetas corales también trataron la catábasis de Heracles. Este episodio habría sido la temática central de un poema de Estesícoro, del cual solo se conserva su título *Kérberos*. Píndaro (fr. 70b) menciona este trabajo en un ditirambo en estado fragmentario. Así también, Baquílides se refiere a esta temática en el *Epinicio* V (vv. 56-70) antes de tratar el encuentro de Heracles con la sombra de Meleagro:

Antaño dicen que <el varón> invencible destructor de puertas, <vástago de Zeus> de resplandeciente rayo, <descendió> a las mansiones de Perséfone de finos tobillos, para llevar al perro de afilados dientes a la luz desde el Hades, al hijo de la inabordable Equidna. Allí las almas de desgraciados mortales percibió junto a las corrientes del Cocito, cuales hojas que el viento arremolina por los

¹⁵³ En la Antigua Grecia, la *Nekuia* (νέκυια) se distingue de la *katábasis*, pues aquella se refiere al rito donde las almas de los muertos son invocadas y consultadas, lo cual tiene estrecha relación con la necromancia (νεκρομαντεία), entendida como la “adivinación por evocación de los muertos” (Real Academia Española, 2001, pág. 1065), mientras que la *katábasis* remite al viaje físico al Hades, inframundo donde habitan las almas de los muertos.

promontorios resplandecientes del Ida apacentador de ovejas. Y entre ellas descollaba la sombra del osado guerrero agitador de la lanza, del descendiente de Portaón (Baquílides, 2002, pág. 30).

Sin embargo, la oda de Baquílides no es la fuente primaria para la parodia ideada en las *Ranas*, principalmente porque Aristófanes maneja alusiones rituales, como el coro de iniciados, que sugieren que podría tratarse de un poema asociado a los cultos místéricos.

De época clásica tampoco se conservan obras que tuviesen como tema central el episodio de la *katábasis*, pero sí aparece mencionado por los trágicos. Por ejemplo, en las *Traquinias* de Sófocles, el personaje de Heracles hace una enumeración de sus trabajos e incluye el sometimiento del “subterráneo perro de tres cabezas del Hades” (v. 1098). Asimismo, se sabe que Sófocles realizó un drama satírico titulado *Cerbero*¹⁵⁴ que pudo haber atendido este tema, pero no se conserva fragmentos que den información sobre su contenido.

Por su parte, hay una interesante alusión en *Hērakles Mainomenos* de Eurípides, que, en boca de Heracles, sintetiza el episodio. A continuación, se cita el fragmento (Eurípides, *Heracles*, vv.610-621):

ANFITRIÓN. - ¿De verdad llegaste a la morada de Hades, hijo?

HERACLES. -Sí, y he traído a la luz la fiera de tres cabezas.

ANFITRIÓN. ¿La venciste en combate, o fue un regalo de la diosa?

HERACLES. - Luchando, y tuve la suerte de contemplar los ritos de los iniciados.

ANFITRIÓN. -¿Entonces de verdad está la fiera en el palacio de Euristeo?

HERACLES. -La guarda el bosque de la diosa infernal y la ciudad de Hermione.

ANFITRIÓN. ¿No sabe Euristeo que has vuelto a subir a la tierra?

HERACLES. - No lo sabe. He venido primero aquí para informarme.

ANFITRIÓN. ¿Y cómo has estado tanto tiempo bajo tierra?

HERACLES. -Me he retrasado por traer a Teseo del Hades, padre.

ANFITRIÓN. - ¿Y dónde está él? ¿Ha marchado a su patria?

HERACLES. - Ha partido hacia Atenas, gozoso por haber huido del infierno.

(Eurípides, 1985, págs. 107-108)

¹⁵⁴ Se conservan cuatro títulos de Sófocles sobre el héroe: *Heracles niño*, *Heracles*, *En Ténero* y *Cérbero*. La crítica sugiere que estos últimos tres títulos denominan a la misma obra.

Este es el primer testimonio dramático de la relación de Heracles y los ritos de los iniciados (vv.612-3). Aunque en la obra no se profundiza sobre el tema, se admite que el héroe fue partícipe de los misterios y que gracias a ellos logró su objetivo. Padilla (1992, pág. 362) sugiere que Aristófanes utiliza para la parodia de las *Ranas* una obra de Eurípides, titulada *Peirithous*. Esta tragedia perdida habría dramatizado el encuentro de Heracles con Éaco y posiblemente habría contado con un coro de iniciados eleusinos. Por su parte, Stafford (2012, pág. 48) señala que Eurípides pudo haber empleado el motivo de la *katábasis* para su *Eurystheus*, drama satírico perdido.

No obstante, hay quienes¹⁵⁵ consideran que el referente podría ser un poema épico, muy conocido en la Atenas del siglo V a.C., cuyo relato versaba sobre este episodio del mito de Heracles y contuviera aspectos místéricos. Al respecto, Bernabé y Casadesús (2008, pág. 403) afirman que:

Testimonios no menos vagos apuntan a la existencia de un poema sobre el descenso a los infiernos de Heracles, que puede tener un origen órfico. Su argumento podría ser el que recoge Apolodoro y la obra sería la fuente para la parodia de Aristófanes en las *Ranas* y habría dejado huellas en otros autores, algunos bastante antiguos. Por tales razones se ha propuesto para este poema una fecha hacia 550 a.C. y se ha pensado que pudo circular bajo el nombre de Museo.

Por su parte, Santamaría Álvarez (2015) señala que podría tratarse de un poema eleusino aproximadamente del siglo VI a. C. en el que el héroe haya sido iniciado en Eleusis por Eumolpo¹⁵⁶ antes de su descenso. Asimismo, el autor destaca paralelismos entre la descripción del Hades presente en las *Ranas* y la información recogida en tablillas órficas.

¹⁵⁵ Robertson (1980), Bernabé y Casadesús (2008), Santamaría Álvarez (2015), entre otros.

¹⁵⁶ Eumolpo era hijo de Poseidón y de Quíone. Se le considera el instaurador de los misterios de Eleusis. En el *Himno Homérico a Deméter* (v.475) se menciona que la diosa enseñó a Eumolpo, entre otros, el ceremonial de los ritos y les reveló los hermosos misterios. “Ciertas tradiciones vinculan a Eumolpo con Museo, a quien tan pronto consideran padre como hijo suyo. Pero los autores distan mucho de ponerse de acuerdo sobre la personalidad del Eumolpo fundador de los misterios. Algunos llegan incluso a considerarlo un personaje totalmente distinto del hijo de Quíone, y afirman que es hijo de Deyone y nieto de Triptólemo” (Grimal, 1979, pág. 183).

Esto hace pensar que fue posible que Aristófanes conociera un poema órfico, probablemente una *katábasis*, narrado por Orfeo en primera persona, en la cual se describía lo que se encontraba en el Inframundo.

Robertson (1980) sugiere que debió haber existido un poema bastante común en el siglo V y tan familiar para los atenienses, que dé cuenta del uso que hizo Aristófanes de él y por las ilustraciones de cerámica¹⁵⁷ de la época. Es posible que este sobreviviera para ser estudiado y editado en la época helenística, pues se conservan síntesis del relato órfico en mitógrafos de época posterior, como Apolodoro y Diodoro Sículo. Gracias a ello, aunque no se cuenta con el presunto poema imitado por Aristófanes, se puede comparar con lo recogido en fuentes posteriores. Por esta razón, ambos mitógrafos son la base para el análisis comparativo.

Una constante en el relato es la que considera a Heracles como **iniciado en los misterios eleusinos**, cuestión ya referida por Eurípides. Apolodoro (II, 5, 12) afirma que antes de ir en busca de Cerbero, Heracles se presentó ante Eumolpo, en Eleusis, con el deseo de ser iniciado. El mitógrafo resalta algunos contratiempos para su iniciación: en primer lugar, como era extranjero, debió de ser adoptado por Pilio y, en segundo lugar, debió ser expiado por la matanza de los centauros¹⁵⁸, para realizar los rituales de iniciación.

¹⁵⁷ Boardman (1975) estudia las pinturas de vaso griegas con el episodio de la *katábasis* de Heracles en el arte ático y evidencia que hay un cambio significativo en la representación a partir del 530 a.C. El héroe ya no se enfrenta físicamente a Cerbero, sino que por medio de la persuasión y por la compañía de una divinidad –como Perséfone– logra su propósito. Por lo tanto, se ha sugerido la popularidad de la escena en esta época y el cambio en la fórmula de representación puede haberse debido a la influencia de un poema famoso en la región del Ática que tratase el tema desde esta perspectiva. Para más información, consúltese el artículo de Boardman (1975), *Herakles, Peisistratos and Eleusis*.

¹⁵⁸ De acuerdo con Apolodoro (*Biblioteca* II, 5, 4), cuando se encontraba en búsqueda del jabalí erimantio, Heracles se hospedó en la casa del centauro Folo, quien le ofreció carne asada. Ante la solicitud de Heracles, Folo abrió la tinaja de vino –regalo de Dioniso– común de todos los centauros y su fuerte olor los atrajo, por lo que atacaron al héroe. Heracles enardecido arremetió contra los centauros, asesinando a varios de ellos y los persiguió hasta donde se encontraba Quirón, al cual hirió involuntariamente con una flecha envenenada con la sangre de la Hidra. Cuando volvió a donde Folo, este había muerto accidentalmente con uno de los dardos del héroe.

Por su parte, Diodoro (*Biblioteca histórica* IV 25,1) señala que antes de la ejecución del trabajo, “se dirigió a Atenas y participó en los misterios de Eleusis, ceremonia entonces presidida por Museo¹⁵⁹, el hijo de Orfeo” (Diodoro, 2004, pág. 77). Asimismo, en otra parte este autor (IV 14,3) menciona que después de la fundación de los juegos olímpicos, en reconocimiento de su valor, Heracles recibió diversos dones de los dioses, entre ellos, Deméter, quien en su honor instituyó los misterios menores¹⁶⁰ para su purificación por la matanza de los centauros. De acuerdo con Roberson (1980), la historia de la iniciación de Heracles es un *αἴτιον* (*aítion*), es decir, la ‘causa’ mítica que da origen a la festividad y es conmemorada en el ritual.

Como indica Stafford (2012), desde finales del siglo VI en adelante, los atenienses explicaron el éxito de Heracles en la *katábasis* como resultado de su iniciación en los misterios eleusinos, tal y como insinuó Eurípides. Heracles tuvo que ser iniciado antes de viajar al Inframundo, para ganar el favor de Perséfone y asegurar su regreso sano y salvo, como lo relata Diodoro Sículo (*Biblioteca histórica* IV 26, 1):

Heracles, pues, según los mitos que se nos han transmitido, bajó a los dominios de Hades, donde fue recibido por Perséfone como un hermano, e hizo subir a Teseo y Pirítoo, después de liberarlos de sus ligaduras. Contó con el favor de Core y, apoderándose del can encadenado, para asombro de todos lo exhibió ante los hombres. (Diodoro, 2004, pág. 79)

¹⁵⁹ “Según las tradiciones, Museo es el amigo, el discípulo, el maestro, el hijo o, simplemente, el contemporáneo de Orfeo, del cual no parece ser sino una “réplica” en la leyenda ática. [...] Museo pasa por un gran músico, capaz de curar las enfermedades con sus melodías. Es también adivino, y a veces se le atribuye la introducción en el Ática de los misterios de Eleusis” (Grimal, 1979, pág. 368).

¹⁶⁰ El culto se realizaba en Agras, al sudeste de la Acrópolis, junto al Iliso (Boardman, 1975). De acuerdo con Conejo Aróstegui (1996, pág. 195), “los misterios menores se celebraban una vez al año a comienzos de la primavera, en el mes de las flores, en honor de Kore, con Deméter como invitada de honor; estos ritos de iniciación sirvieron de ejercicio preliminar tendiente a una completa purificación del candidato; preparaban a los participantes para el segundo grado o *Telete*, un año después, purificándolos y creando la actitud necesaria para la comunicación de los Grandes Misterios. Cada candidato, con la dirección de un Mistagogos y de un miembro de las dos familias dinásticas Eumolpida o Kerikes experimentaba una ceremonia individual de purificación y limpieza, bajo el ojo vigilante del Hierofante”.

Según Boardman (1975), los misterios menores -realizados en Atenas- parecen más conectados con el culto a Perséfone que a Deméter y su finalidad era principalmente la purificación preliminar antes de la iniciación en Eleusis. El favor de Perséfone también se observa en la obra aristofánica, en especial, en la hospitalaria recepción de *Heracleojantias* por la Criada de la diosa (*Ranas*, vv. 503-519), quien al verlo le dice:

¡Has vuelto, queridísimo Heracles! Entra aquí, porque la diosa, en cuanto se enteró de tu llegada, se puso al instante a cocer panes, puso al fuego dos o tres marmitas de guisantes, ha hecho asar un buey entero, hornea pasteles y golosinas... Pero entra. (Aristófanes, 2007b, pág. 252)

En esta segunda llegada de “Heracles”, Perséfone también se muestra benévola y, por instancia suya, se realiza el banquete y la cálida recepción del héroe. Por supuesto, en esta escena se aprovechan rasgos como la polifagia y la *philogunía*, tópicos cómicos de Heracles (cf. *supra*¹⁶¹), así como también la fantasía lograda con la inversión de los personajes de Dioniso y Jantias.

En las *Ranas*, la presencia de elementos místéricos es notoria y hay *contaminatio* de aspectos órficos y eleusinos, en especial, en la descripción del Hades. Al respecto, Morales Harley (2012) señala que el coro de iniciados, las antorchas, los cantos y las invocaciones a Íaco y a Deméter son de origen eleusino, mientras que la mención del bosquecillo de mirtos, de la Piedra de la Seca, así como la indicación del Coro sobre la enseñanza de los ritos sagrados por Orfeo (v. 1032), remiten a los misterios órficos. Por su parte, Bowie (1996) estudia estos elementos e identifica aquellos de origen dionisiaco, lo cual evidencia la mezcla de rasgos de distintos cultos. Sin embargo, se debe hacer la salvedad de que, aunque en las *Ranas* hay elementos paródicos sutiles manifiestos, predomina la solemnidad propia de los

¹⁶¹ Cf. II.1.2.1. *Caricaturización del personaje de Heracles en las Ranas*, págs. 154-162.

misterios en las invocaciones y en la proclama del corifeo, así como también en la presencia de los portadores de antorchas (*diadoûkhoi*) (Rivas, 2012).

En el caso específico de Heracles, desde su ingreso a escena se evidencia su afinidad por Deméter, pues utiliza su teónimo como interjección para señalar el asombro que le provoca el atuendo de Dioniso (v. 42): “Por Deméter, no consigo no reírme”. Al respecto, Rivas (2012, pág. 357) señala que:

La invocación a Deméter, diosa central en el culto eleusino, no es casual. El infinitivo *gelân* anticipa junto la invocación, por una parte, la temática festiva que se desarrollará posteriormente en la párodos, donde la divinidad en cuestión ocupará un lugar importante; por otra, ambos recursos se transforman en un disparador hacia la risa como tema, uno de los puntos centrales del mito que concierne a Deméter y el rapto de su hija Perséfone, tal como se relata en el *Himno homérico*.

En efecto, por medio del verso 42 en la obra, se alude a la relación de la risa ritual con el culto a Deméter. Además, este uso de la interjección sorprende, pues el teónimo de la diosa generalmente es de uso femenino, pero en la obra aparece en boca de personajes masculinos, no solo Heracles, sino también Éaco (v. 668), Dioniso (v. 1066), el Coro de Iniciados (v. 386) y Esquilo (vv. 886, 1222). En este sentido, su frecuente utilización refleja la afinidad por los elementos místéricos en el tema parodiado.

Por su parte, la función del personaje de Heracles en la parodia es interesante. El héroe tiene la labor de instruir a Dioniso en los misterios del viaje. Por ello, de acuerdo con Santamaría Álvarez (2015, pág. 126), en las *Ranas* Heracles actúa como una especie de **hierofante**.

El Hierofante [es el] Sumo Sacerdote, elegido de por vida, dentro de la familia dinástica de los Eumoplidas. Solo él, en el momento más solemne de la celebración, podía mostrar a los Iniciados "las cosas sagradas" (ta hiera), revelación que completaba la iniciación. (Conejo Aróstegui, 1996, pág. 199)

Esto se trata de una innovación aristofánica. Heracles tiene como función paródica el rol del hierofante, pues le revela los secretos a Dioniso y le describe lo que verá en el inframundo (vv. 136- 164):

HERACLES. Pero es un largo recorrido, pues enseguida llegas a una gran laguna, muy profunda.

DIONISO. Y ¿cómo la atravesaré?

HERACLES. En una barquichuela así de pequeña (*hace un gesto con el pulgar y el índice*) un viejo barquero te transportará por un salario de dos óbolos.

DIONISO. ¡Ay! ¡Qué gran poder tienen en todas partes los dos óbolos! ¿Cómo llegaron hasta allí?

HERACLES. Los llevó Teseo. Después de esto verás serpientes y mil fieras terribles.

DIONISO. No trates de apabullarme ni de meterme miedo. No me harás desistir de mi intento.

HERACLES. Luego un enorme barrizal y un eterno manantial de mierda. En él están inmersos los que alguna vez agraviaron a su huésped, el que jodió a un muchacho y le escamoteó el dinero, el que maltrató a su madre, o dio un puñetazo en la mandíbula a su padre, el que juró en falso y el que se hizo una copia escrita de un parlamento de Mórσιμο.

DIONISO. ¡Por los dioses! debería añadirse a éstos el que hubiera aprendido la danza pírrica de Cinesias.

HERACLES. Después te envolverá un aire de flautas y verás una luz bellísima como aquí, y bosques de mirtos, cofradías bienaventuradas de hombres y mujeres y mucho batir de palmas.

DIONISO. Y éstos ¿quiénes son?

HERACLES. Los iniciados.

JANTIAS. (*Aparte.*) Y yo, ¡vive Zeus!, celebrando los misterios como un asno. Pero no llevaré esta carga por más tiempo (*Comienza a quitársela*).

HERACLES. ...que te explicarán todo lo que necesitas. Pues éstos que están muy cerca al borde del camino habitan junto a las puertas de Plutón. (*Despidiéndose.*) Que tengas mucha alegría, hermano. (*Entra en casa*). (Aristófanes, 2015, págs. 279-282)

Entre las señas dadas en esta *loci descriptio*, se pueden apreciar al menos cinco ejes temáticos: 1. la laguna y el transporte con la barca de Caronte, 2. las serpientes y mil fieras terribles, 3. el barrizal -donde habitan los perjuros-, 4. los bosques de mirtos -donde celebran los iniciados-, y 5. las puertas de Plutón. Posteriormente, estos puntos se retoman en el viaje de Dioniso y se contrastan con lo explicado por Heracles.

Terminada la descripción, Heracles desaparece de escena, pero se recuerdan sus consejos a lo largo de toda la primera parte de la pieza, hasta la parábasis (vv. 674-737). Por otro lado, la segunda parte se centra en la paratragedia, a través del certamen entre Eurípides y Esquilo. Como el presente proyecto se enfoca en la figura de Heracles como elemento cómico, el análisis únicamente se concentra en la primera parte de la obra, dándole prioridad al uso de la parodia de la *katábasis* del héroe. Para ello, a continuación, se sintetizan las principales acciones del viaje de Dioniso.

TABLA 12. Síntesis de las acciones realizadas en la parodia de la *katábasis* (*Ranas* vv. 164-674)

Versos	Descripción de las acciones
164-166	Dioniso comienza el viaje con Jantias
167-172	Jantias le sugiere a Dioniso que contrate a alguien que va a ser llevado al cementerio y en última instancia lo lleve a él.
173-177	Dioniso trata de contratar a un muerto para que cargue su equipaje por la suma de 9 óbolos, pero este quiere un sueldo de dos dracmas
178-180	Jantias decide ir junto a su amo.
181-197	Dioniso se embarca con Caronte, mientras Jantias -por su condición de esclavo- debe rodear la laguna corriendo y encontrarlos junto a la Piedra del Seco, en los Lugares de Reposo.
198-204	Caronte le exige a Dioniso que reme, pero este desconoce cómo hacerlo.
205-208	Caronte presenta al coro de ranas
209-220	Párodos: canto de las ranas, salutación a Dioniso.
221- 267	Canto del coro y Dioniso lo desafía.
268	Cierre de la oda
269-270	Han llegado al otro lado y Caronte exige su paga.
271-273	Dioniso llama a gritos a Jantias, quien llega ante él. Comienzan a adentrarse en la oscuridad.
274-277	Dioniso cree distinguir a los parricidas y los perjuros que le describió Heracles.
278-306	Continúan el camino, Jantias engaña a Dioniso haciéndole creer que ve una fiera monstruosa, "Empusa". Después de atemorizarlo le dice que la bestia se ha ido y lo jura tres veces.
307-308	Chiste escatológico que denota la cobardía de Dioniso.
309-311	Dioniso se pregunta retóricamente a qué divinidad le debe sus presentes cuitas y Jantias responde con citas de Eurípides.
312-315	Ante el sonido de flautas, Dioniso y Jantias se esconden.
316-317	Se escucha el Coro de Iniciados.
318-322	Jantias y Dioniso confirman que se tratan de los iniciados, mencionados por Heracles.
323-463	Párodos
460-478	Llegada a las puertas del Hades. Primer encuentro con Éaco, quien enfurecido abre la puerta, le recrimina a Dioniso disfrazado de Heracles por el robo de Cerbero.
479-502	Dioniso aterrado intercambia su vestimenta con su esclavo.
503-521	Encuentro con la Criada de Perséfone: Ella le ofrece a Jantias disfrazado de Heracles, múltiples manjares y otros placeres, como mujeres.
522-532	Dioniso vuelve a intercambiar el disfraz con su esclavo
533-548	Oda con Coro de Iniciados
549-578	Episodio con las posaderas. Ellas tienen malos recuerdos de Heracles, pues la última vez se marchó sin pagar. Amenazan a Dioniso, pensando que se trata del héroe
579-589	Dioniso le pide encarecidamente a su esclavo que nuevamente intercambien sus ropas.
590-604	Oda con Coro de Iniciados
605-674	Castigo por parte de Éaco: Al revelarse el tema del disfraz, Éaco no sabe cómo identificarlos, les aplica tormento, sin éxito, por lo que decide llevarlos ante Plutón y Perséfone.
674-737	Parábasis, con la cual se cierra la primera parte de la obra.

Como se puede apreciar en la tabla anterior, la *katábasis* de Dioniso y Jantias presenta varios elementos del relato que pueden considerarse parodiados. Al respecto, Santamaría Álvarez (2015) destaca la iniciación, el encuentro con Caronte, los monstruos a la entrada del Hades, la mención de Empusa y el contraste entre el destino de los iniciados y los castigados. A continuación, se describe brevemente cada uno.

En primer lugar, en el relato de la *katábasis* del Heracles, Caronte no aparece mencionado por ninguno de los mitógrafos, ni Apolodoro ni Diodoro Sículo. No obstante, en Aristófanes Caronte es un tema frecuente, referido también en *Lisístrata* (v.606) y en el *Pluto* (v. 278).

Se desconoce si la fuente parodiada mencionaba este pasaje en el relato de Heracles. Sin embargo, sí aparece Caronte en los descensos de otros héroes. Por ejemplo, al comentar una pintura de Polignoto de Tasos, artista del siglo V a. C., que retrataba la *katábasis* de Odiseo, Pausanias (*Descripción de Grecia* X, 28) señala la presencia de una barca en el río y el barquero con los remos. De acuerdo con el autor, Polignoto se inspiró en un poema épico titulado la *Miníada*, atribuido a Pródico de Focea. Parece que esta epopeya habría versado sobre el descenso¹⁶² de Teseo y Pirítoo al Hades. Santamaría Álvarez (2015) sugiere que toda la escena en las *Ranas* pudo haber sido inspirada por este poema.

Gracias a la éfrasis de Pausanias, se sabe que Caronte era representando como un anciano de edad avanzada y era un tema popular en el siglo V a. C. En las *Ranas*, la parodia radica en la aplicación de cuestiones triviales en la escena. Como se explicó *supra*, la aticización y la caricaturización irreverente son los recursos principales para lograr la

¹⁶² Al respecto, Bernabé (1999, pág. 322) explica que “todos los fragmentos conservados aluden a personajes y escenas en el Hades, paralelos a los del descenso de Ulises a los infiernos en la *Odisea*, e ignoramos si es que todo el poema o la mayor parte del mismo transcurría en el Hades o es pura casualidad que se hayan conservado sólo fragmentos de una parte que en el poema no sería la más extensa”.

distorsión y así conseguir la parodia. Siguiendo las instrucciones de Heracles, Dioniso y Jantias hallan el lago y el barquero (*Ranas*, 182-190):

DIONISO. ¿Eso? Por Zeus, el lago que nos decía. Y veo una barca.

JANTIAS. Por Posidón, ése es Caronte.

DIONISO. ¿Qué hay, Caronte, qué hay, Caronte, qué hay, Caronte?

CARONTE. ¿Quién ha puesto fin a sus males y negocios? ¿Quién llega a la llanura del Leteo, a Peinaburros, a los Cerberios, a los cuervos, junto al cabo Ténaro?

DIONISO. - Yo.

CARONTE. - Embárcate enseguida donde sea.

DIONISO. - ¿Crees de verdad que arribarás a los cuervos?

CARONTE. - Sí, por Zeus, lo haré por ti. Sube de una vez. (Aristófanes, 2007b, pág. 232)

Desde el comienzo del encuentro, se observa lo banal de la escena. De acuerdo con Edmonds III (2004, pág. 127), Carón se muestra como un anciano brusco que responde mecánicamente al saludo de Dionisos con una lista de los destinos como si se tratase de un ferry o un conductor de autobús o de tren moderno que ha recorrido la misma ruta sin cesar durante años. Tal y como se lo explicó Heracles, el barquero le cobra dos óbolos (v. 140). El uso de la aticización en el motivo del *naúlon* y la distorsión en la figura de Caronte potencia la hilaridad de la escena (cf. *supra*¹⁶³).

Otro punto interesante es que Dioniso se ve obligado a remar, pero ante su ignorancia, Caronte debe enseñarle (*Ranas* vv.198-207):

DIONISO ¿Qué hago? Sólo sentarme junto al remo, como tú me ordenaste,

CARONTE. Ven a sentarte aquí más bien, barrigón.

DIONISO. Ya está.

CARONTE. Adelanta las dos manos y extiéndelas,

DIONISO Ya está. (*Caronte le pone un remo en cada manó*)

CARONTE. No te canses de mantenerlas así; aprieta fuerte y rema con afán.

DIONISO. ¿Cómo voy a poder remar si carezco de experiencia y no tengo nada que ver con el mar ni soy salaminio? (Aristófanes, 2007b, pág. 234)

¹⁶³ Cf. II.1.2.2. *Distorsión mítica del personaje de Heracles en las Ranas*, págs. 162-168.

La incompetencia de Dioniso en relación con las destrezas básicas de un marino, tales como remar, acentúa su afeminamiento. Esta imitación burlesca contrasta con la figura viril de Heracles. Nuevamente se evidencia la incongruencia entre *skhēma* (apariencia externa) y el *lēma* (espíritu, temperamento).

Durante el recorrido, Caronte le explica que escuchará el canto de unas ranas-cisnes. De acuerdo con Dover (1972), este coro posiblemente no se viera en escena y únicamente se escuchase su canto. Se trata de una especie de falso párodos, el cual genera un *aprosdókēton* estructural. Se ha sugerido que este coro de ranas reflejaría paródicamente las serpientes y mil fieras terribles que mencionó Heracles (Santamaría Álvarez, 2015). Adicionalmente, la bisociación generada por el rebajamiento del coro de ranas, ante la comparación con el canto de los cisnes intensifica la comicidad de la escena. El “coro” de ranas sería el segundo elemento que se parodia del relato heroico, pues se muestran como seres inofensivos, lo cual contrasta con las instrucciones dadas por el héroe. Pronto, ambos personajes también se percatan de la ausencia de las serpientes y fieras terribles que mencionaba Heracles (*Ranas*, vv.277-284):

JANTIAS. Lo mejor es que sigamos, pues éste es el lugar de las bestias horribles que nos decía aquél.
DIONISO. Cómo se lamentará. Fanfarroneaba para que yo me asustara, porque me veía belicoso y quería hacerme la competencia. Es que no hay cosa más presumida que Heracles. En cuanto a mí, ya me gustaría toparme con alguno de esos bichos y sostener un combate digno de este camino.

(Aristófanes, 2007b, pág. 239)

Es destacable la comicidad lograda con la *alazoneía* de Dioniso, al lado de la bisociación alcanzada con la insinuación de que Heracles deseaba intimidarlo. Además, Gil (2015, pág. 294, nota 65) explica que en el verso 282¹⁶⁴ de las *Ranas* se encuentra una

¹⁶⁴ οὐδὲν γὰρ οὕτω γαῦρόν ἐσθ' ὡς Ἡρακλῆς

“Nada hay tan vanidoso” como Heracles (Aristófanes, 2015, pág. 294).

adaptación de un verso del *Filóctetes* de Eurípides (fr.786), en el que se caracteriza a Heracles como γαῦρος (*gauros*) ‘vanidoso’, ‘que se jacta’, ‘arrogante’, ‘orgullosa’, ‘desdeñoso’ (Rodríguez Adrados et al., 2012). A partir de este ejemplo de paratragedia verbal, se logra elevar la hilaridad de la escena, ya que -inmediatamente después- Dioniso se acobarda por unos ruidos y pide a su esclavo que vaya al frente. Ante esto, Jantias se aprovecha para burlarlo, haciéndole creer que está ante una fiera enorme (*Ranas*, vv.287-297):

DIONISO. Ve delante ahora.

JANTIAS. Y, por Zeus, que veo una bestia enorme.

DIONISO. ¿Cómo es?

JANTIAS. Horrible. Y toma toda clase de formas. Antes era un buey, hace un momento, un mulo, y ahora es una mujer guapísima.

DIONISO. ¿Dónde está? Voy hacia ella.

JANTIAS. Ya no es una mujer, ahora es un perro.

DIONISO. Evidentemente es Empusa.

JANTIAS. Por lo menos, todo su rostro resplandece de fuego.

DIONISO. ¿Y tiene una pata de bronce?

JANTIAS. Sí, por Posidón, y la otra de boñiga de vaca, entérate.

DIONISO. ¿Adónde podría escaparme?

JANTIAS. ¿Y yo, adonde?

DIONISO. (*Va a la primera fila, la de las autoridades*) ¡Sacerdote mío, protégeme para que pueda compartir el banquete contigo! (Aristófanes, 2007b, págs. 239-240)

Dioniso cree que la visión monstruosa ideada por Jantias es la Empusa, espectro infernal asociado al séquito de la diosa Hécate. Puede presentar muchas formas y pasaba por tener un pie de bronce. Lo interesante es que en el imaginario griego se asociaba con los terrores nocturnos y se le aparece especialmente a las mujeres y los niños para asustarlos (Grimal, 1979). Esto es aprovechado por Aristófanes para intensificar el rebajamiento de la figura de Dioniso.

Lloyd-Jones (1967, pág. 218; 1990, pág. 179) y Santamaría Álvarez¹⁶⁵ (2015, pág. 129) identifican esta escena como un remedo paródico del encuentro de Heracles con la sombra de Medusa en el Hades, episodio transmitido por Apolodoro (*Biblioteca* II, 5, 12):

Al llegar a Ténaro en Laconia, donde estaba la entrada del Hades, bajó por ella. Las almas, al verlo, huyeron, excepto la de Meleagro y la de la Górgona Medusa. A ésta la atacó Heracles como si estuviera viva, pero Hermes le hizo saber que se trataba sólo de una sombra vana. (Apolodoro, 1985, pág. 118)

A diferencia de Medusa, en las *Ranas*, Empusa no aparece en escena, pues se trata de una invención de Jantias, que el esclavo crea para atemorizar a su amo. En respuesta, Dioniso se esconde detrás de él para protegerse. Finalmente, esta escena es rematada con una ruptura de la cuarta pared, en la que el dios ante público evoca a su sacerdote para su protección (vv.297-8). Estas acciones resaltan la cobardía del héroe cómico y su rebajamiento, frente al ideal heracleo, representado por su disfraz. De nuevo se confirma la incongruencia entre *skhēma* (apariencia externa) y el *lēma* (espíritu, temperamento).

La última escena descrita por Heracles se halla en el párodos del coro de iniciados. La descripción es apacible, se encuentran organizando una celebración de los misterios, lo cual contrasta con el lodazal de los impíos previamente descrito. Al respecto, Santamaría Álvarez (2015, págs. 122-123) explica:

This twofold distinction of fates in the Netherworld for impious and initiates was introduced by the mystery cults, especially Eleusis and Orphism. The first testimony is at the end of the *Homeric Hymn to Demeter*, where the goddess promises the initiates a different (happier) fate in the Netherworld in contrast to the rest (480-482).¹⁶⁶

¹⁶⁵ Santamaría Álvarez (2015) también lo analiza en comparación con la *Nekuia* de Ulises (*Odisea* XI, 633-635), cuando el héroe se asusta de imaginar que Perséfone podría enviarle la cabeza de Gorgona, lo cual no ocurre en el relato.

¹⁶⁶ *Esta doble distinción de destinos en el Inframundo para impíos e iniciados fue introducida por los cultos místicos, especialmente el de Eleusis y el Orfismo. El primer testimonio está al final del Himno homérico a Deméter, donde la diosa promete a los iniciados un diferente (más feliz) destino en el Inframundo en contraste con al resto (480-482).* [Traducción propia]

Se desconoce si el referente de Aristófanes ofrecía este contraste -propio de los cultos místéricos- al tratar la *katábasis* de Heracles. Santamaría Álvarez (2015) compara las descripciones de algunas tablillas órficas de oro con la presente en la comedia aristofánica, de lo cual deduce que hay paralelismo entre las fuentes, lo que sugiere la existencia de una referente en común, en palabras del autor:

It seems plausible that Aristophanes knew an Orphic poem, probably a *katábasis* narrated by Orpheus in the first person, which described what the souls would find in the Netherworld. Some verses of this poem were probably extracted and reworked to be engraved in the gold tablets, together with ritual formulae, and served as instructions to the initiates in their last voyage. It is also likely that the comedian used the Eleusinian poem about Heracles' *katábasis* as a source, in which the hero is taught on the Netherworld in his initiation (just as the Orphic initiates in theirs).¹⁶⁷ (Santamaría Álvarez, 2015, págs. 125-126)

La cuestión precisamente radica en el hecho de si en el relato de la *katábasis* de Heracles había una distinción moral en la conformación del Hades debido a la iniciación en los misterios. Como ha propuesto Santamaría Álvarez (2015), es posible que no se tratara de un único referente.

Por su parte, Robertson (1980) sugiere que el coro de los iniciados rememora la Atenas contemporánea de Aristófanes y, por lo tanto, parece que sea invención propia del comediógrafo. En el imaginario ateniense de la época de Aristófanes, Heracles era considerado un iniciado en los misterios, hecho que favoreció a la realización de la *katábasis*. En el contexto mítico, la iniciación no solo le prometía trascender más allá de la muerte, sino que también favoreció a que Heracles rescatara a Teseo, el prototipo del héroe ateniense.

¹⁶⁷ Parece plausible que Aristófanes conociera un poema órfico, probablemente una *katábasis* narrada por Orfeo en primera persona, que describía lo que las almas encontrarían en el Inframundo. Algunos versos de este poema probablemente fueron extraídos y reelaborados para grabarlos en las tablas de oro, junto con fórmulas rituales, y sirvieron como instrucciones a los iniciados en su último viaje. También es probable que el comediante haya utilizado el poema eleusino sobre la *katábasis* de Heracles como fuente, en la que se enseña al héroe sobre el inframundo en su iniciación (al igual que los iniciados órficos en la suya). [Traducción propia]

Ambas cuestiones se observan en la parodia de las *Ranas*, primero con la organización de la festividad del coro de iniciados en contraste con las sombras en pena (vv. 312-463) y, en segundo lugar, con la decisión de Dioniso de salvar a Esquilo, lo cual no era el objetivo de su viaje, pero cambia de opinión ante la oportunidad de ayudar a la *polis*, lo cual se relaciona con la idea crítica de la obra.

Por esta razón, autores como Edmonds III (2013) y González Vázquez (2016), han sugerido que el viaje en sí mismo es una especie de iniciación para el personaje de Dioniso, quien, en la segunda parte de la obra, adquiere un rol más serio. En palabras de González Vázquez (2016, pág. 152):

En esta evolución de Dioniso algunos han visto la transposición, en clave cómica, de un rito místico, de carácter iniciático o de paso, desde el joven efebo, algo pusilánime (el Dioniso joven de la primera parte de la obra, que podría encarnar al propio pueblo ateniense), al varón ya maduro de la segunda, aunque otros han preferido interpretarlo más en clave literaria como una “jantización” progresiva del amo Dioniso a medida que la pieza transcurre y que culmina cuando el joven y valiente esclavo abandona definitivamente la escena.” (González Vázquez, 2016, pág. 152)

Este proceso ocurre en las escenas sucesivas dentro del Hades, especialmente en los encuentros con Éaco, con la Criada de Perséfone y las posaderas, episodios analizados *supra*. En los consecutivos intercambios de disfraz, la inversión culmina con el rebajamiento total de la figura de Dioniso. Después, el héroe cómico se presenta revitalizado y asume su propia identidad, dejando a un lado el disfraz de Heracles.

En síntesis, ante la ausencia del referente, sea uno o varios poemas, resulta dificultoso saber a ciencia cierta cómo desarrolló Aristófanes la parodia de la *katábasis* de Heracles. Sin embargo, queda claro que se trata de una imitación paródica de un episodio del ciclo de este héroe, por lo que habría que suponer que el comediógrafo pudo haber utilizado algún género poético de carácter serio, como épica o tragedia, donde previamente hubiese sido relatada la

peripecia y fuese conocido ampliamente por los espectadores del siglo V a.C. Asimismo, otra opción es que el referente mítico derive directamente de la tradición oral o religiosa. En todo caso, lo que sí es cierto es la influencia tanto de elementos eleusinos como órficos en la comedia aristofánica. A partir de esta tradición, Aristófanes utiliza la figura del héroe, a través de su disfraz, para desarrollar la parodia y así contrastarlo con el personaje de Dioniso.

Aparte de la presencia de Heracles como personaje secundario y como disfraz, en las *Ranas* también se utiliza su teónimo fuera de escena. En el siguiente apartado se analiza la función de este como elemento cómico, no solo en las *Ranas*, sino también en las otras comedias seleccionadas.

II.3. Heracles *extra scenam*

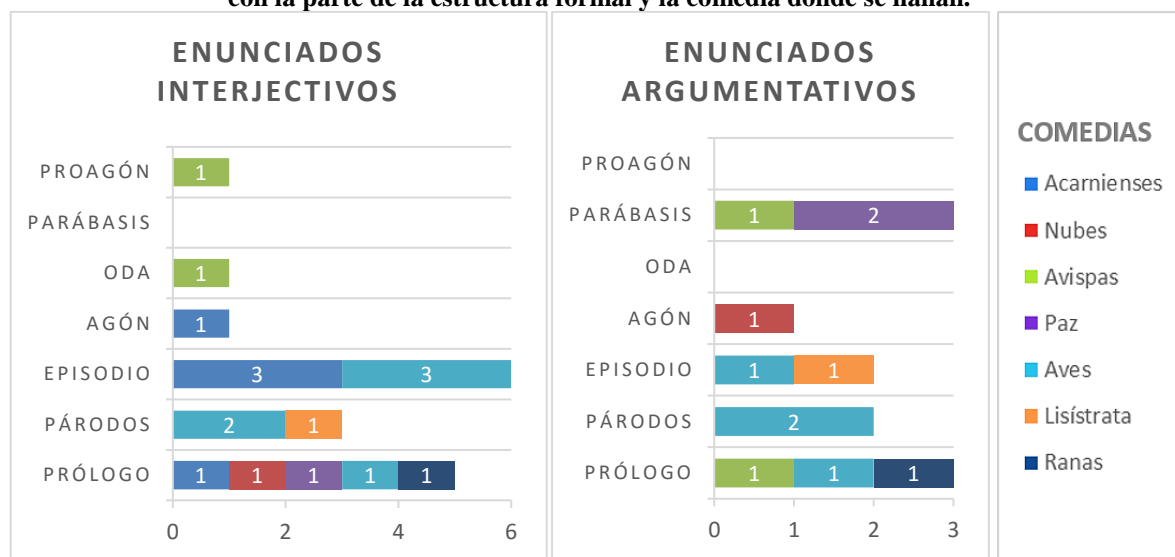
Junto a la utilización de Heracles como personaje y como disfraz, en Aristófanes se encuentra el uso *extra scenam* de su teónimo. Este es el formato más reciente y aparece en todas las obras. Para el análisis en las comedias seleccionadas (*Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*), se clasificaron las referencias en dos tipos de acuerdo con su función, para un total de veinticinco: diecisiete enunciados interjetivos y ocho argumentos discursivos. Estos datos se desglosan de la Tabla 6, presente en el capítulo I (*vid. supra* pág. 121).

Se debe hacer la salvedad de que en este recuento se halla únicamente una referencia interjetiva de las *Ranas* (v. 298), la cual se puede analizar según los planteamientos de la clasificación de Gil (2010b) para el análisis de las funciones de los teónimos en un enunciado interjetivo dentro del lenguaje cómico. No obstante, en esta obra, como Heracles es un personaje secundario, cuando está fuera de escena, su nombre aparece explícitamente siete veces a lo largo de toda la primera parte dedicada a la parodia de la *katábasis* (*Ranas*, vv.

298, 463, 464, 503, 523, 581, 651), e incluso se realiza un neologismo por medio de la unión con el nombre de Jantias: *Hērakleioxanthías* (v.499). Estas referencias se utilizaron en el análisis del uso del disfraz, por lo que se omiten en esta sección.

Otra cuestión interesante es que el teónimo aparece en distintas partes de la estructura formal de la comedia. A continuación, se ilustra por medio de dos gráficos. A la izquierda se encuentran los enunciados interjectivos y a la derecha los argumentativos. Las referencias por comedia se distinguen por medio de distintos colores, así se puede comparar su presencia de acuerdo con la parte de la estructura formal donde se ubican.

FIGURA 111. Gráficos comparativos de barras apiladas sobre las referencias *extra scenam*, de acuerdo con la parte de la estructura formal y la comedia donde se hallan.



Fuente: Elaboración propia a partir de la Tabla 6 (*supra*, pág. 121)

Al comparar ambos gráficos, se aprecia que la mayoría de las menciones, sean interjectivas o argumentativas, se encuentran en los prólogos de las obras (8), en las escenas yámbicas de los episodios (8) y los párodos (5). Por otra parte, en la parábasis únicamente se utiliza el nombre de Heracles en enunciados argumentativos.

En cuanto a la estructura argumentativa, de acuerdo con lo expuesto en la Tabla 6, presente en el Capítulo I (*vid. supra* pág. 121), la mayoría de las menciones *extra scenam* se

muestran en la primera parte de las obras, como sucede con 18 referencias de las 25 expuestas en el corpus.

A continuación, se realiza el análisis de cada una de las referencias a Heracles *extra scenam*, comenzando con los enunciados interjectivos por comedia en orden cronológico y finalizando con los argumentativos.

II.3.1. El teónimo en enunciados interjectivos

De todas las veinticinco referencias al teónimo de Heracles *extra scenam* presentes en las siete comedias elegidas, diecisiete corresponden a enunciados interjectivos. Para analizar los teónimos en interjección dentro del lenguaje cómico, se sigue la clasificación de Gil (2010b, pág. 128), quien propone cinco funciones: invocación en sí misma, exclamación o interjección, refuerzo de afirmación, refuerzo de negación y súplica.

De acuerdo con Gil (2010b), en primer lugar, la invocación se realiza en vocativo, con o sin la interjección ω , seguida por verbos generalmente en imperativo, que refieren la finalidad de la apelación al dios. En segundo lugar, se encuentra el empleo interjectivo o exclamativo del teónimo, el cual aparece principalmente en partes dialogadas, a diferencia de la invocación, que se utiliza más en las partes líricas. El autor señala que este uso “es en sustancia una invocación descontextualizada”, pues se interpela “no para un favor, sino para hacerle una pregunta o manifestar asombro o indignación ante un hecho concreto” (Gil, 2010b, pág. 130). En cuanto al teónimo en función de refuerzo de afirmación, en la oración este aparece acompañado de las partículas $\nu\eta$ y del adverbio $\nu\acute{\alpha}$, mientras que en refuerzo de negación se utiliza la partícula $\mu\acute{\alpha}$. Por lo general, este uso de los teónimos se relaciona con el concepto de juramento. Al respecto, Dillon (1995, pág. 135) señala:

Formally, an oath calls on one or more gods to witness (using the particles *nē* or *ma*) an assertion, a denial, or a promise. Less formally, simple oaths with *nē* or *ma* add colour and emphasis to colloquial language, somewhat like 'swear words' in English, and it is this usage which predominates in Aristophanes...¹⁶⁸

Se debe hacer la salvedad de que el empleo de teónimos, por lo general, puede no tener implicaciones cómicas. No obstante, hay algunos casos donde la comicidad se presenta en la utilización del juramento como '*swear words*', lo cual tiene que ver con la invocación en vano o en aspectos profanos. Por ejemplo, Dillon (1995, pág. 138) explica que, si un juramento aparece relacionado con humor sexual o escatológico, su sacralidad se profana y, por tanto, presenta comicidad.

Por otra parte, Dillon (1995, pág. 135) menciona que para hacer un juramento es crucial considerar dos cuestiones: la ubicuidad y la dependencia de la creencia en los dioses para que sea eficaz. La comicidad podría radicar en una bisociación o incongruencia en estos dos puntos. Por ello, es fundamental contextualizar las menciones *extra scenam* para identificar el uso del teónimo y si este tiene un papel en la comicidad.

Seguidamente, se analizan los enunciados interjectivos como elemento cómico desde los aspectos propios de la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica, específicamente desde los aspectos de la inventiva y la originalidad. Para ello, se exponen las referencias de cada una de las obras aristofánicas elegidas en orden cronológico: cuatro del primer periodo – *Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas* y *Paz*- y tres del segundo período – las *Aves*, *Lisístrata* y las *Ranas*; se contextualiza cada fragmento y se examina la función de la mención de Heracles.

¹⁶⁸ Oficialmente, un juramento llama a uno o más dioses a presenciar (usando las partículas *nē* o *ma*) una afirmación, una negación o una promesa. De manera menos formal, los juramentos simples con *nē* o *ma* agregan color y énfasis al lenguaje coloquial, algo así como 'palabrotas' en inglés, y es este uso el que predomina en Aristófanes... [Traducción propia]

II.3.1.1. Acarnienses (vv. 94, 284, 807, 860, 1018)

El tema cómico de los *Acarnienses* consiste en la reducción al absurdo, pues Diceópolis, un anciano ateniense, hace un pacto particular con el enemigo para lograr una paz individual, ya que una general es imposible. De esta manera, el héroe cómico se beneficiará en exclusiva de las ventajas traídas por la paz. En este contexto, Heracles aparece mencionado cinco veces a lo largo de la obra, cuatro en boca de Diceópolis (vv. 94, 284, 807, 1017) y una por el Beocio (v.861), personaje basado en un tipo cómico. Todas las referencias son enunciados interjectivos.

La **primera mención** se encuentra en el prólogo, específicamente en el verso 94, en la asamblea cuando entra Pseudartabas, funcionario del rey persa junto a los embajadores y Diceópolis se sorprende ante el aspecto exótico de este, en especial por su máscara, la cual materializaba su título como “Ojo del Rey” (Fernández, 2010). Precisamente, al verlo Diceópolis exclama (*Acarnienses*, vv. 94-97):

¡Soberano Heracles! ¡Por los dioses!, hombre, tienes cara de buque de guerra. ¿Doblas acaso un promontorio y divisas la dársena? Te cuelga el estrobo por debajo del ojo. (Aristófanes, 2000a, pág. 112)

El teónimo tiene una función exclamativa, pues, como explica Gil (2010b, pág. 130), es una invocación donde se interpela al dios, pero no para solicitarle o pedirle un favor, sino para manifestar asombro y sorpresa, en este caso por la apariencia de Pseudartabas. Su disfraz representaría visualmente su título como “Ojo del Rey”, denominación utilizada por los persas para los magistrados que recogían información y tenían tareas de inspección en nombre del rey. En este sentido, la máscara habría tenido un ojo de gran tamaño y una barba al estilo persa que, de acuerdo con González Vázquez (2016, pág. 419), “tendría semejanza con el orificio bordeado en cuero por el que asomaban los remos”. Al respecto, Rodríguez Monescillo explica que:

Las troneras de los remos se llamaban en griego «ojos» y los remos se protegían del desgaste con unos forros de cuero; de aquí que la máscara de Pseudartabas parezca un barco con sus agujeros, el del ojo y el de la boca, uno sobre otro, y la correa que le cuelga a modo de barba. Con esta máscara el actor andaría tambaleándose, por lo que Diceópolis lo compara a un barco que cabecea buscando puerto. (Aristófanes, 1985, pág. 37, nota 3)

Por medio de la metáfora, Diceópolis compara a Pseudartabas con un ναύφαρκτος (*naúpharktos*) o buque de guerra griego. Se trata de humor propiamente de la coordinada emocional de la comicidad aristofánica, específicamente de agresividad lúdica verbal. Adicionalmente, este personaje de Pseudartabas corresponde a un tipo cómico, el cual no solo es evidente por su *schēma*, sino también por el uso lingüístico, por medio del cual se imitan sonidos de la lengua persa (González Vázquez, 2016), humor verbal que se relaciona con la coordinada social.

Volviendo a la interjección, la expresión ὄναξ Ἡράκλεις (*ōnax Hērákleis*) es una fórmula recurrente en la obra aristofánica. Desde el aspecto formal, se utiliza el teónimo en vocativo Ἡράκλεις (*Hērákleis*) acompañado del epíteto *ōnax*¹⁶⁹, tal como ocurre en *Acarnienses* (v. 94), *Paz* (v.180), *Aves* (v.277), *Lisístrata* (v. 296) y *Ranas* (v.298). De acuerdo con Gil, la expresión *ōnax Hērákleis* tenía carácter apotropaico, pues Heracles “como héroe *alexikakos* (‘apartador de males’) es invocado en momentos de peligro o perplejidad” (Aristófanes, 2015, pág. 296, nota 68). Esto no es de extrañar, pues en la Grecia Antigua se le adoraba como protector, guardián y salvador, tanto así que se usaban inscripciones con su teónimo y epítetos sobre las puertas de las viviendas para alejar a los malos espíritus, como lo explica Nicgorski (2005, pág. 100):

One of Herakles’ most popular appellatives καλλίνικος, ‘the triumphant one’, was originally used to celebrate Herakles as a superior warrior and athlete. Later, however, this appellative began to receive

¹⁶⁹ Se trata un ejemplo de crasis, pues ὄναξ (*ōnax*) es una contracción de la interjección ὦ (¡oh!) con ἄναξ, término que puede ser traducido como “señor, soberano, rey; príncipe; magnate; adalid, caudillo; amo, dueño” (Pabón, 2005, pág. 43).

a different emphasis alluding to Herakles' efficacy in warding off evil spirits. It was used frequently in the quaint inscription written above the door of many Greek (and Roman) dwellings: 'The son of Zeus, the καλλίνικος dwellshere, Herakles. Let no evil thing come near.' The same meaning is found in the common Ἡράκλεις that might be translated as 'Herakles save us'.¹⁷⁰

Precisamente, la invocación *Hērákleis* en el contexto de las comedias aristofánicas puede contar con este significado apotropaico. En el caso específico del verso 94 de *Acarnienses*, Diceópolis emplea la interjección de manera irónica ante la presencia del 'bárbaro', del cual seguidamente se burla. De este modo, el teónimo de Heracles aquí cumple con dos funciones en la comicidad de la obra: por un lado, se utiliza como exclamación para llamar la atención sobre la *schēma* del oficial persa y señalar la entrada de un personaje con apariencia extravagante y, por otro lado, se aprovecha el carácter apotropaico de la interjección para recalcar la ironía del personaje.

La **segunda mención** se encuentra en el verso 284, también invocado por Diceópolis. En este caso, ocurre en el agón, cuando el protagonista se enfrenta al coro de los enfadados acarnienses. Se trata de personajes colectivos basados en un tipo cómico. Ellos son ancianos carboneros oriundos del *demos* ático de Acarnas, a los cuales los enemigos han devastado sus cultivos, por lo que ansían que la guerra continúe para obtener venganza. Por ello, armados con piedras, atacan a Diceópolis cuando este se encuentra organizando una *pompé* de carácter fálico. El héroe cómico y "su familia celebran las Dionisias del campo, ceremonia que solo podría realizarse en tiempo de paz, cuando las zonas rurales no sufren la amenaza de invasión del enemigo" (González Vázquez, 2016, pág. 102).

¹⁷⁰ Uno de los apelativos más populares de Heracles, καλλίνικος, 'el triunfante', se usó originalmente para celebrar a Heracles como un guerrero y un atleta excepcional. Sin embargo, después, este epíteto comenzó a recibir un énfasis diferente aludiendo a la eficacia de Heracles para proteger de los espíritus malignos. Se usaba con frecuencia en la pintoresca inscripción escrita sobre la puerta de muchas viviendas griegas (y romanas): 'El hijo de Zeus, el καλλίνικος habita aquí, Heracles, que no se acerque ningún mal.' El mismo significado se encuentra en el común Ἡράκλεις que podría traducirse como 'Heracles sálvanos'. [Traducción propia]

El coro tiene la intención de lapidar al protagonista. Ante el arrebató de violencia, incitado por el corifeo, Diceópolis se cubre con una olla para evitar los golpes (*Acarnienses*, vv. 280-284):

CORIFEO. Ése es, ése. ¡A cantazos con él!

¡A cantazos, a cantazos, a cantazos!

¡Pégale, pega a ese canalla!

¡Apedréalo, apedréalo de una vez!

DICEÓPOLIS. (*Protegiéndose con la olla*) ¡Heracles! Esto, ¿qué es? Haréis pedazos la olla.

(Aristófanes, 2000a, pág. 125)

Nuevamente, *Hērákles* tiene una funcionalidad exclamativa a modo de interjección, la cual, la cual tiene un carácter apotropaico. Aquí la comicidad radica específicamente en la agresividad lúdica manifiesta físicamente, propia de la coordinada emocional. Además, se intensifica con la reacción de Diceópolis, quien se cubre con una *χύτρα* (*khútra*) ‘olla’, ‘marmita’ o ‘cazuela’ (Pabón, 2005, pág. 649). Rodríguez Monescillo¹⁷¹ explica que la *khútra* contendría *étmos*, una sopa espesa hecha con guisantes o frijoles (Liddell y Scott, 1989), que se menciona en el verso 246 por la hija cuando esta se encuentra preparando las ofrendas: “(*Sacando una torta de la cesta*) Madre, alcánzame el cucharón, para echar el caldo en esta torta” (Aristófanes, 2000a, pág. 123).

De acuerdo con Flacelière (1995, pág. 210), en el siglo V a.C., “las verduras escaseaban y eran relativamente caras en la ciudad, excepto las habas y las lentejas, que se comían sobre todo en puré (*etnos*)”. Se trata de un platillo que Aristófanes nombra en repetidas ocasiones¹⁷² y, de hecho, se encuentra asociado al tópico de la polifagia en la caricaturización de Heracles en las *Ranas* (vv. 61,61, 64 y 506). De este modo, el teónimo de Heracles presente en el v.246 tiene dos funciones cómicas: primero, se aprovecha el carácter apotropaico de la interjección

¹⁷¹ Cf. Aristófanes (1985, pág. 37, nota 4)

¹⁷² Cf. *Aves* (v. 78), *Asambleístas* (v.845), *Lisístrata* (v. 1061), *Caballeros* (v.1171).

para recalcar la emoción del protagonista ante la amenaza del coro y, en segundo lugar, de manera implícita se asocia a Heracles con el contexto festivo – orgiástico, que remite sin duda a su polifagia.

Ello también ocurre en la **tercera referencia** presente en el verso 807, en una de las escenas yámbica del mercado privado que ha montado el protagonista como beneficio de su tregua personal. El episodio se centra en un megarense que intenta vender a sus hijas haciéndolas pasar como ‘lechoncitas’ o ‘cerditas’ (v.729 ss.). Se trata de un personaje representativo de un tipo cómico, como ciudadano de la región de Mégara, próxima a Atenas, ubicada en el istmo de Corinto.

Para lograr la venta, las jóvenes se disfrazan de cerditas y comienzan a actuar como tales. Al oír gruñir, Diceópolis supone que estas tienen hambre y les ofrece higos (*Acarnienses* vv.804-8):

MUCHACHAS. Coi, coi, coi.

DICEÓPOLIS. ¡Qué fuerte habéis gruñido a eso de las brevas! Que alguien traiga de dentro algunas para las choninas. (*Echándoles unas pocas*) ¿Las comerán? ¡Huy! ¡Qué ruido meten al masticarlas! ¡Heracles santísimo! ¿De dónde son las chonas? Parecen de Traga...sas. (Aristófanes, 2000a, pág. 161).

El protagonista invoca a Heracles en son de sorpresa diciendo: ὦ πολυτίμηθ’ Ἡράκλεις (*ō polutímēth’ Hērākleis*). La interjección se refuerza con el adjetivo πολυτίμητος (*polutímētos*) “muy honrado, muy estimado, precioso” (Pabón, 2005, pág. 491) y tiene una función exclamativa, pues se interpela al dios para manifestar asombro, en este caso, ante el apetito voraz de las hijas del Megarense. Esta mención de Heracles no es casual, pues se alude al tópico de la *polifagia*, con lo cual se logra un *aprosdókēton* dramático, pues la voracidad de las jóvenes se relaciona directamente con la caricaturización cómica del héroe.

Asimismo, el disfraz también tiene implicaciones en la comicidad, como ejemplo de metateatralidad. Las hijas del Megarenses están disfrazadas de χοιριδίσιον (*khoiridíoisin*), diminutivo del término χοῖρος (*khoiros*) ‘cerdo’, ‘puerco’, ‘cochinillo’ o ‘lechón’ (Pabón, 2005, pág. 643). De acuerdo con Henderson (1975), este concepto en Aristófanes es una metáfora obscena para referirse a la *pudenda muliebria*, específicamente para denominar a la vulva depilada de una joven. El humor sexual en la escena del Megarenses y Diceópolis se conjuga con el tema de la comida, que remite a la polifagia de Heracles, logrando así un doble sentido obsceno.

La comicidad del disfraz propia del *aprosdókēton* estructural se intensifica con el uso del humor sexual perteneciente a la coordenada emocional. Al tratarse de una escena de la segunda mitad de la obra donde se presentan los beneficios del triunfo del héroe, no es de extrañar que se exalte el carácter festivo, con motivos alimenticios y sexuales, pues representa las recompensas de la paz lograda por Diceópolis. La mención de Heracles, además de manifestar el asombro del protagonista, aquí es un elemento cómico que potencia la metáfora obscena, pues con maestría se alude a la caricaturización cómica del personaje mítico de Heracles, en la cual se conjugan la comida y el sexo, como reflejo de sus excesos.

A parte del humor propio de las vertientes intelectual y emocional, esta escena cuenta con comicidad propia de la coordenada social, no solo por el uso de personajes representativos basados en tipos cómicos, sino también por la relación que existe con la idea crítica, por lo que se analiza en el Capítulo IV (cf. *infra*, apartado IV.3.1, págs. 353-357).

Después de la escena del Megarenses y sus hijas, aparece un comerciante proveniente de la ciudad de Tebas, en la región de Beocia, el cual ingresa junto a un esclavo y dos

flautistas a vender especias y otros productos, entre ellos, anguilas del lago Copais¹⁷³, “un manjar deleitable del que los atenienses se veían privados por causa de la guerra” (González Vázquez, 2016, pág. 464). Con su entrada se logra un contraste entre la opulencia del Beocio y la pobreza extrema del Megarenses y sus hijas.

El personaje del Beocio ingresa en escena exclamando (v.860): “¡Palabra de Heracles, me he destrozado el callo del hombro!” (Aristófanes, 1985, pág. 82). Esta es la **cuarta mención** de Heracles que aparece en la obra. La expresión ἴττω Ἡρακλῆς (*ittō Hēraklēs*) tiene función exclamativa, con la cual se resalta el daño que le ha causado el peso de la carga. Lo interesante de esta expresión es que colabora humorísticamente con la caracterización lingüística del tipo cómico del Beocio, pues se trata de un remedo dialectal, cuya comicidad radica principalmente de la coordinada social, por lo que también se analiza más adelante (cf. *infra*, apartado IV.3.2, págs. 357-359).

En cuanto aspectos propiamente de la vertiente intelectual, es importante señalar que la utilización del teónimo por este personaje no es casual. Heracles era muy adorado en la región de Beocia, puesto que se consideraba tradicionalmente un héroe de origen tebano. Colvin (1999) explica que estereotípicamente los tebanos eran constantemente señalados como glotones o bien se les asociaban con comida, como ocurre en este caso que el Beocio, personaje que porta consigo múltiples manjares para venderle a Diceópolis. Por esta razón, el teónimo de Heracles no solo se utiliza para caracterizar lingüísticamente al tipo cómico, sino también en su accionar, al sugerir una analogía con el personaje mítico.

Por último, el **quinto enunciado interjetivo** se encuentra después del canto coral, al inicio del episodio final (v.1018), cuando ingresa en escena Dercetes, un labrador ateniense

¹⁷³ Lago antiguamente ubicado en el centro de la región de Beocia, al oeste de la ciudad de Tebas.

muy desdichado, mientras Diceópolis se encuentra ordenando los preparativos para la vitualla de la fiesta de la Antesterias (González Vázquez, 2016). Se trata específicamente de la *Khóes* o «la fiesta de las jarras», celebración que consistía en un concurso de bebedores en honor a Dioniso Leneo.

Al igual que los casos anteriores, Decertes también corresponde a un personaje representativo de tipo cómico, pues encarna estereotípicamente al campesino empobrecido miserablemente por la guerra. Este entra en escena lamentándose patéticamente, sucio y harapiento, ante lo cual Diceópolis exclama: “¡Heracles! ¿Quién es éste?” (Aristófanes, 2000a, pág. 177). Nuevamente, se utiliza la expresión *ō Hērákleis* en función exclamativa para indicar sorpresa ante la presencia del desconocido.

De la misma manera que ocurrió con Pseudartabas (v.94), aquí también se emplea la interjección para destacar la entrada de un personaje con un atuendo inadecuado. La bisociación se consigue con el patético aspecto de este en un ambiente festivo. Decertes no se presenta ante Diceópolis para comprar mercancías, como ocurre con el Megarense y el Beocio, sino para implorar un poco de paz siquiera por cinco años (v.1020) y “un unguento de paz para frotar sus ojos, arruinados de tanto llorar por sus bueyes que le han robado los beocios” (González Vázquez, 2016, pág. 281). Ante la negativa de Diceópolis, se limita a pedirle una gotita de paz (v.1034), cuestión que no consigue y termina expulsado de escena.

Si bien es cierto que Decertes es un campesino empobrecido a causa de la guerra, parece no tratarse de un tipo cómico. De acuerdo con MacDowell (1996), es probable que no sea un personaje representativo, sino más bien que se trate de la imitación burlesca de un ateninse contemporáneo a Aristófanes, llamado Decertes de File. Si bien se desconoce detalles históricos, MacDowell (1996) sugiere que “possibly he was a man who had spoken in favour of war, until he himself suffered some loss by it, and Aristophanes therefore

considered that he deser ved no sympathy”¹⁷⁴ (MacDowell, 1996, pág. 76). En este sentido, sería un ejemplo de *onomastì kōmōdēin* de ataque extenso y se le da el tratamiento del *alazōn*, al ser un Labrador charlatán.

A modo de conclusión, en todos los casos, el teónimo de Heracles en *Acarnienses* tiene función exclamativa, pero presenta distintas particularidades en su uso como elemento cómico. Principalmente, se observa comicidad de la coordinada intelectual, pero en algunos casos evidencia características de otras vertientes. A continuación, a modo de síntesis se presenta una tabla con cada enunciado transliterado del griego, el verso donde se encuentra, la función de la interjección y los rasgos de la comicidad asociada a cada uno de ellos.

TABLA 13. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en *Acarnienses*

Versos	Enunciado	Transliteración	Función	Comicidad asociada
94	ὄναξ Ἡράκλεις	<i>ōnax Hērákleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural) Burla (agresividad lúdica) Tópico de la polifagia
284	<i>Ἡράκλεις</i>	<i>Hērákleis</i>	Exclamativa	Humor sexual Agresividad lúdica
807	ὃ πολυτίμηθ' Ἡράκλεις	<i>ō polutímēth' Hērákleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> dramático) Tópico de la polifagia Humor sexual
860	ἴττω Ἡρακλῆς	<i>ittō Hēraklēs</i>	Exclamativa	Remedo dialectal (tipo cómico) Tópico de la polifagia
1018	ὃ Ἡράκλεις	<i>ō Hērákleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural)

Como se puede observar en la tabla anterior, en el caso de la coordinada intelectual, en primer lugar, se utiliza la interjección para manifestar sorpresa y, en algunos casos, tiene carácter apotropaico. En segundo lugar, se emplea como marca para señalar la entrada de un personaje con *skhēma* inadecuada, en otras palabras, se utiliza como señalamiento del *aprosdókēton* estructural logrado por medio del disfraz. En tercer lugar, en algunos casos, se

¹⁷⁴ Posiblemente era un hombre que había hablado a favor de la guerra, hasta que él mismo sufrió alguna pérdida por ella, y Aristófanes, por lo tanto, consideró que no merecía simpatía. [Traducción propia]

aprovecha en el uso del teónimo el tópico de la polifagia en la caricaturización cómica de Heracles.

Asimismo, se observó que en algunos casos se relaciona con humor sexual propio de la coordenada emocional. Finalmente, es destacable el empleo de la interjección *ittō Hēraklēs* para caracterizar lingüísticamente al personaje del Beocio, lo cual evidencia un uso relacionado con la comicidad de la vertiente social.

II.3.1.2. Nubes (v. 184)

Las *Nubes* es la tercera obra que se conserva de la producción aristofánica; al igual que los *Acarnienses*, pertenece al primer período, pues se data alrededor del año 423 a. C. En esta obra, el teónimo de Heracles aparece explícitamente en tres ocasiones, la primera en el prólogo en un enunciado interjetivo (v. 184) y dos veces en la segunda parte de la obra, como argumento discursivo (vv.1050-1051). En esta sección compete el análisis de la primera mención de Heracles *extra scenam*, la cual realiza Estrepsíades, un anciano atormentado por las deudas causadas por los caprichos equinos de su hijo Fidípides, quien practica equitación, conduce carros y sueña con caballos (vv. 15-16).

Heredado el gusto por la *hippotrophía* de los Alcemeónidas a cuyo linaje pertenecía su madre, como si quisiera desmentir de su nombre Fidípides (*Pheidippídēs*, es decir, hijo de *Pheidippos* ‘el que ahorra en caballos’), hace endeudarse a su padre hasta la ruina con sus desmedidas aficiones hípcas. (Gil, 2011c, pág. 11)

Al ser personajes representativos de caracterización propia, el nombre de ambos evidencia su papel. En el caso de Estrepsíapides (Στρεψιάδης), la onomástica revela su agitada vida trastornada por los acreedores, pues su nombre deriva del verbo στρέφω (*stréphō*) que, entre sus acepciones, significa “revolver, trastornar” (Pabón, 2005, pág. 547).

El tema cómico de las *Nubes* se fundamenta en la reducción al absurdo, Estrepsíades planea que su hijo reciba educación para que adquiriera las habilidades suficientes para el hábil

uso del discurso, con el cual evadir a los recaudadores y salir bien librado de cualquier pleito con la razón o sin ella. Al respecto, Gil (2011c) explica que el absurdo radica en la ocurrencia del protagonista para librarse de los acreedores: “pagar cuanto sea a quien le enseñe el argumento que sirva para no pagar” (pág. 12).

Ante la negativa de su hijo, Estrepsíades decide acudir personalmente ante Sócrates, director del φροντιστήριον¹⁷⁵ (*phontistḗrion*), lugar de meditación y pensamiento, para solicitarle sus servicios (*Nubes*, v. 129 ss.). Al llegar al *phontistḗrion*, toca la puerta y es recibido despreciativamente por uno de los discípulos. Después de una conversación de teorías disparatadas, el discípulo abre la puerta y Estrepsíades observa a una serie de individuos en extrañas posturas en un estado de contemplación (vv.180-186):

ESTREPSIADES. ¿Por qué admiramos al viejo Tales? Abre, abre aprisa el caviladero y muéstrame enseguida a Sócrates, que me muero por ser su discípulo. Vamos, abre la puerta. (*Se abre la puerta y se ve una serie de individuos pálidos y macilentos en extrañas posturas de meditación.*) ¿Por Heracles! ¿De dónde son esos bichos?

DISCÍPULO. ¿De qué te sorprendes? ¿A quién se te parecen?

ESTREPSIADES. A los prisioneros laconios de Pilos... (Aristófanes, 2007a, pág. 33)

La interjección ὦ Ἡράκλεις (*ō Hērákleis*) utilizada en el verso 184 tiene función exclamativa, principalmente para manifestar sorpresa ante la impresión que generan los discípulos. Asimismo, en este contexto también tiene una finalidad apotropaica. Estrepsíades invoca a Heracles para que lo salvaguarde de los discípulos, los cuales son caracterizados por él como τὰ θηρία¹⁷⁶ (*ta thēría*), que se puede traducir como ‘animalillos’ ‘monstruitos’ o ‘fierillas’. Al igual que ocurre en *Acarnienses* (v. 94), la exclamación tiene como finalidad el señalamiento de la actitud y vestimenta inadecuada o estrambótica de los discípulos.

¹⁷⁵ Neologismo de origen aristofánico que se deriva del verbo φροντίζω (*phrontízō*) ‘pensar’, ‘reflexionar’, ‘meditar’, entre otras acepciones.

¹⁷⁶ Diminutivo plural de θήρ (*thēr*) ‘animal selvático’, ‘animal de presa’, ‘fiera’ y, en sentido figurado, ‘animal fabuloso’ o ‘monstruo’ (Pabón, 2005, pág. 297).

Además, se remata con la alusión humorística a los prisioneros laconios de Pilos, propia de la coordenada social. Posiblemente, se refiere al resultado de la batalla de Esfacteria durante la campaña de Pilos ocurrida en el 425 a.C., dos años antes de la presentación de las *Nubes* en las Dionisias. De acuerdo con lo ha transmitido Tucídides (*Guerra del Peloponeso* IV, 39-41), después de un asedio al final de esta campaña, se libró la batalla de Esfacteria, la cual concluyó con la victoria de los atenienses, al mando de Cleón y Demóstenes, y con la captura de 292 hoplitas lacedemonios, de los cuales 120 eran ciudadanos espartanos. Estos prisioneros fueron llevados a Atenas y “los atenienses decidieron tenerlos encadenados hasta que se llegara a un acuerdo, pero, si los peloponesios invadían su territorio antes del acuerdo, sacarlos de la cárcel y matarlos” (Tucídides, 1991, pág. 267). Mantenidos como rehenes, evitaban futuras invasiones en el Ática.

En el contexto de la comedia aristofánica, es de suponer que los discípulos tendrían un aspecto similar a lamentables prisioneros o bestiecillas en cautiverio (*ta thēría*), según indica Estrepsíades. Por medio del símil y la hipérbole se eleva poco a poco la *vis comica* de la escena.

En suma, el uso del teónimo de Heracles como interjección en las *Nubes* presenta características cómicas principalmente de la comicidad en la coordenada intelectual. A continuación, se presenta una tabla con el enunciado transliterado del griego, el verso donde se encuentra, la función de la interjección y los rasgos de la comicidad asociada a este.

TABLA 14. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en *Nubes*

Verso	Enunciado	Transliteración	Función	Comicidad asociada
184	ὦ Ἡράκλεις	ō <i>Hērākleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (aprosdókēton estructural) Burla (agresividad lúdica) Carácter popular

Como se evidencia en la tabla, en primer lugar, el teónimo de Heracles como interjección en las *Nubes* presenta características cómicas de la coordenada intelectual, pues se utiliza para manifestar verbalmente la sorpresa del personaje, ante el *aprosdókēton* estructural que supone la presencia de personajes con *skhēma* inadecuada. En segundo lugar, se acompaña de comicidad propia de la coordenada emocional, pues el personaje se burla de la apariencia de los discípulos, que a su vez se relaciona con el carácter popular de la comicidad, gracias a uso de un símil del contexto histórico de la guerra.

II.3.1.3. Avispas (vv. 420, 757)

Las *Avispas* es la cuarta comedia que se conserva de la producción aristofánica y, al igual que los *Acarnienses* y las *Nubes*, pertenece al primer período, pues se data alrededor del año 422 a. C. En esta obra, el teónimo de Heracles explícitamente aparece *extra scenam* en cuatro ocasiones, dos como argumentos discursivos (vv. 60 y 1030) y dos en enunciados interjectivos (vv. 410 y 757). Estos últimos se hallan ambos en la primera parte de la obra, uno en boca de Jantias, esclavo del protagonista, y el segundo pronunciado por Filocleón, personaje central de la comedia.

Filocleón está cautivo en su casa a manos de su hijo, Bdelicleón, quien trata de evitar, junto con sus esclavos Sosias y Jantias, que su padre salga de la casa y así curarle la *crinomanía*, como denomina Rodríguez Alfageme (2008) a esta obsesiva afición de juzgar en los tribunales. El tema cómico se sustenta en la crítica de la corrupción de los jueces y el mal funcionamiento de *Hēliaía* (Ἠλιαία), tribunal supremo de Atenas.

En las *Avispas*, el coro representa a los heliastas, colegas de Filocleón, quienes, sorprendidos por su ausencia, van en su búsqueda. Bdelicleón lo mantiene prisionero, por lo que, en el párodos, Filocleón le pide ayuda al coro. Al percatarse su hijo de su intento de escape, junto con sus esclavos, Sosias y Jantias, se lo impiden, lo cual ocasiona la furia del

coro y amenazan con denunciar la situación ante Cleón (*Avispas*, vv. 403-419). Ante esto, Belicleón sale con su padre sujeto por los esclavos y se enfrenta al coro, armado con agujones, como si fuesen avispas. De acuerdo con Compton-Engle (2015), la dualidad del coro humano – animal se explota a lo largo de toda la obra.

En el *párodos*, el coro de ancianos atenienses entra en escena cubierto con *himátia*, mantos que se quitan durante la amenaza y revelan su verdadera imagen (v. 408-9). El disfraz del coro se caracteriza por la presencia del κέντρον (*kéntron*) ‘aguijón’, término que eufemísticamente denomina al falo (Henderson, 1975). Por medio de este eufemismo, Aristófanes aprovecha el humor de la coordinada emocional en repetidas ocasiones para la caracterización del coro de *Avispas* (vv. 225, 408, 1115, 1121).

De esta manera, al quitarse el manto, los ancianos del coro revelan así su “aguijón”. En este contexto, aparece la **primera mención** a Heracles *extra scenam*, cuando, al ver al coro, Jantias se asombra y exclama (*Avispas*, v.420): “¡Heracles!, tienen agujones. ¿No lo ves, amo?” (Aristófanes, 2011, pág. 175). Aquí la interjección *Hērákleis* también tiene función exclamativa, que manifiesta la sorpresa y el temor de este personaje secundario. Asimismo, se aprovecha el carácter apotropaico de la invocación, ante la amenaza del coro.

Adicionalmente, el teónimo se utiliza para destacar la *schēma* del coro, cuyo disfraz caracterizado por el uso del *kéntron* los asemeja a avispas. La dualidad lograda por medio del disfraz que también representa alegóricamente el “aguijón” de los *hēliastaí* es formidable.

Durante el agón, Bdelicleón discute con su padre y termina convenciendo al coro de ayudarlo a mantenerlo en casa. Filocleón inútilmente trata de disuadirlos. En este contexto, se encuentra la **segunda mención** a Heracles en enunciado interjetivo, cuando Filocleón afirma con tono trágico (*Avispas*, vv. 750-759):

FILOCLEÓN. No me prometas nada. Eso es lo que me gusta; ojalá estuviera allí, donde el heraldo dice: «¿Quién no ha votado? ¡Que se levante!» ¡Ay si pudiera estar en pie junto a las urnas y votar el último! ¡Aprisa, alma mía! ¿Dónde está mi alma? Consiente, tenebrosa. ¡No, por Heracles, no quiero yo, siendo uno de los jueces, echarle mano al ladrón de Cleón! (Aristófanes, 2007a, pág. 174)

La expresión utilizada por el protagonista es $\mu\acute{\alpha}$ τὸν Ἡρακλέα (*mà tòν Hērakléa*), por lo que el teónimo funciona como refuerzo de negación. El lenguaje coloquial logrado con la interjección se contrasta con el elevado tono trágico, con lo cual se logra bisociación y se destaca el patetismo de la figura de Filocleón¹⁷⁷, cuyo “nombre es un juego de palabras («amigo de Kleón») que denota la simpatía por el demagogo Cleón” (González Vázquez, 2016, pág. 220). La mención de este político de la época es un ejemplo de *onomastì kōmōdēin*, un recurso cómico de la coordenada social, por lo que se desarrolla en el Capítulo IV (cf. *infra*, apartado IV.3.3, págs. 359-361)

Por medio de la reducción al absurdo, en el tema cómico de las *Avispas* se ataca esa afición por los juicios y la corrompida utilización de los tribunales con fines políticos. Asimismo, con la animalización del coro y la patética figura de Filocleón, se destaca la corrupción de la vieja generación de ciudadanos atenienses fieles a Cleón y se contrasta con la nueva generación encabezada en la obra por el joven Bdelicleón¹⁷⁸, cuyo nombre puede interpretarse como “Aborrecedor de Cleón” (Gil, 2011b, pág. 138) u “odio a Cleón” (González Vázquez, 2016, pág. 54).

A modo de síntesis, las dos interjecciones de Heracles en las *Avispas* se utilizan en la comicidad de la coordenada intelectual de distintas maneras y se relacionan directamente con

¹⁷⁷ El término Φιλοκλέων (*Philokléōn*) es una palabra compuesta entre φίλος (*phílos*) ‘amado’, ‘querido’, ‘estimado’ y Κλέων (*Kléōn*), nombre del famoso demagogo y *strategos* ateniense durante la Guerra del Peloponeso, ampliamente atacado por Aristófanes en sus obras.

¹⁷⁸ Βδελυκλέων (*Bdelukléōn*) es un nombre compuesto por la raíz bdelu- presente en el verbo βδελύσσω (*bdelússō*) que significa “causar desagrado o repugnancia” y “sentir horror, abominación, horrorizarse” (Pabón, 2005, pág. 107) y, nuevamente, el nombre del famoso demagogo *Kléōn*.

el humor de las vertientes emocional y social. A continuación, se presenta una tabla con los enunciados transliterados del griego, los versos donde se encuentran, la función de la interjección y los rasgos de la comicidad asociada a este.

TABLA 15. Síntesis de las características presentes en el uso interjectivo del teónimo de Heracles en *Avispas*

Versos	Enunciado	Transliteración	Función	Comicidad asociada
420	Ἡράκλεις	<i>Hērākleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural) Agresividad lúdica Humor serxual
757	μὰ τὸν Ἡρακλέα	<i>mà tòn</i> <i>Hērakléa</i>	Refuerzo de negación	Contraste (ruptura del <i>prépon</i>) Bisociación <i>onomastì kōmōdēin</i>

Como se observa en la tabla anterior, la primera mención (v.420) se aplica en función exclamativa, por un lado, como un marcador del *aprosdókēton* estructural propio del disfraz con el señalamiento del *skhēma* del coro, cuya comicidad se intensifica con el uso del humor sexual, y, por otro, se aprovecha del carácter apotropaico de la expresión para destacar la agresividad lúdica de la escena. En el caso de la segunda (v.757), esta se emplea como refuerzo de negación, cuya comicidad radica, por una parte, en el contraste del lenguaje coloquial logrado con la interjección y el tono trágico del lamento de Filocleón y, por otro, en la bisociación conseguida por medio del *onomastì kōmōdēin* en el ataque a Cleón.

II.3.1.4. Paz (v.180)

La *Paz* es la última comedia del primer periodo de la producción aristofánica. Como su título lo indica se centra en el tema de la paz entre Esparta y Atenas. La obra fue presentada en el año 421 a. C. en las Dionisias. Un año antes habían muerto Cleón y Brásidas, principales instigadores del belicismo, por lo que se presentaba la posibilidad de concretar la paz. Poco después de la presentación de la comedia aristofánica, en el 421 se firma la Paz de Nicias,

tratado entre Atenas y Esparta, el cual supuso el cese de hostilidades por 5 años y el fin de la llamada Guerra Arquidámica¹⁷⁹, la cual llevaba diez años haciendo estragos entre los griegos.

Precisamente, la comedia de Aristófanes refleja esa añoranza por la paz en la Hélade. Trigeo, un viñador ático, hastiado de la guerra, decide subir al Olimpo sobre un escarabajo estercolero, para preguntarle a Zeus qué pretende hacer con todos los griegos y la causa que imposibilita la paz en el contexto de la Guerra del Peloponeso. El tema cómico se sustenta en la parodia de la anábasis de Belerofonte, héroe mítico que pretendió llegar a la morada de los dioses montado en Pegaso, el famoso caballo alado, tema retratado en *Belerofontes*, tragedia de Eurípides presentada en el 425 a. C. En la comedia, el mismo Trigeo denomina Pegaso a su escarabajo estercolero gigante (*Paz*, v.154).

En este contexto fantástico de la *Paz*, el teónimo de Heracles aparece mencionado *extra scenam* en un **único enunciado interjectivo**, presente en el prólogo (v.180), cuando Trigeo llega a la mansión de Zeus en su escarabajo estercolero:

TRIGEO. Mas creo que estoy cerca de los dioses; incluso percibo la morada de Zeus. ¿Quién está a la puerta de Zeus? ¿Abriréis de una vez?

HERMES. ¿De dónde me viene esa peste a mortal? ¡Oh, Heracles soberano, qué irrisión es ésa!

TRIGEO. Un hipoescarabajo. (Aristófanes, 2007a, pág. 250)

Al ver semejante fenómeno, Hermes (*Paz*, v.180) utiliza la interjección *ōnax Hērákleis*. Como ocurre en otras obras, el teónimo aquí tiene función exclamativa y se emplea para resaltar la sorpresa ante la entrada a escena de este portento. La presencia del escarabajo gigante es un *aprosdókēton* estructural, pues se consigue la sorpresa por medio de la escenografía, en este caso, con el uso de la *mechané* o *kráde*, grúa escénica con la cual se suspende en el aire (González Vázquez, 2016).

¹⁷⁹ Así se conoce a la primera parte de la Guerra del Peloponeso, cuya duración fue de 10 años, entre el 431 al 421. Su nombre se da honor del rey de Esparta, Arquidamo II, quien comandó las primeras invasiones peloponesias en Ática hasta su muerte en 427 a. C.

Otra cuestión interesante en esta interjección es que se encuentra en boca de Hermes, un personaje imitativo de la tradición mítica. La expresión *ōnax Hērákleis* es utilizada aquí por su carácter apotropaico, lo cual colabora con la distorsión mítica del personaje de Hermes. En el imaginario griego, este es hermano de Heracles por línea paterna. Con el uso de la invocación hay ruptura del *prépon*: por un lado, por el tono coloquial, incongruente a la solemnidad que se supone tiene la divinidad, y por otro, con la humanización de Hermes, quien pide protección a su hermano.

Cuando llega Trigeo, el Olimpo está desolado y Hermes se encuentra solo custodiando los bienes del palacio y, como si fuese un portero –oficio indigno a su categoría-, atiende a la puerta. La invocación se encuentra en la primera línea del diálogo del personaje y su finalidad es destacar su distorsión.

En suma, el enunciado interjetivo de Heracles en la *Paz* presenta características principalmente de la coordenada intelectual. A continuación, se presenta una tabla con el enunciado transliterado del griego, el verso donde se encuentra, la función de la interjección y los rasgos de la comicidad asociada a este.

TABLA 16. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en *Paz*

Verso	Enunciado	Transliteración	Función	Comicidad asociada
180	ὄναξ Ἡράκλεις	<i>ōnax Hērákleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural) Distorsión mítica (ruptura del <i>prépon</i>)

En la tabla anterior se señala que la interjección se utiliza de manera exclamativa para manifestar sorpresa, lograda por el *aprosdókēton* estructural y se aprovecha su carácter apotropaico para la distorsión del personaje de Hermes por medio de la ruptura del *prépon*.

II.3.1.5. *Aves* (vv. 93, 277, 814, 859, 1129 y 1391)

Las *Aves* es la primera de las comedias del segundo periodo de obras aristofánicas y fue presentada en el año 414 a.C. época en la que se habían reanudado las hostilidades entre Atenas y Esparta. Esta es la primera comedia conservada donde Heracles aparece como personaje secundario y, a su vez, se utiliza su teónimo *extra scenam* en seis enunciados interjectivos: en tres ocasiones en boca de Pistétero, héroe cómico de la obra (vv. 814, 859, 1129), dos invocado por Evélpides (vv. 93, 277) y una por Cinesias (v. 1391).

La **primera mención** aparece en el prólogo de la obra, cuando Evélpides y Pistétero, dos ancianos ateniense hartos de la vida en Atenas a causa de los litigios en los tribunales, buscan un lugar sin pleitos. Con esta finalidad visitan la casa de Tereo¹⁸⁰, quien ha sido metamorfoseado en Abubilla (*Aves*, vv. 92-96):

ABUBILLA. (*Detrás de la decoración*) Abre la... selva, para que salga de una condenada vez.

EVÉLPIDES. (*Al verla salir*) ¡Heracles! ¿Qué clase de animal es éste? ¿Qué plumas son esas? ¿Qué es esa triple cresta?

ABUBILLA. ¿Quiénes son los que me buscan?

EVÉLPIDES. Los doce dioses parece que te han desplumado. (Aristófanes, 2011, pág. 399).

De acuerdo con Compton-Engle (2015, pág. 131), con el disfraz de Abubilla se logra un giro inesperado (*para prosdokían*), pues la expectativa ante la presencia de Tereo en escena, remite al personaje de origen mítico, quien era recordado como un rey tracio, cruel, salvaje, violador y glosectomista, pero en la comedia aparece como una ridícula ave trasquilada. Ante esta fantástica aparición, Evélpides grita: *ō Hērákleis* (*Aves*, v.93).

¹⁸⁰ Según la tradición mítica transmitida por Apolodoro (*Biblioteca* III 14, 8), Tereo fue un rey de Tracia, hijo de Ares, que se casó con Procne y tuvo un hijo llamado Itis. Procne tenía una hermana, Filomela, la cual fue violada por Tereo, quien cortó su lengua para que no pudiera delatarlo. Sin embargo, Filomela logró explicarle lo sucedido a su hermana y, como castigo, Procne inmoló a su hijo para dárselo de comer a Tereo. Finalmente, para huir de él fueron metamorfoseadas en distintas aves. Como tramite Aristófanes, Tereo también fue convertido en abubilla, ave de la región de Europa y Asia, cuyo nombre científico es *Upupa epops*.

Nuevamente, el teónimo tiene función exclamativa, especialmente para resaltar la bisociación lograda por el *aprosdókēton* estructural del disfraz de ave.

Las preguntas retóricas de Evélpides enfatizan la extrañeza del disfraz en especial porque es un ave híbrida: hombre-pájaro. Ante esto, el público compartiría la reacción de sorpresa de Evélpides. Fernández (2010, pág. 84) explica que posiblemente la mayor parte de los comentarios hechos en la comedia sobre la *skhēma* de Abubilla se refieren efectivamente a lo visto en escena, pero es una suposición difícil de determinar. En todo caso, con la interjección se destaca verbalmente su entrada en escena y se emplea el teónimo de Heracles no solo para destacar el asombro, sino también para potenciar el humor representativo del disfraz fantástico de Abubilla.

En cuanto a la **segunda mención** del teónimo de Heracles en las *Aves*, esta aparece en el párodos de la obra (vv. 268-675), específicamente en el verso 277. El coro de aves es convocado por Abubilla para que ayuden a fundar la nueva ciudad. Los miembros del coro entran uno a uno y Abubilla los presenta a Pistétero y a Evélpides. Compton-Engle (2015, pág. 134) señala que este es el *párodos* más elaborado que se conserva en Aristófanes. Comienza con un pájaro lacustre, un Flamenco (φοινικόπτερος v. 273), y luego entra el ave montaraz llamada “Medo” (*Aves* vv. 274-279):

EVÉLPIDES. Ahí hay otro pájaro.

PISTÉTERO. En efecto ¡vive Zeus! Y éste «ocupa un lugar fuera de asiento». ¿Quién demontre es este «adivino de las Musas», esta extraña ave montaraz?

ABUBILLA: Su nombre es Medo.

EVÉLPIDES: ¿Medo? ¡Soberano Heracles! ¿Cómo, siendo medo, voló sin camello? (Aristófanes, 2011, pág. 281)

Evélpides utiliza la expresión la interjección *ōnax Hērákleis* en función exclamativa (v. 277) para manifestar su asombro. Curiosamente la sorpresa del personaje no se debe, en

este caso, al disfraz de ave, sino a su nombre: Μῆδος (*Mēdos*). Este concepto es un gentilicio del antiguo pueblo del Cercano Oriente sometido por el Imperio Persa Aqueménida. Por ello, los griegos utilizaban este término como sinónimo de περσίς (*persís*). Como transmite Heródoto (*Historia*, VII 83, 2; 86-87), los persas utilizaban camellos como medio de transporte, de aquí la relación de ideas que hace Evélpides. No obstante, Rodríguez Alfageme (2008) y Gil (Aristófanes, 2011, pág. 281, nota 49) sugieren que probablemente Medo fuese el nombre de algún personaje contemporáneo al comediógrafo, del cual no se conserva ningún dato para identificarlo. En todo caso, la interjección *ōnax Hērákleis* se utiliza para resaltar la sorpresa ante este juego de palabras logrado con la homonimia, cuya comicidad radica en la bisociación del nombre propio del personaje con el gentilicio persa.

Cuestión similar ocurre con la **tercera referencia** a Heracles en un enunciado interjetivo presente después de la primera parábasis (*Aves*, vv. 676-800), en una escena yámbica que versa sobre la fundación de la ciudad, específicamente cuando Evélpides y Pistétero discuten sobre cómo llamar a la nueva ciudad (*Aves*, vv. 814-816):

EVÉLPIDES. Veamos, ¿qué nombre tendrá la ciudad? ¿Queréis que la llamemos Esparta, ese nombre grandioso de Lacedemonia?

PISETERO. ¡Heracles! ¿Pondría yo 'Cuerda de Esparto' a mi ciudad? Ni siquiera a un camastro (Aristófanes, 2011, pág. 455-6).

Evélpides le sugiere al protagonista que la llamen Esparta, ante lo cual Pistétero exclama: *Hērákleis* (v.814). El teónimo tiene función exclamativa y denota no solo la sorpresa sino también la indignación del personaje ante la disparata propuesta, pues se trata del nombre de la ciudad enemiga de Atenas durante la Guerra del Peloponeso. El protagonista ante esto responde con una broma que implica un juego de palabras entre Σπάρτη (*Spártē*), nombre de la ciudad laconia, y σπάρτη (*spártē*), término emparentado con los sustantivos σπάρτον (*spárton*) “cuerda, sogá, maroma, bramante” y σπάρτος “esparto; especie de

retama”. La comicidad radica en el juego de palabras que obtiene el comediógrafo a través de la paronomasia al sugerir que ni siquiera llamaría *spártē* a la cuerda que se utilizaba para hacer el entramado que sostenía los colchones.

De acuerdo con Willi (2007, pág. 138), por el contexto sociohistórico, la mención del nombre de Esparta en las obras aristofánicas pudo haber causado en el espectador ateniense promedio una reacción psicológica altamente negativa. La interjección *Hērākleis* se utiliza para resaltar no solo sorpresa, sino también la indignación del personaje, la cual se manifiesta a través de la burla, rasgo propio de la comicidad de la coordenada emocional. En este sentido, aquí también se aprovecha el carácter apotropaico de la invocación.

En el caso del **cuarto enunciado interjetivo**, este se ubica en la misma escena yámbica, unos versos más adelante, cuando Pistétero prepara todos los implementos para el sacrificio con el cual quedaría consagrada la ciudad. Inmediatamente junto al protagonista entra en escena un sacerdote y observan a un cuervo tocando la flauta, ante lo cual Pistétero exclama (*Aves*, vv. 859-861):

PISTETERO. Deja de soplar, tú. Por Heracles, ¿qué es eso? He visto muchas cosas extraordinarias, pero nunca hasta ahora había visto un cuervo emboquillado. Sacerdote, a lo tuyo; haz un sacrificio en honor de las nuevas divinidades. (Aristófanes, 2007a, pág. 401)

Aquí se dispone nuevamente de la interjección *Hērākleis* en función exclamativa (v.859), para evidenciar el asombro del personaje ante un cuervo flautista, claro ejemplo de un *aprosdókēton* estructural. Habría que suponer que el disfraz de cuervo trae consigo en la máscara el pico que funciona para la boquilla de la flauta (ἐμπεφορβειωμένον v.861), de allí que el mismo protagonista se sorprenda ante el prodigio y lo expulse de escena para continuar con el sacrificio. Por esta razón, esta interjección se relaciona con comicidad de la coordenada emocional, especialmente por la agresividad del protagonista.

Después de la segunda parábasis (*Aves*, vv.1119-1719), se halla una serie de escenas yámbicas que representan las consecuencias de la fundación. En la primera escena sobre la construcción de la muralla que rodea la ciudad, se halla la **quinta referencia** a Heracles en un enunciado interjetivo. Ello ocurre cuando el Mensajero 1 le describe a Pistétero sus maravillosas magnitudes (*Aves*, v.1125-1129):

MENSAJERO 1. Una obra bellísima y grandiosa, tanto que por su anchura Proxénides de Fanfarronia y Teógenes podrían hacer arriba en sentidos opuestos dos carros con caballos tan grandes como el de Troya.

PISETERO: ¡Heracles! (Aristófanes, 2011, pág. 481-2)

La comicidad radica en la acumulación de hipérboles utilizadas por el Mensajero 1 para describir la muralla. Asimismo, se aprovecha un *exemplum* mítico para señalar la magnitud de la infraestructura. En este caso, la utilización de la interjección *Hērákleis* (v.1129) tiene una evidente función exclamativa para manifestar el asombro del protagonista, reacción que posiblemente habría sido compartida por el público al escuchar semejante exageración.

Por último, la **sexta mención** *extra scenam* de Heracles como interjección aparece en boca de Cinesias, personaje imitativo de figura histórica. Cinesias era un poeta de ditirambos contemporáneo de Aristófanes, por lo que su presencia en escena es un ejemplo de *onomastî kômōdêin*, recurso de la coordenada social. Este personaje tiene el papel de “uno de los farsantes y charlatanes que se presentan en la recién fundada ciudad” (González Vázquez, 2016, pág. 81). Su intención es conseguir alas y convertirse en ave, lo cual exterioriza por medio de un lenguaje lírico, de carácter paródico (*Aves*, vv. 1376-1391).

Al ser cuestionado por Pistétero (*Aves*, v. 1386) sobre su habilidad para tomar de las nubes preludios de los ditirambos y sobre la cualidad aérea de su arte, cuando Cinesias le responde, utiliza el téonimo de Heracles como refuerzo de afirmación (v.1391):

PISTETERO. ¿Yo? De eso nada.

CINESIAS Tú, sí, por Heracles, porque voy a pasar revista para ti al aire todo:

Imágenes de alados seres que el éter recorren, aves de alargado cuello... (Aristófanes, 2011, pág. 431)

La expresión en lengua griega es νῆ τὸν Ἡρακλέα (*nè tòν Hērakléa*). El lenguaje coloquial logrado con la interjección se contrasta con el elevado tono del canto de Cinesias, logrando así bisociación. La comicidad de esta escena radica en la parodia y el *onomastì kōmōdēin* del personaje imitado, que como un buen *alazón*, es expulsado al final de la escena.

A modo de conclusión, hay una diversidad de rasgos cómicos asociados al uso del teónimo de Heracles en enunciados interjetivos en las *Aves*, como se puede observar en la siguiente tabla, en la cual se registra cada enunciado transliterado del griego, el verso donde se encuentra, la función de la interjección y los rasgos de la comicidad presente en cada uno.

TABLA 17. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en *Aves*

Versos	Enunciado	Transliteración	Función	Comicidad asociada
93	ὦ Ἡράκλεις	<i>ō Hērákleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural) Bisociación
277	ὦναξ Ἡράκλεις	<i>ōnax Hērákleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (<i>aprosdókēta</i> estructural y verbal) Humor verbal (homonimia) Bisociación
814	ὦ Ἡράκλεις	<i>ō Hērákleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> verbal) Humor verbal (paronomasia)
859	Ἡράκλεις	<i>Hērákleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural) Bisociación Agresividad lúdica (expulsión de escena)
1129	Ἡράκλεις	<i>Hērákleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> verbal) Humor verbal (hipérbole y <i>exemplum</i>)
1391	νῆ τὸν Ἡρακλέα	<i>nè tòν Hērakléa</i>	Refuerzo de afirmación	Parodia Bisociación <i>onomastì kōmōdēin</i>

Como se muestra en la tabla anterior, de los seis enunciados, cinco tienen función exclamativa y uno se utiliza como refuerzo de afirmación. En el caso de los exclamativos, todos se emplean para manifestar la sorpresa de los personajes, lograda por medio de los *aprosdókēta* estructurales –en el uso de personajes disfrazados de aves– y los *aprosdókēta*

verbales, conseguidos por medio de diversos recursos retóricos como la homonimia, la paronomasia, la hipérbole y el *exemplum*.

Por otra parte, el teónimo como refuerzo de afirmación se asocia con el uso de la parodia y la bisociación, en especial, porque aparece en boca de un personaje imitativo de una figura real. Por esta razón, también se relaciona con la comicidad de la coordenada social, por el uso del *onomastì kōmōdēin*.

II.3.1.6. Lisístrata (v. 296)

Lisístrata es una comedia de tema político en el contexto de la Guerra del Peloponeso y pertenece, al igual que las *Aves*, al segundo periodo de producción. Fue presentada durante las Leneas en año 411 a. C. Su tema cómico se fundamenta en la inversión, fantasía alcanzada a través del poderío femenino, representado en Lisístrata, la heroína cómica de la obra. Esta joven ateniense busca cesar la guerra y conseguir la paz con Esparta. Para ello, convoca a mujeres de las demás regiones griegas, afectadas por el conflicto, para tomar la Acrópolis de Atenas y hacer una huelga sexual que obligará a los hombres a deponer las armas.

En este contexto, se hallan dos menciones a Heracles *extra scenam*, de las cuales solo una es interjectiva (v. 296). Esta aparece en el párodos, en la parte lírica, en boca del semicoro de ancianos atenienses, compuesto por doce coreutas, quienes entran a escena con leños, antorchas y ollas con fuego. Ellos se dirigen a la Acrópolis para recuperarla de las mujeres. Sin embargo, al verse imposibilitados para ingresar, comienzan a quemar leños para obligarlas a salir (*Lisístrata*, vv.286-305):

CORO: El trecho de camino que me queda hasta la Acrópolis,
 Adonde me dirijo presuroso, es empinado.
 ¿Cómo, pues, trasportaremos esta carga sin un asno?
 A mí me están machacando la espalda los dos leños.
 Sin embargo, hay que caminar
 Y soplar la brasa, para que no se apague

Sin darme cuenta al final del camino
 Fu, fu.
 ¡Maldición! ¡Qué humazo! ¡Qué terrible, soberano Heracles!
 ¡Con qué furia saltó de la olla sobre mí!
 Como perra rabiosa me muerde los ojos.
 Es un fuego de Lemnos sin duda alguna.
 Si no, no me hubiera devorado con los dientes las legañas.
 ¿Cuándo mejor que ahora, Laques, la defenderemos?
 Fu, fu,
 ¡Maldición! ¡Qué humazo! (Aristófanes, 2015, págs. 48-49)

La interjección utilizada por el semicoro es *ōnax Hērákleis*, famosa por su valor apotropaico. El enunciado tiene función exclamativa, cuya comicidad radica en el uso del teónimo como ‘*swear word*’, pues la invocación se hace en vano y en un contexto coloquial y profano (Dillon, 1995). Este es uno de los pocos ejemplos donde la interjección no se utiliza para manifestar sorpresa.

El enunciado se encuentra inmerso en un pasaje lleno de comicidad emocional, lograda gracias a la agresividad lúdica presente en el enfrentamiento de los ancianos contra las mujeres y el semicoro de viejas. Además, de acuerdo con Henderson (1975), a lo largo de todo el párodos el lenguaje es delicadamente ambiguo y la acción pretende simbolizar la cualidad violenta del empuje fálico masculino frente a la firmeza arraigada de la mujer, imágenes que se ven reforzadas con el simbolismo del fuego y el agua, respectivamente.

Por esta razón, en la interjección de Heracles presente en *Lisístrata* se utiliza principalmente comicidad de la coordenada intelectual, pero también se relaciona directamente con el humor de la vertiente emocional. A continuación, se sintetizan las características de la comicidad asociada al enunciado. Asimismo, se brinda el verso donde se encuentra y la función de la interjección.

TABLA 18. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en *Lisístrata*

Versos	Enunciado	Transliteración	Función	Comicidad asociada
296	ὄναξ Ἡράκλεις	<i>ōnax Hērákleis</i>	Exclamativa	Bisociación (ruptura del <i>prépon</i>) Agresividad lúdica

En la tabla se observa que en primer lugar se encuentra la comicidad de la vertiente intelectual, manifiesta principalmente en la bisociación lograda con la invocación en vano, la cual genera ruptura del *prépon*. Por su parte, la comicidad de la coordenada emocional radica en el contexto en el cual aparece la interjección.

II.3.1.7. *Ranas* (v. 298)

Las *Ranas* es la última comedia del segundo periodo de producción aristofánica y una de las más importantes para analizar la función de Heracles como elemento cómico, especialmente porque aparece como personaje secundario. En el caso de las menciones *extra scenam*, su nombre aparece explícitamente siete veces a lo largo de toda primera parte dedicada a la parodia de la *katábasis*. De estas, solamente hay un enunciado interjetivo. Ello ocurre específicamente en el prólogo, cuando Jantias y Dioniso están en el Hades y comienzan a adentrarse en la oscuridad. Para resaltar la cobardía de Dioniso, Jantias le hace creer que ve una fiera monstruosa, la “Empusa”. En este contexto el esclavo invoca a Heracles (*Ranas*, vv.298-301):

JANTIAS. Estamos perdidos, ¡oh! soberano Heracles.

DIONISO: Hombre, por favor, no me llames, ni pronuncies mi nombre.

JANTIAS: Entonces, Dioniso.

DIONISO: Éste es aún peor que el otro. (Aristófanes, 2015, pág. 296).

La interjección *ōnax Hērákleis* (v. 298) se utiliza en función exclamativa con carácter apotropaico, como en otras obras aristofánicas. No obstante, esta vez se utiliza de manera irónica, pues Jantias finge su asombro. Adicionalmente, Dioniso cree que su esclavo se refiere a él, pues se encuentra disfrazado de Heracles, lo cual intensifica la comicidad

paródica de la escena, resaltando la estulticia y la cobardía del protagonista. La negación de Dioniso de su propio nombre en preferencia al de Heracles (v. 301) intensifica la distorsión del personaje imitativo.

En el verso 299, Dioniso deja muy claro su papel de *alazón*, como impostor de Heracles, durante el descenso. A pesar de que Dioniso imita la apariencia de Heracles a través del uso de la *leontéē* y el *rhópalon*, su accionar es antitético y, por tanto, le solicita a Jantias que no se le invoque como a Heracles como héroe *alexíkakos* ('apartador de males'). De esta manera, señala verbalmente la incongruencia entre su apariencia (*skhēma*) y su comportamiento (*lēma*).

Gracias a esta respuesta de Dioniso, el enunciado interjetivo adquiere una función distinta en la comicidad, pues si bien era en principio utilizado por valor apotropaico ante la posible aparición de una monstruosidad en el Hades, luego se convierte en un *aprosdókēton* verbal que se asocia con el uso de la parodia. Todo esto genera bisociación en el público, lo cual intensifica la *vis comica* de la escena. A modo de síntesis, se presenta una tabla con el enunciado transliterado del griego, el verso donde se encuentra, la función de la interjección y los rasgos de la comicidad asociada a este.

TABLA 19. Síntesis de las características presentes en el uso interjetivo del teónimo de Heracles en *Ranas*

Verso	Enunciado	Transliteración	Función	Comicidad asociada
298	ὄναξ Ἡράκλεις	<i>ōnax Hērākleis</i>	Exclamativa	Sorpresa (ironía) Bisociación Parodia <i>aprosdókēton</i> verbal

Como se puede observar en la tabla anterior, la comicidad asociada con este enunciado es principalmente de la coordenada intelectual, específicamente del ámbito de la originalidad.

Con esta referencia de las *Ranas* se concluye el análisis del teónimo de Heracles en uso interjetivo. A continuación, se estudian las referencias al héroe como argumento en el discurso cómico.

II.3.2. El teónimo como argumento discursivo

El teónimo de Heracles como argumento discursivo aparece en cinco de las comedias seleccionadas: las *Nubes*, las *Avispas*, la *Paz*, las *Aves* y *Lisístrata*. En cada una de ellas, la función del teónimo en la argumentación depende del contexto y de la parte estructural donde se encuentra, puesto que puede estar inmerso en el discurso de algún personaje -por medio de algún recurso retórico, como metáforas, metonimias, símiles, ejemplos, enumeraciones, etc.-, o bien en la parábasis en boca del coro, como ocurre en la *Paz* y en las *Avispas*.

Por esta razón, a continuación, se contextualiza cada fragmento y se analiza su función como elemento cómico desde los aspectos propios de la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica. Asimismo, de ser necesario para la contextualización y el análisis se consideran aspectos de las vertientes emocional y social. Seguidamente, se expone cada una de las referencias siguiendo el orden cronológico de las obras: tres del primer periodo -*Nubes*, *Avispas* y *Paz*- y dos del segundo período -*Aves* y *Lisístrata*.

II.3.2.1. *Nubes* (vv. 1050 y 1051)

En las *Nubes*, se utiliza el teónimo de Heracles en dos ocasiones como argumento discursivo, ambas en el *agón* de la segunda parte de la obra, el cual se entabla entre dos personajes secundarios: *Díkaios Lógos* (Δίκαιος Λόγος) -Argumento o Discurso Justo- y *Ádikos Lógos* (Ἄδικος Λόγος) -Argumento o Discurso Injusto-. Estos dos son personificaciones alegóricas “que representan los dos tipos de educación: la educación tradicional, basada en la gimnasia, la música y la poesía, y la educación moderna, basada en

la retórica y la información enciclopédica” (González Vázquez, 2016, pág. 154). *Las Nubes* muestra una crítica a esta nueva corriente pedagógica.

El tema cómico se fundamenta en la preocupación por el surgimiento de este nuevo modelo educativo, representado principalmente por la Sofística. Estrepsíades, el protagonista, quiere que Fidípides, su hijo, reciba educación para que deje de despilfarrar su capital y lo saque de las deudas. Este es el primer plan del protagonista, pero ante la negativa de su hijo, Estrepsíades acude en busca de Sócrates para aprender de él. En la obra se tipifica como sofista a Sócrates, personaje imitativo del personaje contemporáneo, pero se sabe que este se distinguía de ellos por su ideal moral y defensa de la verdad. Así, se utiliza el *onomastì kōmōdēin* de Sócrates para burlarse no solo del filósofo, sino también de diversas corrientes intelectuales de la época. En su caracterización se aglutinan distintas cuestiones que no le eran propias, como por ejemplo el ritual de iniciación de reminiscencias pitagóricas, la especulación de los filósofos naturales o *meteorosophistai* (llamados así peyorativamente por Aristófanes) y, sobre todo, el quehacer didáctico de los sofistas (Macía Aparicio, 2007a).

A parte del ataque extenso a Sócrates, el *onomastì kōmōdēin* también se utiliza de manera puntual con otros pensadores contemporáneos, como es el caso de Pródico de Ceos, filósofo de la primera generación de sofistas, nombrado¹⁸¹ explícitamente en las *Nubes* (v.360). Aristófanes utiliza la imagen de las nubes como divinidades en su obra, con lo cual ridiculiza la postura teológica de Pródico, quien proponía que los dioses eran alegorías de elementos básicos necesarios para la vida humana (Stafford, 2005) y “discutió el origen de la creencia humana en dioses en términos psicológicos y naturalistas” (Melero, 1996, pág. 43).

¹⁸¹ También es mencionado por Aristófanes en las *Aves* (v.692)

La mención de Pródico es fundamental para comprender el agón. Este filósofo se habría caracterizado por utilizar personificaciones alegóricas para conceptos abstractos, como la Virtud y el Vicio, en la famosa *epídeixis* sobre «La elección de Heracles», conservada gracias a Jenofonte (*Memorabilia* II 1, 21-34). En este relato, el sofista utiliza la imagen de la encrucijada y dos caminos simbolizados por mujeres, personificaciones una de la virtud (ἀρετή) y otra del vicio (κακία). Ante esta disyuntiva, el joven Heracles debía escoger alguno de los dos modos de vida. El relato se fundamenta en un breve agón entre personajes alegóricos. Si bien es cierto que no se especifica el camino que tomó Heracles, pero, sin duda, fue el de la virtud, pues era esforzado y trabajoso, como posteriormente lo demostraría en sus múltiples acciones heroicas.

El paralelismo entre la *epídeixis* de Pródico y el agón de la *Nubes* es evidente: las personificaciones alegóricas son antitéticas y se enfrentan con el fin de demostrar cuál es la más beneficiosa. A diferencia del pasaje del filósofo, los dos personajes aristofánicos son masculinos, esto se debe a que la palabra λόγος es masculina, mientras que los conceptos ἀρετή (*areté*) y κακία (*kakía*) son femeninos. Aprovechando esta característica gramatical, en las *Nubes* hay inversión en la adaptación paródica que concluye con el triunfo del vicio, en este caso, representado por *Ádikos Lógos*.

En la comedia, *Díkaios Lógos* y *Ádikos Lógos* son caracterizados respectivamente como el más fuerte (κρείττων λόγος) y el más débil (ἥττων λόγος) (*Nubes*, vv. 893-4; 990), cuestión que se anuncia desde el prólogo (v. 112 ss.). El Argumento Injusto declara que él recibió “entre los pensadores el nombre de argumento débil, precisamente por haber sido con mucho el primero en concebir replicar lo contrario a las leyes y las sentencias justas” (Aristófanes, 2011, pág. 100). Estrepsíades es quien denomina “injusto al argumento más débil con lo que demuestra plena conciencia de su conducta perversa” (Frenkel, 2007, pág.

115). El protagonista aclara que, si bien el *Díkaios Lógos* es superior al otro, el *Ádikos Lógos* logra defender y ganar causas injustas, por lo cual desea aprender de este para poder escapar del agobio de las deudas originadas en la afición de su hijo.

Al verse expulsado de la escuela por su incapacidad, Estrepsíades lleva a su hijo Fidípides ante Sócrates (v.868), quien se retira de escena para dar paso a los dos entes abstractos. Tal y como Heracles, Fidípides debe elegir de cuál ser discípulo. Así, el agón (vv. 889-114) se centra en demostrar al joven cuál de los dos es el mejor, siendo alegorías de la educación tradicional y la moderna desarrollada por la sofística. De acuerdo con Frenkel (2007, pág. 116), este debate “responde al modelo sofístico de Protágoras de oponer dos argumentos por medio de la refutación, el más fuerte κρείττων λόγος y el más débil ἥττων λόγος”. Este es el único agón en las comedias conservadas de Aristófanes donde se enfrentan dos personajes representativos de carácter alegórico.

Al principio del agón, ambos personajes se insultan, agresividad lúdica propia de la coordinada emocional. Detenidos por el Corifeo, el Argumento Justo comienza la disertación y le “asegura al joven que si elige su educación tendrá un cuerpo musculoso y fuerte ejercitado en el gimnasio– y no uno débil, característico de quienes se dedican a deambular por el ágora haciendo gala de su dominio de la retórica” (Frenkel, 2007, pág. 117), entiéndase todos los discípulos de los sofistas.

Cuando es el turno de *Ádikos Lógos*, en lugar de exponer las ventajas de su educación, como lo hizo su contrincante, este utiliza la incongruencia para desprestigiar el discurso de su adversario. “Su táctica es interrogar a su oponente y contradecir la respuesta obtenida” (Frenkel, 2007, pág. 118). Para refutar la educación tradicional, utiliza a Heracles como argumento discursivo y genera controversia sobre los baños calientes (*Nubes*, vv.1044-1054):

ARGUMENTO INJUSTO: [...] ¿Qué razón tienes tú para vituperar los baños calientes?

ARGUMENTO JUSTO: Que son algo muy pernicioso y debilitan al hombre.

ARGUMENTO INJUSTO: Tente ahí. Ya te tengo agarrado de por medio, sin escapatoria. Indícame: ¿a cuál de los hijos de Zeus le estimas más esforzado de ánimo? ¿Cuál pasó por mayor número de penalidades? Dilo.

ARGUMENTO JUSTO: A nadie juzgo superior a Heracles.

ARGUMENTO INJUSTO: ¿Dónde has visto fríos los ‘baños de Heracles’? ¿Y quién hay más varonil que él?

ARGUMENTO JUSTO: Ése precisamente, ése es el famoso argumento que llena de jovencitos las casas de baños para hablar del día entero y deja vacías las palestras. (Aristófanes, 2011, págs. 100-101)

En primer lugar, Heracles es señalado por *Díkaios Lógos* (v.1050) como modelo de virtud, por ser el más esforzado de los hijos de Zeus y el que mayores penalidades sufrió durante sus diversos trabajos. Al respecto, Padilla (1998b) señala que Heracles habría sido adoptado por diversas corrientes filosóficas como *exemplum virtutis*, primero por los pitagóricos de Magna Grecia y los sofistas, luego, por los cínicos a fines del siglo V y principios del IV a.C., seguidamente, por los epicúreos en el siglo III a.C. y, finalmente, por los estoicos en el s. I de nuestra era, en época romana.

En el contexto de las *Nubes*, esta mención de Heracles como *exemplum virtutis* remite a la *epídeixis* de Pródico. Sin embargo, la refutación de *Ádikos Lógos* busca la incongruencia al plantearse cómo si Heracles es un modelo de virtud, los baños calientes, que llevan su nombre, son permisivos. Desde época arcaica, se asocian las aguas termales al héroe. De acuerdo con Pisandro de Camiro (fr. 7A), “en las Termópilas, la diosa de ojos de lechuza, Atenea, hizo brotar para él aguas termales, junto al cantil de la mar” (Bernabé, 1999, pág. 309). Zenobio (VI, 49) explica que la diosa hizo esto para que el héroe descansase después de todos sus trabajos. Esta es la explicación etiológica del uso de la expresión Ἡράκλεια λουτρά (*Hērákleia loutrá*) que literalmente significa “baños heracleos”.

El *Ádikos Lógos* genera así una supuesta paradoja: cómo puede Heracles –ejemplo de la virtud desarrollada principalmente con la educación tradicional de la gimnasia- ser a su vez el patrono de los baños termales, los cuales se consideraban un placer mundano asociado a lo femenino y, por tanto, que debilitaba no solo el cuerpo sino el espíritu.

Al respecto, Loraux (2020) advierte que los pensadores griegos tradiciones concebían a Heracles como héroe del *πόνος* (*pónos*), es decir, del dolor y del trabajo como gloria, obviando la faceta hedonista de Heracles. Sin embargo, Heracles también es un héroe del placer mundano y a esta faceta se deben los tópicos de la polifagia, polidipsia y *philogunía*, tan aprovechados por los comediógrafos. Si bien es cierto que Heracles era considerado modelo de *andreia* “hombría, valor, ánimo”, ello no excluía su proverbial voluptuosidad. De hecho, Antístenes, discípulo de Sócrates y fundador de la corriente filosófica de los cínicos, recomendaba que los placeres debían seguir al esfuerzo y el trabajo duro, por lo cual utilizaba a Heracles como *exemplum virtutis* (Guthrie, 1988).

No obstante, en el agón de las *Nubes*, *Ádikos Lógos* - como un buen sofista- busca crear una paradoja entre el referente mítico y su asociación con las fuentes de aguas termales con la faceta del héroe como *exemplum virtutis*, presentándolos como una contradicción para refutar los preceptos de la educación tradicional.

En suma, la utilización de la figura de Heracles como argumento en este ingenioso debate cuenta con comicidad intelectual basada en la bisociación, la inversión y la parodia del relato de Pródico, *aprosdókēton* dramática en el argumento del agón. A continuación, se brinda una tabla con los enunciados transliterados del griego, los versos donde se encuentran, los recursos retóricos utilizados y la comicidad asociada a ellos.

TABLA 20. Síntesis de las características presentes en el uso argumentativo del teónimo de Heracles en las *Nubes*

Verso	Enunciado	Transliteración	Recurso retórico	Comicidad asociada
1050	ἐγὼ μὲν οὐδέν’ Ἡρακλέους βελτίον’ ἄνδρα κρίνω	<i>egō mèn ouden’</i> <i>Hērakléous beltíon’</i> <i>ándra krínō</i>	<i>Exemplum</i> <i>virtutis</i>	Bisociación Parodia (<i>Aprosódokēton</i> dramática)
1051	...Ἡράκλεια λουτρά	... <i>Hērákleia loutrá</i>	Paradoja	Inversión Carácter popular (relación con la idea crítica)

Como se puede observar en la tabla anterior, la comicidad asociada pertenece en su mayoría a la coordenada intelectual, especialmente al ámbito de la originalidad en sus tres aspectos: bisociación, fantasía por inversión y sorpresa, a través del uso de la parodia. Asimismo, en esta referencia se vislumbra la presencia de comicidad de la vertiente social, pues la argumentación se relaciona con la idea crítica de la obra, al presentar un contraste entre los valores educativos tradicionales y las costumbres contemporáneas al comediógrafo.

II.3.2.2. *Avispas* (vv.60 y 1030)

En las *Avispas* aparece el teónimo de Heracles cuatro veces *extra scenam*, dos de ellas en argumentos discursivos. La **primera** se halla en el prólogo, específicamente en el verso 60, en la exposición en boca de Jantias, esclavo de Filocleón, protagonista de la obra. Con una ruptura de la cuarta pared, el personaje se dirige al público de la siguiente manera (*Avispas*, vv. 54-66):

Vamos ya, voy a exponer a los espectadores el tema, tras hacerles las siguientes advertencias: que no esperen de nosotros nada en exceso elevado ni un gracejo robado de Mégara, pues nosotros no tenemos una pareja de siervos que tiren nueces de una cesta a los espectadores, ni a Heracles frustrado de la cena, ni a Eurípides una vez más vejado, ni tampoco vamos a hacer de nuevo trizas a Cleón, si gracias a la suerte ha brillado. Pero tenemos un tema sin importancia con su moraleja, que no supera vuestra inteligencia, pero es más sabio que una comedia vulgar. (Aristófanes, 2011, págs. 153-154)

El teónimo de Heracles aparece en la expresión Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατόμενος (*Hēraklēs tò deipnon exapatómenos*) que puede ser traducida de diversas formas. Por ejemplo, Rodríguez Adrados (1990, pág. 51), Macía Aparicio (2007a, pág. 79), Gil (2011,

pág. 153) y Stafford (2012, pág. 106) la traducen como “Heracles al que le birlen la comida”, “Heracles frustrado en sus esperanzas de darse un banquete”, “Heracles frustrado de la cena” y “Herakles being tricked out of his dinner”¹⁸², respectivamente. Todas denotan la imposibilidad del personaje de participar del banquete. Precisamente a esto hace referencia el escolio de las *Avispas* v.60 cuando dice: “En los δεδιδαγμένοις δράμασιν anteriores a éste se habló mucho de la glotonería de Heracles. Representan a Heracles invitado a un banquete y encolerizado porque se le servían lentamente los manjares” (Gil, 1989, pág. 78).

Así, la expresión *Hēraklēs tò deipnon exapatōmenos* es utilizada por Aristófanes para denominar a esta variante del tópico de la polifagia heraclea tan recurrente en diversos géneros cómicos, entre ellos, la farsa megarensis, mencionada en el verso 57. García Soler (2015, pág. 142) explica que el prólogo de las *Avispas* presenta una crítica al motivo de *Hēraklēs tò deipnon exapatōmenos* “como un lugar común tradicional de la comedia megarensis para la risa fácil”.

Por su parte, Halliwell (2014) señala que con esta advertencia en el prólogo de las *Avispas*, Aristófanes pretende mostrar algo más inteligente que una comedia vulgar, pues la farsa megarensis era considerada en el contexto ateniense como un género menor, en palabras del autor: “Megarian comedy was a disparaging Athenian label for traditional routines of slapstick and obscene farce”¹⁸³ (pág. 193). En este sentido, se podría suponer que se trataba de un género caracterizado por el uso de comicidad de la coordinada emocional, en especial por el empleo del humor natural de los impulsos sádicos, sexuales y escatológicos.

¹⁸² *Heracles siendo engañado para dejarlo sin su cena.* [Traducción propia]

¹⁸³ *La comedia megarensis era una etiqueta despectiva ateniense para las rutinas tradicionales de payasadas y farsa obscena* [Traducción propia].

En la actualidad, no se conocen ni títulos ni autores de farsa megarense que den una idea del tratamiento de este tópico. Sin embargo, gracias a testimonios posteriores se sabe que este género se desarrolló en el siglo VI a.C. y que habría tenido influencia en la comedia dórica, de la cual sí se han conservado fragmentos, específicamente del drama siciliano, del cual sobreviven ocho títulos que sugieren la presencia cómica de Heracles. De estos, seis son de Epicarmo: *Alkyoneus*, *Busiris*, *Hércules a la conquista del cinto*, *Hércules junto a Folo*, *Las nupcias de Hebe* y *Dexamenus*; y dos de Dinóloco: *Folo* y *las Amazonas*.

En estas obras, se sabe que Heracles era un personaje caricaturizado posiblemente con el tópico de la polifagia. Por ejemplo, Cornford (1914) explica que, en los fragmentos de las comedias de Epicarmo, se evidencia la presencia de la máscara del μάγειρος (*mágeiros*) o cocinero erudito, la cual pertenece también al mimo siciliano y tiene un antepasado en la farsa megarense, por lo que debe haber figurado en escenas paródicas donde se presentaba a Heracles como un glotón. Esto sugiere que existieron “ciertos recursos trillados y personajes tipificados de la comedia que habrían surgido de la farsa popular ubicable en Megara, Peloponeso y Magna Grecia” (Schere, 2021, pág. 106), entre los cuales habría estado el uso del tópico de la polifagia en la caricaturización de Heracles.

Curiosamente, el mismo Aristófanes no se privó de recurrir a este recurso para la creación de su personaje de Heracles. Recuérdesse que este tópico se explota en las *Aves* (vv.1583-90, 1601-03) y en las *Ranas* (vv. 62-5, 54-76), obras analizadas supra. Además, gracias a los escolios se sabe que el comediógrafo pudo haber usado este motivo en otras obras no conservadas¹⁸⁴. Por ejemplo, en el escolio de la *Paz* (741c), el comentarista

¹⁸⁴ A parte de *Eoloscón*, Padilla (1998a) sugiere que el Δράματα ἢ Κένταυρος (*Dramas o Centauro*) pudo representar también a Heracles. Gil (1989, pág. 79) explica que “se ha querido ver en esta pieza un tratamiento cómico de la conducta de Heracles invitado a la mesa del centauro Folo y hasta una parodia de una situación

específica que, aparte de las *Aves*, también en el *Eolosición* Aristófanes habría retratado a Heracles como un γαστρίμαργος (*gastrímargos*), concepto traducido como “de vientre desaforado, que se excede en la comida”, ‘voraz’, ‘glotón’, ‘dado a la gula’ (Rodríguez Adrados et al., 2012).

La comedia de *Eolosición*, como su título lo indica, versaría sobre un tal Sicón en el papel de Eolo, lo cual implica que se trataba de una parodia mítica. De acuerdo con Gil (2012, pág. 188), Sicón era el nombre de un famoso cocinero retratado en una comedia de Sosípatro, dramaturgo de la Comedia Nueva. Muy probablemente, en la obra de Aristófanes Sicón también se desempeñaba como *mágeiros*, a juzga por los fragmentos conservados¹⁸⁵.

El *Eolosición* es una comedia tardía, cuya segunda versión ha sido fechada en el 387 a.C. (Gil, 1989) y pertenece al último periodo de producción aristofánica, por lo que posiblemente habría contado con características cercanas a la *Mésē*. Por su parte, las *Aves* y las *Ranas* son del segundo periodo, datadas en el 414 y 405 a.C., respectivamente. Si se compara la cronología de la producción aristofánica, las *Avispas* es una comedia de la primera etapa, por lo que la afirmación que hace en su parábasis ciertamente no es incongruente, pues la obra se produjo en el 422 a.C., ocho años antes de que Aristófanes recurriera al motivo de *Hēraklēs tò deipnon exapatōmenos* para la caricaturización de su personaje en las *Aves*.

Por otro lado, en el prólogo de las *Avispas*, la crítica a la utilización de esta variante del motivo de la polifagia aparece al lado de otro recurso cómico muy frecuente en la producción aristofánica como es el *onomastì kōmōdēin* de personajes históricos. Curiosamente, con esta

similar en la *Alcestitis* de Eurípides. Sin embargo, no se conservan suficientes testimonios ni fragmentos que apoyen estas especulaciones.

¹⁸⁵ De acuerdo con Gil (2012a, pág. 188), “en el fr. 1, un individuo afirma llegar de la panadería de Tearión, mencionado también en el Gerytades (fr. 177 K.-A.) y por Platón (Gorgias 518 B). El mismo quizá se muestra dispuesto a ir a comprar al mercado cuanto le ordene una mujer (Fr. 2). Los fragmentos 4, 5 y 7, 13 aluden a comida y utensilios de cocina. El 11 a la proverbial glotonería de Heracles. Todo hace pensar, en suma, que en esta pieza el *mágeiros* desempeñaba el importante papel que le asignarían después la Comedia Media y Nueva”.

advertencia crea bisociación, pues busca confundir al público, ya que pareciera que en la obra no se va a ridiculizar a ninguna figura pública. Sin embargo, la idea crítica de esta comedia se relaciona directamente con un ataque a Cleón. Al respecto, Rodríguez Alfageme (2008) aclara que esta obra lo tiene como objeto de burla, manifiesto en los nombres parlantes de los personajes principales: Filocleón y Bdelicleón. En primer lugar, *Philokléōn* (Φιλοκλέων) que “su nombre es un juego de palabras («amigo de Kleón») que denota la simpatía por el demagogo Cleón de ancianos jueces como Filocleón” (González Vázquez, 2016, pág. 220); mientras que antagónicamente Bdelicleón representa la aversión por Cleón. De esta manera, aunque es cierto que no se ataca directamente al estratega, sí arremete contra sus partidarios, por lo que el prólogo expositivo es incongruente.

Esta cuestión queda aún más clara en la parábasis (*Avispas*, vv. 1015-1050, *vid.* anexo 4), cuando el coro de la obra se dirige directamente al público en defensa de su autor, quien reclama y destaca su labor poética. Precisamente, en esta ruptura de la ilusión dramática, nuevamente se retoma el tema de Heracles, mencionado explícitamente en el v. 1030. Esta es la **segunda referencia** *extra scenam* de Heracles como argumento discursivo en las *Avispas* (vv.1029-1035):

Desde el momento en que empezó a instruir coros, tampoco se metió con individuos del común, sino que con el ánimo de Heracles atacó a los más grandes, entablado combate valerosamente desde el principio con el mismísimo monstruo de acerados dientes, de cuyos ojos de Cinna salían terroríficos rayos resplandecientes y lamía las cien cabezas de lamentables aduladores. Su voz tenía torrentes de palabras que generaban destrucción. Hedía a foca, tenía los sucios cojones de Lamia y culo de camello. Viendo semejante monstruo, afirma el poeta que no sintió miedo de ser vencido por... soborno y continúa luchando con él en vuestra defensa. (Aristófanes, 2011, pág. 214)

De esta manera, Aristófanes utiliza la figura de Heracles como metáfora por analogía para destacar la importancia de su labor poética: de la misma manera que el héroe mítico se enfrentó a monstruos, él arremetió contra Cleón, al cual no menciona directamente por

nombre, pero es claramente aludido en la descripción del τέρας¹⁸⁶ (*téras*), ‘monstruo’ (v.1036). Siguiendo a Navarro, Prado y Rodríguez (2019), en la antigüedad clásica se consideraba monstruoso aquello que estaba fuera de la norma, pues posee deformidades o proporciones desmesuradas u otras cualidades, que, al ser observadas, causan un efecto de espanto.

Desde un aspecto retórico, Navarro et al. (2019) distinguen dos tipos de monstruosidad: la física, la cual es sensorial, principalmente visual, y la actitudinal, que se manifiesta en el accionar, especialmente, en el carácter cruel y perverso. En la parábasis de las *Avispas*, Aristófanes utiliza la imagen del monstruo para evidenciar la monstruosidad actitudinal de Cleón. Esto no es una novedad: dos años antes, en los *Caballeros* (vv. 1030-1034), Aristófanes había utilizado la imagen de Cerbero para describir al estratego:

MORCILLERO. Observa, hijo de Erecteo, al can Cerbero,
 el esclavizador que, meneando el rabo, te acecha
 cuando cenas, y se zampará tu comida, tan pronto como
 se te vaya el pensamiento a otra parte y te quedes
 boquiabierto; y que, a escondidas, yendo y viniendo de noche
 a la cocina, te lamerá a lo perruno los platos y las ...islas. (Aristófanes, 2000a, pág. 313)

En el contexto de esta obra, el personaje de Paflagonio es identificado por nombre con el Cleón (*Caballeros*, v 976). Paflagonio es un personaje imitativo, que aquí Morcillero, héroe cómico de la obra, al hablar con Demo, personificación del pueblo ateniense, lo define como un perro semejante a Cerbero por su monstruosidad.

En el imaginario griego, el perro tenía connotaciones negativas, pues era visto como antimodelo de la sociabilidad, “al no tener ningún tipo de consideración con respecto a la

¹⁸⁶ El término τέρας significa “signo, presagio, portento, prodigio, señal espantosa enviada por los dioses; monstruo, animal monstruoso; cosa extraordinaria, prodigiosa, monstruosa” (Pabón, 2005, pág. 580)

vergüenza ni a la moral” (Andrade Kobayashi, 2011, pág. 13). En principio, Cerbero es un can, pero tiene otras particularidades, como explica Flores Quiroz (2012, pág. 53):

Los perros en Grecia son símbolo de desvergüenza y Cerbero no es la excepción de la impudicia. Ahora bien, su cola es una serpiente que [...] simboliza lo más bajo; añádase que el perro vive en el mundo de las sombras que en cualquier libro antiguo evoca a la mentira. Cerbero es la desvergüenza de la mentira...

Con estas connotaciones, no es de extrañar que Aristófanes aproveche la figura de Cerbero para caracterizar a Cleón en los *Caballeros*. Por medio de la imagen de monstruo infernal, el comediógrafo hace constar la “monstruosidad actitudinal” del demagogo: la corrupción política, los sobornos, la extorsión y otras inescrupulosas actividades. Retóricamente hablando, este argumento se relaciona con el discurso presente en la parábasis de las *Avispas*, pues Cerbero es el monstruo infernal dominado por Heracles en uno de sus trabajos.

Precisamente, Aristófanes utiliza la figura del héroe como metáfora para destacar la importancia de su labor poética como ἀλεξίκακος (*alexikakos*) y καθαρτής (*kathartés*), “defensor de males y purificador” (*Avispas*, v. 1043), términos tradicionalmente asociados al héroe. Padilla (1998b) explica que entre los epítetos de Heracles destacan ἀλεξίκακος (*alexikakos*) y σωτήρ (*sōtēr*) ‘salvador’ por su función librando o “purgando” la tierra y los mares de monstruos y animales salvajes, tareas con las cuales funge como héroe civilizador. *Alexikakos*¹⁸⁷ significa “guardador del mal, salvador” (Pabón, 2005, pág. 25), “que libra del mal, que aparta o conjura el mal”. Como epíteto suele ser traducido como “protector de todo mal” (Rodríguez Adrados et al., 2012). Asimismo, Heracles era conocido como θηρίων καθαρτής (*thēriōn kathartés*) ‘purgador de bestias salvajes’. De esta manera, el comediógrafo

¹⁸⁷ Para más información sobre este término, consúltese a Rodríguez Adrados (et al., 2012) en: <http://dge.cchs.csic.es/xdge/ἀλεξίκακος>

aprovecha esta imagen soteriológica de Heracles para hacer una analogía con su labor poética. Como bien lo señala Calvo Martínez (2001, pág. 7),

Aristófanes es en el fondo, no sólo un educador moral, ya que instruye, aconseja y reprende, sino, además y por lo mismo, un “defensor de la *polis* contra el mal” (*alexíkakos*, como Heracles) y un purificador (*kathartés*), como los que eran tan solicitados en su época en Atenas.

Así, tanto la mención de Heracles presente en la parábasis (v. 1030) como la del prólogo (v.60), son referencias que no se relacionan con el argumento de la obra, sino que más bien son recursos que utiliza el autor para hablar de su producción en general, lo cual lo hace sumamente valioso. La crítica literaria sobre el uso del tópico de la polifagia está relacionada con su identificación con Heracles. Seguramente la autorrealización de su labor poética como *alexíkakos* y *kathartés*, aspectos tradicionalmente positivos del héroe mítico, impidió que Aristófanes convirtiera a Heracles en objeto de burla, en contraste con la comedia dórica y la farsa megarensis. Al respecto, Galinsky (1972) explica:

To that extent, Aristophanes’ claim, which comes immediately before his identification with the hero, to have driven the rollicking Herakles from the stage is certainly justified. While we cannot go so far as to suggest that Aristophanes would have eliminated Herakles from his comedies completely, the subordinate role he assigned to Herakles is hardly more than a minimal concession to the force of a comic tradition.¹⁸⁸ (Galinsky, 1972, pág. 89)

Las dos menciones de Heracles como argumento discursivo en las *Avispas* están al margen del tema cómico de la obra. La primera de ellas (v. 60) se utiliza como metonimia para denominar a otras comedias donde aparece la figura mítica como personaje, mientras que en la parábasis (v. 1030) el autor se identifica con Heracles, con lo cual logra desarrollar

¹⁸⁸ En ese sentido, la afirmación de Aristófanes, que viene inmediatamente antes de su identificación con el héroe, de haber expulsado al Heracles retozón del escenario está ciertamente justificada. Si bien no podemos ir tan lejos como para sugerir que Aristófanes hubiera eliminado por completo a Heracles de sus comedias, el papel subordinado que asignó a Heracles no es más que una concesión mínima a la fuerza de una tradición cómica. [Traducción propia]

una hermosa metáfora de su labor poética como *alexíkakos* y *kathartés*, resaltando el valor social de la comedia.

En cuanto a la comicidad, a modo de síntesis, en las dos referencias argumentativas del teónimo de Heracles en las *Avispas* confluyen aspectos de las tres coordenadas. A continuación, se presenta una tabla con los enunciados transliterados del griego, los versos donde se encuentran, los recursos retóricos utilizados y los rasgos de la comicidad asociada a ellos.

TABLA 21. Síntesis de las características presentes en el uso argumentativo del teónimo de Heracles en las *Avispas*

Versos	Enunciado	Transliteración	Recurso retórico	Comicidad asociada
60	Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος	<i>Hēraklēs tò deipnon</i> <i>exapatōmenos</i>	Metonimia	Bisociación Burla
1030	ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπιχειρεῖν,	<i>all' Hērakléous orgēn</i> <i>tin' ékhōn toisi</i> <i>megístois epikheirein,</i>	Metáfora por análogía	Bisociación - sorpresa Burla <i>onomasti kōmōdēin</i>

Tal y como se observa en la tabla anterior, el aspecto predominante de la vertiente intelectual es la bisociación. Asimismo, Aristófanes emplea el referente mítico de Heracles para exponer el carácter popular y social de su labor poética, lo cual implica comicidad propia de la coordenada social. En el caso de la descripción del monstruo se identifica la burla al estratega y la *onomasti kōmōdēin*, recursos correspondientes a los aspectos emocional y social de la comicidad aristofánica, respectivamente, por lo que se retomarán en los capítulos siguientes.

II.3.2.3. Paz (vv. 741 y 752)

En la *Paz*, el teónimo de Heracles aparece en dos ocasiones *extra scenam* como argumento discursivo en la parábasis¹⁸⁹, específicamente en los versos 741 y 752. Al igual

¹⁸⁹ Para ver el texto completo de la parábasis, consúltese el Anexo 5.

que ocurre en las *Avispas*, estas menciones se encuentran al margen del tema cómico de la obra y son semánticamente distintas.

En la **primera**, el Corifeo afirma que Aristófanes “fue el primero también que desacreditó y expulsó a aquellos Heracles que amasaban pan o tenían hambre” (*Paz*, vv. 740-1). Este ataque es similar al presente en el prólogo de las *Avispas* (v.60); sin embargo, aquí el teónimo se utiliza en acusativo plural: τοὺς θ’ Ἡρακλέας [...] ἐκείνους (*toús th’Hērakléas [...] ekeinous*), traducido como “aquellos Heracles”, metonimia para referirse a las obras de contemporáneos o predecesores, donde Heracles aparecía como personaje imitativo.

Desde el origen del género, Heracles ha sido un personaje constante y se puede rastrear desde la comedia dórica y la farsa megarense, género citado en las *Avispas*. En el caso de la tradición ática, también fue ampliamente utilizado en el drama satírico y, posteriormente, en la comedia antigua, cuando Heracles se puso en boga a partir de la segunda mitad del siglo V a.C. en Atenas (Stafford, 2012). Sobre este punto, Padilla (1998a, pág. 10) explica:

Athenian satyr drama shares this interest in the hero, and he seems to have been established as a favorite in the earliest stages of the genre’s formation. By contrast, the evidence does not suggest that Athenian Old Comedy fully utilizes the comic potential of Herakles until the second half of the fifth century, and the poetic and material record clearly reveals that he becomes a favorite in Athenian Middle Comedy.¹⁹⁰

De acuerdo con Galinsky (1972, pág. 91), el uso del personaje imitativo de Heracles en la tradición ática habría comenzado con el *Busiris* de Cratino y terminado con Menandro, autor emblemático de la *Néa*. Según el autor (1972), el auge de Heracles en la Comedia Antigua de mediados del siglo V a. C. se puede atribuir a la aversión griega por los tiranos y

¹⁹⁰ *El drama satírico ateniense comparte este interés por el héroe, y parece haber sido establecido como uno de los favoritos en las primeras etapas de la formación del género. Por el contrario, la evidencia no sugiere que la Comedia Antigua ateniense utilice plenamente el potencial cómico de Heracles hasta la segunda mitad del siglo V, y el registro poético y material revela claramente que se convierte en un tema favorito de la Comedia Media ateniense.* [Traducción propia]

los reyes bárbaros. Así, *sub specie ludi*, se reorientó su papel de purificador, salvador y portador de la justicia y los estándares griegos a las tierras orientales.

A modo de resumen, a continuación, se enlistan algunas obras de carácter cómico que habrían empleado a Heracles como *dramatis persona* y que pueden ubicarse cronológicamente antes del año 421 a.C., fecha de la Paz de Aristófanes. En la tabla, se brinda el nombre de autor, el título de la obra, el género y la posible datación.

TABLA 22. Lista de obras cómicas anteriores a la Paz de Aristófanes que posiblemente empleaban a Heracles como personaje imitativo.

AÑO	AUTOR	TÍTULO	GÉNERO
610-600	Pratinas	<i>Iris</i>	Drama satírico
VI-V A.C.	Epicarmo	<i>Alkyoneus</i>	Comedia dórica
		<i>Busiris</i>	
		<i>Hércules a la conquista del cinto</i>	
		<i>Hércules junto a Folo</i>	
		<i>Las nupcias de Hebe</i>	
		<i>Dexamenus</i>	
	Dinóloco	<i>Folo</i>	Comedia dórica
		<i>Amazonas</i>	
500-490	Esquilo	<i>Kerykes</i>	Drama satírico
470	Aristias	<i>Antaius</i>	Drama satírico
460	Esquilo	<i>Leōn</i>	Drama satírico
ANTES DE 456	Esquilo	<i>Isthmian (Espectadores)</i>	Drama satírico
460-440	Aristias	<i>Kēres</i>	Drama satírico
451-421	Ion	<i>Omphalē</i>	Drama satírico
¿?	Sófocles	<i>Herakleískos (Heracles niño)</i>	Drama satírico
		<i>Heracles en Ténero</i>	
		<i>Hybris</i>	
		<i>Cérbero</i>	
450	Cratino	<i>Busiris</i>	Comedia ática
447-405	Aqueo de Eretria	<i>Ergínos</i>	Drama satírico
		<i>Kyknos</i>	
		<i>Linos</i>	
		<i>Omphalē</i>	
		<i>Euristeo</i>	
DESPUÉS DE 454	Eurípides	<i>Syleus</i>	Drama satírico
440-400	Ferécates	<i>Anthrōphēraklēs</i>	Comedia ática
		<i>Pseudēraklēs</i>	
427	Platón	<i>Zeus Kakoumenos</i>	Comedia ática
425-400	Arquipo	<i>Herakles Gamōn</i>	Comedia ática

Fuente: Elaborado a partir de Galinsky (1972), Padilla (1998a) y Stafford (2012).

Con el listado de la tabla anterior, se muestra que Heracles era un tema muy popular en los diversos géneros cómicos. Ciertamente, en cada obra el papel del personaje era

distinto, pero hubo una constante: la caricaturización por medio del tópico de la polifagia. Gracias a ello, existieron numerosas variantes del tratamiento de Heracles como un glotón.

En la *Paz* (v. 741) se atestiguan dos versiones distintas, ya que el teónimo aparece seguido de dos participios presentes en función adjetiva que determinan el tópico: τοὺς θ' Ἡρακλέας τοὺς **μάπτοντας** καὶ τοὺς **πεινῶντας** ἐκείνους (*toús th' Hērakléas toús máttontas kai toús peínōntas ekeínous*). El primero de ellos, *máttontas* deriva del verbo μάσσω (*mássō*) “amasar” (Pabón, 2005, pág. 378), lo cual alude a una nueva característica en la caricaturización del héroe en la comedia: “que amasa”, como si se tratase de un panadero, imagen que cuenta con comicidad por sí misma. De acuerdo con Gil, “no se tiene noticia de que Heracles amasara pan, pero sí que desempeñase oficios serviles. En el drama satírico *Syleus* de Eurípides aparecía como vendimiador” (Aristófanes, 2011, pág. 321, nota 115). El segundo es *peínōntas*, participio derivado del verbo πεινάω “tener hambre, estar hambriento” (Pabón, 2005, pág. 465). Esta cualidad en la caracterización del héroe se relaciona con el lugar común citado en las *Avispas* (v.60).

En cuanto a la comicidad presente en esta referencia, por medio de la alusión, Aristófanes se burla de la invención de sus colegas y del tratamiento dado al personaje imitativo. Al decir “aquellos Heracles”, Aristófanes pudo no solo aludir a comedias contemporáneas donde se empleaba de manera excesiva este tópico para la caricaturización del personaje mítico, sino también insinuar otros géneros cómicos, como el drama satírico. Si bien actualmente los referentes se desconocen, sin duda alguna el público habría reconocido las obras donde se representaba a Heracles amasando pan o hambriento.

Por otro lado, Aristófanes también critica el creciente auge del uso de este tópico en sus contemporáneos, la risa fácil y la poca originalidad de este. Asimismo, lo enumera al lado de otros recursos como el uso de la agresividad lúdica en la caracterización cómica del tipo

del esclavo (*Paz*, vv. 742 ss.). Halliwell (2014) señala que el comediógrafo resalta una distinción entre modos de comedia sofisticado (inteligente, ingenioso, original) versus vulgar (corporal, cliché, grosero), lo cual explícitamente expresa en vv. 748-751¹⁹¹. De esta manera, en la parábasis de la *Paz* se defiende el uso del humor de la coordenada intelectual frente al de otras vertientes.

Después de este argumento, aparece la **segunda mención** *extra scenam* del teónimo, específicamente en el verso 752, el cual es prácticamente igual al verso 1030 de las *Avispas*. En ambas obras, el propio Aristófanes se identifica con Heracles, utilizando la expresión: Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων (*Hērakléous orgḗn tin' ékhōn*) “con el ímpetu de Heracles”. El término ὀργή (*orgḗ*) puede ser traducido como: “agitación, excitación interior; inclinación natural, estado del alma, manera de sentir u obrar, disposición moral, carácter” (Pabón, 2005, pág. 432), pero también significa ‘pasión’, ‘afán’, ‘celo’, ‘ira’, ‘cólera’ y ‘enojo’ (*ibidem*). Ante esto, Beta (1999, págs. 143-144) destaca que, si bien ‘espíritu’ es de hecho la traducción apropiada de la palabra en este contexto, la utilización de la expresión *Hērakléous orgḗn* necesariamente recuerda la trágica historia del famoso héroe griego.

Como se explicó *supra*, por medio de la analogía se comparan los trabajos de Heracles y, especialmente, los enfrentamientos con monstruos, con la oposición del comediógrafo contra personajes políticos, como es el caso de Cleón, descrito como un “monstruo” rugiente y maloliente (*Avispas* 1030-7 = *Paz* 752-60). A continuación, se brinda una tabla comparativa de ambos fragmentos, tanto el texto griego como la traducción española que hace Gil. En ambos casos, se destacan en negrita las secciones que difieren.

¹⁹¹ “Suprimiendo semejantes inmundicias, vulgaridad y chocarrerías innobles, os engrandeció y enalteció el arte construyendo un edificio de altas torres con palabras y pensamientos grandes, sin bromas propias de mercado, sin burlarse en escena de simples hombrecillos y mujeres” (Aristófanes, 2011, pág. 322).

TABLA 23. Comparación de los fragmentos de la Paz (vv.752-60) y las Avispas (1030-8)

PAZ (vv.752-760)	AVISPAS (vv.1030-8)
<p>ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει, διαβῆς βурсῶν ὀσμᾶς δεινᾶς κάπειλᾶς βορβοροθύμους, καὶ πρῶτον μὲν μάχομαι πάντων αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι, οὐ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον, ἑκατὸν δὲ κύκλω κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας, φώκης δ' ὀσμὴν, Λαμίας ὄρχεις ἀπλύτους, πρῶκτὸν δὲ καμήλου. τοιούτων ἰδὼν τέρας οὐ κατέδεις', ἀλλ' ὑπὲρ ὑμῶν πολεμίζων ἀντεῖχον ἀεὶ καὶ τῶν ἄλλων νήσων. ὦν οὖνεκα νυνὶ</p> <p>Lejos de eso, con ímpetu de un Heracles arremetió contra los grandes, atravesando el terrible hedor de sus pieles y amenazas enfangadas de cólera. Lo primero de todo fue mi lucha con la fiera de dientes agudos de cuyos ojos resplandecían los rayos de Cinna infundiendo espanto y en torno de la suya cien cabezas de aduladores lamentables la lamían. Tenía la voz de un torrente que engendra destrucción, el hedor de una foca, los cojones sucios de Lamia, y el culo de camello. El ver semejante monstruo no le arredró, sino que se enfrentó siempre con él, luchando por vosotros y también por las islas. (Aristófanes, 2011, págs. 321-323)</p>	<p>ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπιχειρεῖν, θρασέως ξυστᾶς εὐθὺς ἀπ' ἀρχῆς αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι, οὐ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον, ἑκατὸν δὲ κύκλω κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας, φώκης δ' ὀσμὴν, Λαμίας ὄρχεις ἀπλύτους, πρῶκτὸν δὲ καμήλου. τοιούτων ἰδὼν τέρας οὐ φησιν δεῖσας καταδωροδοκῆσαι, ἀλλ' ὑπὲρ ὑμῶν ἔτι καὶ νυνὶ πολεμεῖ: φησὶν τε μετ' αὐτὸν τοῖς ἠπιάλοις ἐπιχειρήσαι πέρυσιν καὶ τοῖς πυρετοῖσιν,</p> <p>[...] sino que con el ánimo de Heracles atacó a los más grandes, entablado combate valerosamente desde el principio con el mismísimo monstruo de acerados dientes, de cuyos ojos de Cinna salían terroríficos rayos resplandecientes y lamía las cien cabezas de lamentables aduladores. Su voz tenía torrentes de palabras que generaban destrucción. Hedía a foca, tenía los sucios cojones de Lamia y culo de camello. Viendo semejante monstruo, afirma el poeta que no sintió miedo de ser vencido por... soborno y continúa luchando con él en vuestra defensa. (Aristófanes, 2011, pág. 214)</p>

En ambos casos, esta descripción del monstruo recuerda a Hesíodo, en especial si se compara con la imagen del monstruoso Tifón (*Teogonía* vv. 824-30):

De sus hombros salían cien cabezas de serpiente, de terrible dragón, adardeando con sus negras lenguas. De los ojos existentes en las prodigiosas cabezas, bajo las cejas, el fuego lanzaba destellos y de todas sus cabezas brotaba ardiente fuego cuando miraba. Tonos de voz había en aquellas terribles cabezas que dejaban salir un lenguaje variado y fantástico. (Hesíodo, 1997, pág. 107)

Tifón “es un ser monstruoso, el menor de los hijos de Gea (la Tierra) y del Tártaro” (Grimal, 1979, pág. 516). De acuerdo con Hesíodo (*Teogonía* vv. 306-318), Tifón engendró junto a Equidna a varios monstruos, entre ellos a Ortro, el perro de Gerión, a Cerbero y a la

Hidra de Lerna, todos ellos derrotados por Heracles¹⁹². Por medio de la figura de Tifón, el comediógrafo remite al ciclo de héroe y utiliza su descripción para hacer esta parodia, por medio de la cual hace constar la “monstruosidad actitudinal” del demagogo. La analogía radica en el hecho de que Cleón, de manera similar a Tifón, atenta contra el orden establecido y con sus acciones puede ocasionar el caos político en Atenas.

Ya antes Aristófanes había identificado a Cleón como un *téras* (*Avispas*, v. 1036) y como Cerbero (*Caballeros* v. 1030), lo cual concuerda con la metáfora por analogía presente en la párabasis de la *Paz*. De hecho, en la *Paz* (vv. 313-5), Trigeo, héroe cómico de la obra, afirma: “Cuidaos bien de que no nos impida sacar fuera a la diosa ese Cérbero de abajo con sus borboteos y sus gritos, como hacía cuando estaba aquí” (Aristófanes, 2011, pág. 291). Esto se relaciona con el tema cómico de la obra, pues este campesino ateniense ha decidido ir a la morada de los dioses a consultar a Zeus y al llegar al Olimpo se entera por boca de Hermes que Pólemos tiene cautiva a la Paz en una cueva. Ante esto, llama a un grupo de labradores, comerciantes y artesanos para que lo ayuden a liberarla.

En este contexto, se presenta la advertencia, en la cual nuevamente se utiliza la imagen del monstruo infernal para aludir metafóricamente al demagogo. Recuérdese que Cerbero “era el guardián del Hades y, como tal, velaba por que nadie pudiese salir del reino de los muertos” (Van Aken et al., 1967, pág. 49), pero aquí se reorienta como custodio de la Paz. Según lo transmitido por Tucídides (V 16, 1), en vida Cleón era uno de los principales detractores de la conciliación de la paz, “porque pensaba que en una situación de tranquilidad serían más evidentes sus fechorías y menos creíbles sus calumnias” (Tucídides, 1992a, pág.

¹⁹² Los episodios forman parte de los *atholoi* (“trabajos”) del héroe. El perro Ortro fue asesinado por Heracles durante su décimo trabajo al robar el ganado de Gerión, mientras que asesinar a la Hidra de Lerna fue su segunda labor. En cuanto a Cerbero, este no fue asesinado, sino capturado por Heracles durante su descenso al Hades.

35). Al morir Cleón, en el 422 a.C. en Anfípolis junto con el general Brásidas, se abre espacio a las negociaciones y se logra la Paz de Nicias en el 421 a. C., hecho que se celebra en esta comedia aristofánica.

En la parábasis de las *Avispas* y de la *Paz*, Aristófanes utiliza esta metáfora por analogía y resemantiza el tema de Heracles como *alexikakos* y *kathartés*, tan en boga en el siglo V a.C., para describir su labor poética. El ataque ya no es contra un rey bárbaro, sino contra un político ateniense. El uso de este tipo de figura retórica manifiesta la originalidad y la capacidad creativa del poeta. En la *Retórica* (1411b 22ss), Aristóteles destaca que las expresiones elegantes proceden de la metáfora por analogía. No es casual que, al principio de la parábasis, el comediógrafo haya hecho una distinción entre los recursos humorísticos elegantes y vulgares, destacándose a sí mismo en el desarrollo de comedia sofisticada, inteligente, ingeniosa y original. El uso de “la comparación y la metáfora se prestan por su misma naturaleza a producir el fenómeno de la «bisociación» y la sorpresa” (Gil, 2012, pág. 94).

Al igual que ocurre en las *Avispas*, en ambas referencias argumentativas del teónimo de Heracles en la *Paz* confluyen aspectos de las tres coordenadas de la comicidad aristofánica. A continuación, se ofrece una tabla con los enunciados transliterados del griego, los versos donde se encuentran, los recursos retóricos utilizados y los rasgos de la comicidad asociada a ellos.

TABLA 24. Síntesis de las características presentes en el uso argumentativo del teónimo de Heracles en las *Paz*

Versos	Enunciado	Transliteración	Recurso retórico	Comicidad asociada
741	τούς θ' Ἡρακλέας τοὺς μάττοντας καὶ τοὺς πεινῶντας ἐκείνους	<i>toús th' Hērakléas toús máttontas kai toús peinōntas ekeínous</i>	Metonimia	Bisociación Burla
752	ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει,	<i>all' Hērakléous orgén tin' ékhōn toisi megístois epikheirein,</i>	Metáfora por analogía	Bisociación - sorpresa Burla <i>onomastì kōmōdēin</i>

A partir de la tabla anterior, se puede observar que, aparte de la comicidad propia de la coordenada intelectual, la utilización del referente mítico de Heracles para exponer el carácter popular y social de su labor poética se relaciona con la coordenada social. Asimismo, la descripción del monstruo se identifica con la burla al estratega y la *onomastì kōmōdēin*, recursos correspondientes a los aspectos emocional y social de la comicidad aristofánica, respectivamente, por lo que estas referencias se retoman en los capítulos siguientes.

II.3.2.4. Aves (v. 567)

Las *Aves* es una comedia donde no solo se emplea a Heracles como personaje secundario, sino que también su teónimo es ampliamente utilizado *extra scenam* especialmente en enunciados interjectivos. De las siete referencias fuera de escena, sólo una aparece en un argumento discursivo, específicamente en el párodos, en el verso 567, cuando Pistétero realiza un recuento de los cambios que hará ahora que las aves han remplazado a los dioses y son veneradas como divinidades. En este contexto, explica las modificaciones que tendrán los sacrificios (vv. 565-9).

Si alguien hace un sacrificio a Afrodita, que ofrezca granos de cebada a la polla... de agua, si sacrifica una oveja a Poseidón, que consagre granos de trigo al pato, **si sacrifica a Heracles, que haga una ofrenda de tortas con miel a la gaviota**, y si inmola un carnero a Zeus rey, hay un pájaro rey, el reyezuelo, al que antes que a Zeus le debe sacrificar un mosquito no castrado. (Aristófanes, 2011, pág. 437)

En esta enumeración se observa la inversión presente en el tema cómico: los dioses ahora son las aves. Se reemplaza cada divinidad por un ave que tiene características afines. Lo interesante es que Aristófanes no utiliza las aves consagradas tradicionalmente a las divinidades que menciona, como el águila a Zeus o la paloma a Afrodita. En este contexto fantástico, la elección se debe a la invención y originalidad del autor y no a la tradición, lo cual genera sorpresa en el espectador. En cuanto al uso de la acumulación, este es un recurso

retórico con el cual se logra énfasis reiterativo propio de la comicidad de la coordinada emocional.

En el caso específico de Heracles, a diferencia de lo que hace con Afrodita, Zeus y Poseidón, utiliza el *λάρος* (*láros*) ‘gaviota’, ave que, según Ateneo de Náucratis (*Deipnosophistae* X 411B), le fue consagrada. Este autor explica el *αἴτιον* (*aítion*) o causa de esta atribución: “Pues bien, como consideraban que su índole era tal, a tenor de sus actos de glotonería también le asignaron [a Heracles], de entre las aves, la gaviota, calificada de “devoradora de reses” (Ateneo, 2006b, pág. 244), lo cual sin duda alguna recuerda a Heracles.

La comicidad de esta alusión radica en el uso del tópico de la glotonería, específicamente con mención de la ofrenda: *ναστοῦς θύειν μελιτοῦντας* (*nastòus thúein melitountas*) “sacrificar tortas con miel”. De esta manera, esta mención *extra scenam* tiene relación con el tema cómico y la caricaturización del personaje de Heracles, el cual entra en escena posteriormente.

En suma, la utilización de la figura de Heracles en esta enumeración no solo tiene comicidad de la coordinada intelectual, sino que también por el énfasis reiterativo presenta características de la vertiente emocional. A manera de síntesis, se ofrece una tabla con el enunciado transliterado del griego, los versos donde se encuentra, los recursos retóricos utilizados y la comicidad asociada a ellos.

TABLA 25. Síntesis de las características presentes en el uso argumentativo del teónimo de Heracles en las Aves

Versos	Enunciado	Transliteración	Recurso retórico	Comicidad asociada
567	ἦν δ' Ἡρακλέει θύη τι, λάρος ναστοῦς θύειν με λιτοῦντας	<i>èn d' Hērakléei thūē ti, lārō nastòus thúein me litountas</i>	Enumeración Acumulación	Inversión Énfasis reiterativo Caricaturización (tópico de la polifagia)

Como se observa en la tabla anterior, la comicidad predominante pertenece a la coordinada intelectual, tanto al ámbito de la originalidad, especialmente en el uso de la

fantasía por inversión, como también a la invectiva, pues se aprovecha el motivo de la polifagia de la caricaturización del personaje de Heracles.

II.3.2.5. Lisístrata (v. 928)

En *Lisístrata*, el teónimo aparece dos veces, una en un enunciado interjetivo (v. 296) y la otra como argumento discursivo (v. 928). Esta última se encuentra en la segunda parte de la estructura argumentativa donde se representan escenas yámbicas que ilustran las consecuencias del plan de Lisístrata, heroína cómica de la obra. El teónimo aparece en la escena de Mirrina y su esposo Cinesias, específicamente en el v. 928. Ella es una de las tantas mujeres que se encuentran con Lisístrata en la Acrópolis realizando la huelga sexual, por lo que su esposo, junto con su hijo, ruega por su regreso. Mirrina lo engaña, haciéndole creer que está dispuesta a romper su juramento para unirse con él, pero se marcha en repetidas ocasiones con la excusa de traer una esterilla, una almohada, tentándolo reiteradas veces sin concretar el acto sexual.

En este contexto, Cinesias exclama: ἀλλ' ἢ τὸ πέος τόδ' Ἡρακλῆς ξενίζεται (*all' è tò péos tód' Hēraklēs xevízetai*), traducido por Gil como: “Pero ¿es que se va a dar a mi carajo la misma hospitalidad que a Heracles? (Aristófanes, 2015, pág. 96). La presencia del término *péos* para referirse al miembro viril, refleja el uso de humor sexual explícito propio de la obscenidad primaria, por lo que Macía Aparicio traduce la línea como: “¡Verdaderamente este pijo mío parece Heracles en un banquete” (Aristófanes, 2007b, pág. 82). El término *péos* es traducido por Gil de manera eufemística como “carajo”, mientras que Macía Aparicio prefiere “pijo”. De acuerdo con Henderson (1975), *péos* es un término vulgar para referirse al φαλλός (*phallós*).

El patetismo del fracaso de Cinesias se ve reflejado en la broma que realiza cuando compara la situación de su *péos* con Heracles frustrado, variante del tópico de la polifagia denominada por Aristófanes como *Hēraklēs tò deipnon exapatōmenos* (*Avispas*, v.60). García Novo señala que “Heracles aparecía con frecuencia como un personaje tragón que se enfadaba con los criados si no se apresuraban a servirle” (Aristófanes, 2000b, pág. 164, nota 166). Por medio de esta metáfora, se realiza una analogía entre la frustración del hambriento Heracles viendo pasar los manjares en el banquete con la desesperación de Cinesias ante la postergación del acto sexual.

El uso del teónimo de Heracles en una metáfora que involucra obscenidad primaria crea por su misma naturaleza bisociación y sorpresa. De esta manera, se involucran las dos coordenadas de comicidad intelectual y emocional. A modo de síntesis, se presenta una tabla donde se enlista los principales aspectos de la comicidad asociada a este enunciado.

TABLA 26. Síntesis de las características presentes en el uso argumentativo del teónimo de Heracles en *Lisístrata*

Verso	Enunciado	Transliteración	Recurso retórico	Comicidad asociada
928	ἀλλ' ἢ τὸ πέος τὸδ' Ἡρακλῆς ξενίζεται	<i>all' ē tò péos tód' Hēraklēs xevízetai</i>	Metáfora por analogía Símil	Obscenidad primaria – metáfora obscena Bisociación Inversión Caricaturización (tópico de la polifagia)

Como se advierte en la tabla anterior, en esta referencia se entremezclan aspectos cómicos de las coordenadas intelectual y emocional. En el campo de la vertiente intelectual, resalta en el ámbito de la originalidad el uso de la fantasía por inversión y la bisociación, mientras que, en el campo de la inventiva, resalta el aprovechamiento del tópico de la polifagia propio de la caricaturización tradicional de Heracles en el género cómico. En cuanto a la coordenada emocional, esta referencia se retoma en el capítulo III.

CAPÍTULO III. HERACLES COMO ELEMENTO CÓMICO DESDE LA COORDENADA EMOCIONAL DE LA COMICIDAD ARISTOFÁNICA: ÉNFASIS REITERATIVO Y HUMOR DE LOS IMPULSOS

En este capítulo se analiza la funcionalidad de Heracles como elemento cómico de la coordinada emocional de la comicidad aristofánica, en concordancia con la clasificación elaborada (*vid.* Figura 7, pág. 74). Concretamente, se examina el uso del humor derivado de los impulsos sexual, escatológico y sádico, así como también la función del énfasis reiterativo, tanto fáctico como verbal. Para ello, en primer lugar, se estudia a Heracles como personaje secundario en las *Aves* y a continuación en las *Ranas*.

En segundo lugar, se analiza el empleo en el disfraz de Heracles en las *Ranas*, en la representación de los personajes de Dioniso y Jantias. Para ello, se consideran escenas de la primera parte de la obra dedicada a la parodia de la *katábasis*.

Por último, se contrasta el corpus elegido en relación con las menciones de Heracles *extra scenam*, tanto las referencias utilizadas como argumentos discursivos como los enunciados interjectivos, para determinar en cuál de ellos hay comicidad de la coordinada emocional y cómo esta se relaciona con el teónimo en los aspectos de la vertiente emocional.

III.1. La comicidad de la coordinada emocional en el personaje secundario de Heracles

Heracles aparece como personaje secundario únicamente en las *Aves* (vv. 1574-1693) y en las *Ranas* (vv. 38-163). A pesar de que se trata en ambos casos de un personaje imitativo de la tradición mítica, cada uno de ellos tiene un carácter distinto, como se evidenció en el capítulo anterior. Por esta razón, se examinan los aspectos de la comicidad de la vertiente emocional de manera individual en cada uno de los dos personajes aristofánicos de Heracles en estos textos. Primero se examina el uso del humor derivado de los distintos impulsos,

comenzando con la función de la agresividad lúdica, tanto física como verbal, luego, las diferentes manifestaciones del humor sexual (metáfora obscena, eufemismo u obscenidad primario) y finalmente la utilización del humor escatológico.

Se debe hacer la salvedad de que la escrología es poco empleada en la caracterización de los personajes de Heracles en Aristófanes. No se explota el humor sexual ni escatológico en su caricaturización, pues como bien lo señala Galinsky (1972, pág. 88): “There is no malice in Aristophanes’ portrayal of Herakles and certainly none of the excremental, humiliating humor with which Aeschylus, for instance, had treated Odysseus”¹⁹³.

Por esta razón, el análisis se centra principalmente en el énfasis reiterativo y la agresividad lúdica. Además, se abordan en menor medida algunos detalles interesantes en relación con el uso de los humores sexual y excremental.

III.1.1. Aspectos de la comicidad de la coordinada emocional en el Heracles de las Aves (vv. 1574-1693)

A partir del análisis realizado sobre la comicidad de la coordinada intelectual en el personaje imitativo de Heracles en las *Aves*, se identificó que la agresividad lúdica y el énfasis reiterativo son los aspectos más utilizados de la coordinada emocional en relación con su caricaturización (polifagia y *bía*) y su carácter (*bōmólokhos*).

Curiosamente, en esta obra Aristófanes no recurre a la escrología para generar comicidad, lo cual es usual en la representación del *bōmólokhos*. Ello posiblemente no solo se debe al hecho de que el comediógrafo en general no utilizó aspectos del impulso sexual y escatológico para la caracterización de Heracles, sino también a que, según señala Henderson (1975), de las comedias aristofánicas conservadas, las *Aves* es la menos obscena.

¹⁹³ No hay malicia en el retrato de Hércules que hace Aristófanes y ciertamente nada de humor humillante y excremental con el que Esquilo, por ejemplo, había tratado a Odiseo. [Traducción propia]

Por estas razones, el siguiente análisis se centra en dos aspectos de la comicidad de la vertiente emocional: la agresividad lúdica, tanto física como verbal (la burla) y el uso del énfasis reiterativo, fáctico y verbal.

III.1.1.1. Agresividad lúdica en el personaje de Heracles en las Aves

La agresividad lúdica se manifiesta de dos maneras en el personaje de Heracles en las *Aves*: como agente de violencia (*bía*) y como objeto de agresión verbal por medio de la burla y la invectiva, las cuales se integran en la categoría de ‘lo risible’ en la coordenada emocional. La primera se debe directamente a su caricaturización, pues la *bía* es un rasgo propio de la figura mítica, mientras que la segunda se debe a su función como *bōmólkhos*. A continuación, se describe cada una de ellas.

III.1.1.1.1. Heracles como agente de violencia (bía)

Dentro de la caricaturización del personaje de Heracles, la pugnacidad es uno de los rasgos más importantes después de la polifagia y la estulticia. La comicidad presente en la pugnacidad se fundamenta en la agresividad lúdica, pues se utiliza a Heracles como agente de violencia o *bía*, concepto griego que se refiere a la “fuerza, energía corporal, vigor, robustez; [...] violencia, coacción” (Pabón, 2005, pág. 108).

La *biē hēraklēiē* o ‘la fuerza heráclea’ es una de las características más tradicionales de la figura mítica. Heracles es el más fuerte de los héroes griegos y la *alké* es su atributo particular. De hecho, su nombre de nacimiento era Alcides (Apolodoro, *Biblioteca* II, 4 12), el cual, si bien es cierto es un patronímico¹⁹⁴, etimológicamente está emparentado con la palabra *ἀλκή* (*alké*). Este término tiene varias acepciones, entre ellas, “fuerza; vigor; poder;

¹⁹⁴ Al respecto, Grimal (1979, pág. 239) explica que “en sus orígenes, el hijo de Anfitrión y Alcmena se llamaba Alcides -patronímico derivado del nombre de su abuelo Alceo”. Heracles es un nombre místico que le fue dado por Apolo, a través de la Pitia, cuando el héroe consulta el oráculo del dios para expiarse del asesinato de sus hijos.

valor, ánimo; combate, guerra” (Pabón, 2005, pág. 26). En este sentido, su nombre de pila evocaba la extraordinaria fuerza corporal que lo caracteriza desde su nacimiento¹⁹⁵.

En las *Aves*, Heracles manifiesta su *bía* no solo a través del uso del *rhópalon* - arma prototípica de este héroe y atributo frecuente en su iconografía- y su fuerza corporal (*alké*), sino también por medio de amenazas verbales. La violencia del personaje se manifiesta desde su entrada en escena (vv.1575-8):

POSIDÓN [...]Vamos a ver, Heracles, ¿qué hacemos?

HERACLES. Me has oído que quiero estrangular al hombre, quienquiera que sea, que ha bloqueado a los dioses con un muro.

POSIDÓN. Pero, alma de cántaro, hemos sido elegidos embajadores para llegar a un acuerdo.

HERACLES. Eso me redobla las ganas de estrangularlo. (Aristófanes, 2011, pág. 513)

El héroe no solo desea agredir, sino aniquilar al responsable de erigir el muro con sus propias manos. La agresividad lúdica verbal se acompaña de énfasis reiterativo que intensifica su comicidad. La acción de estrangular es una manifestación de la *alké* de la figura mítica de Heracles. A lo largo de su ciclo, hay varios episodios donde Heracles realiza esta acción. Según lo transmitido por Apolodoro (*Biblioteca* II, 4, 8), desde su nacimiento, cuando Hera envió dos enormes serpientes a su cama, este las mató estrangulándolas con sus manos. Asimismo, en su primer trabajo asesinó de la misma forma al león de Nemea: “rodeándole el cuello con el brazo lo mantuvo apretado hasta que lo estranguló” (Apolodoro, 1985, pág. 104).

De la misma manera como ocurre en el mito, en la comedia la *biē hēraklēeīē* es un medio para conseguir un objetivo. Heracles obvia el hecho de ser diplomático para imponerse

¹⁹⁵ Por ejemplo, Diodoro Sículo (*Biblioteca histórica* IV 9, 6): relata que “Atenea, acercándose al lugar en compañía de Hera y maravillada por la naturaleza del niño, persuadió a Hera para que le diera el pecho; pero, al tirar el niño del pecho con una fuerza superior a la que por su edad correspondía, Hera no pudo resistir el intenso dolor y se quitó de encima al recién nacido; luego Atenea lo llevó junto a su madre y le ordenó que lo criara” (Diodoro, 2004, pág. 41). En este episodio destaca la extraordinaria fuerza del neonato.

por la fuerza. No hay congruencia entre la situación y la pasión expresada por Heracles. La ruptura del *prépon* radica en la excesiva e innecesaria violencia (*bía*) del personaje, pues Pistétero es un anciano ateniense, no unas serpientes enormes o un león de piel invulnerable.

Seguidamente, hay un giro inesperado en el texto, pues el héroe -al percatarse de la preparación del banquete- cambia radicalmente su actitud. Entonces decide apoyar incondicionalmente a su enemigo. En este sentido, hay incongruencia fáctica producto específico de la caricaturización del personaje de Heracles, el cual aparece aquí como un glotón.

En este nuevo contexto, la pugnacidad y la violencia se manifiestan físicamente contra Tríbalo, miembro de la embajada. Heracles coacciona a su colega embajador en dos ocasiones (vv.1615-6, 1626-9); la última es la más evidente (vv.1626-9):

HERACLES. De nuevo voto yo que se les devuelva a éstos el cetro.

POSIDÓN. Pregúntele también al Tribalo.

HERACLES. (Amenazándole con la maza) Tribalo, ¿decides quejarte?

TRIBALO. Tu con bastone no pegar pellejo.

HERACLES. Dice que tengo mucha razón. (Aristófanes, 2011, pág. 516)

Aquí se caricaturiza el uso de la maza por Heracles en la coacción política, pues quiere obtener apoyo mediante la amenaza del uso de la fuerza y así lograr participar del banquete que está realizando Pistétero. Las palabras de Tríbalo (σαυνάκα βακταρικροῦσα *saunáka bantarikpousa* v.1628) solo elevan la comicidad gracias al énfasis reiterativo que se logra por medio del *kakémphaton* o gazafatón. Lo anterior se evidencia en la mala pronunciación y el yerro en las expresiones del personaje, que corresponden al tipo cómico del bárbaro. Esta divinidad es de completa invención aristofánica y representa a un dios bárbaro que no sabe hablar griego. Su nombre corresponde al de un esclavo de origen ilirio, cuya elección,

probablemente, “se debe a la mala fama de que gozaba por sus costumbres sensuales y groseras” (González Vázquez, 2016, pág. 477).

De acuerdo con Martín Hernández y Torallas Tovar (2017, pág. 286), “la comedia griega desarrolla una serie de estrategias para explotar esta faceta humorística de las hablas extranjeras”. En la producción aristofánica, las autoras identifican dos tipos:

una de ellas es la representación ocasional de la lengua bárbara, a modo de galimatías en los oídos del público, sea o no necesariamente una reproducción exacta de una lengua real, y la otra la barbarización del griego, es decir, la presentación de un griego incorrecto, simplificado y solecístico. (Martín Hernández y Torallas Tovar, 2017, págs. 286-7)

En el diálogo presente en las *Aves* (vv.1626-9), se utiliza la segunda estrategia, pues no se imita una lengua extranjera, sino que se barbariza el griego. Según explica Gil, en el gazafatón de Tríbalo se puede reconocer un intento de expresarse en griego: “*Sau* (=sy ‘tú’) *naka* (= *nakos* ‘zalea’, ‘vellón’) *bactari* (*backērion* ‘bastón’) *krou sai* (*krouein* ‘golpear’)” (Aristófanes, 2011, pág. 517, nota 384). El *bastari* es en realidad el *rhópalon* de Heracles. Por supuesto, en esta situación juega un papel fundamental el humor representativo, pues la amenaza sería gesticulada y percibida por el público.

En síntesis, en las *Aves* la agresividad lúdica presente en el personaje de Heracles es una manifestación de la caricaturización de la *bía* de la figura mítica. Así es posible visualizar como la agresividad lúdica a través de la fuerza se representa de dos formas: verbalmente cuando Heracles expresa su deseo de estrangular a Pistétero y físicamente cuando amenaza con el *rhópalon* a Tríbalo para conseguir su apoyo. En ambos casos, la comicidad lograda por medio de la agresividad lúdica está ligada al uso del énfasis reiterativo. A continuación, se analiza el personaje de Heracles como objeto de agresividad lúdica.

III.1.1.1.2. *Heracles como objeto de burla e invectiva*

En las *Aves*, Heracles tiene el rol del *bōmólokhos* y, como tal, cuenta con características que no son propiamente imitadas del personaje mítico, sino que son adquiridas en función del carácter del *bōmólokhos*. En primera instancia, Pistétero, como héroe cómico, tiene la función del *éirōn*, por lo que se burla reiteradamente de Heracles, en especial cuando simula ayudarlo a que Poseidón no lo engañe con el tema de la herencia, pero, al fin y al cabo, es Pistétero quien lo engaña. En efecto, Heracles adquiere una posición subordinada y es burlado de manera simulada por el protagonista cuando este utiliza argumentos legales y propios del contexto ateniense del siglo V a. C. En cuanto al ataque verbal explícito, Pistétero lo llama *pónēre* (v.1648) y *tálas* (v.1646), ‘vil’ y ‘miserable’, adjetivos que manifiestan connotaciones negativas¹⁹⁶ que intensifican el rebajamiento de la figura divina.

Por otra parte, la actitud parasitaria del *bōmólokhos* se potencia con el uso del tópico de la polifagia en la caricaturización del personaje de Heracles, lo cual intensifica su comicidad y provoca que sea objeto de hilaridad. La fijación exagerada por la comida hace que Heracles únicamente se preocupe por saciar su apetito, dejando a un lado la misión de la embajada. Por ello, es objeto de ataque verbal por parte de Poseidón, quien exasperado por la estulticia del personaje de Heracles, utiliza distintos vocativos despectivos como *kakodaímōn*, *gástris*, *ēlíthios* (v. 1604) y *ōzúr* (v.1641)¹⁹⁶, los cuales reflejan el rebajamiento de la figura divinizada de Heracles.

Aunado a lo anterior, la estulticia del personaje de Heracles en las *Aves* es un rasgo de comicidad, el cual no pertenece a la figura mítica, sino que es parte del estereotipo del *strongman* (‘hombre fuerte’) (Pike, 1980). La estulticia en Heracles procede de su obsesión

¹⁹⁶ Vid. *supra*. Capítulo II, apartado II.1.1.2. Distorsión mítica del personaje de Heracles en las *Aves*, pág. 138-148.

por la comida y, por lo tanto, deviene del tópico de la polifagia y se asocia a la actitud parasitaria del carácter del *bōmólokhos*.

En síntesis, Heracles es objeto de burla e invectiva en su rol como *bōmólokhos* y tiene la finalidad de ser objeto de burla. La invectiva se observa en el uso de apelativos despectivos especialmente por parte de Poseidón, mientras que la burla simulada en el hecho de que Pistétero trata de simular que lo ayuda, pero en su lugar es más bien quien lo engaña para obtener su apoyo. En este punto se debe hacer la salvedad de que Heracles en las *Aves* es objeto de burla e invectiva, porque tiene la función del *bōmólokhos* y, por tanto, se explota su actitud parasitaria y se correlación cómica con Pistétero, en su función como *eírōn*, pues Heracles funciona como contraparte cómica de este al aparecer como *bōmólokhos*.

III.1.1.2. Uso del énfasis reiterativo en el personaje de Heracles en las Aves

El énfasis reiterativo en la caracterización del personaje imitativo de Heracles en las *Aves* se presenta en la repetición de situaciones y de afirmaciones que hacen más lenta la acción cómica y extienden el desarrollo de la escena de la embajada. En el ámbito fáctico, ello ocurre en dos circunstancias: las interrupciones de Heracles en materia culinaria y las votaciones para lograr una alianza entre ambas partes, en especial, por la coacción a Tríbalo.

Las interrupciones de Heracles en materia culinaria relacionan la función del carácter del *bōmólokhos* con la caricaturización del tópico de la polifagia. Desde el principio de la escena, cuando Pistétero ingresa junto con siervos, solicita que le den un rallador de queso y silfio para asar a unos pájaros que han sido sentenciados a muerte. Así, Heracles se distrae de su principal intención de estrangular al culpable y comienza a preguntar sobre el quehacer culinario. De esta manera, reiteradamente se desvía la atención de la embajada y, en especial, de Poseidón, quien sin éxito trata de saludar a Pistétero (vv. 1579-90).

En el caso las votaciones, estas se realizan a raíz de las dos peticiones de Pistétero para llegar a una alianza: la solicitud del cetro de Zeus (vv. 1591-1615) y la entrega de Basileia, personificación alegórica del poder real, como esposa (vv. 1671-1687). En este contexto, se repiten varias cuestiones a lo largo del diálogo: la coacción con la clava a Tríbalo (vv.1615-6, 1626-9) y la reafirmación del voto de Heracles y su apoyo a Pistétero (vv. 1626-7, 1631, 1640, 1674-5).

Asimismo, el énfasis reiterativo en esta escena aparece ligado a la agresividad lúdica, no solo fácticamente sino también verbalmente, lo cual se observa al principio en la intención de Heracles de estrangular al protagonista y, en especial, cuando afirma (v.1578): διπλασίως μᾶλλον ἄγγειν μοι δοκεῖ, “Estoy el doble de decidido a estrangularlo” (Aristófanes, 2007a, pág. 443). Verbalmente se recalca el énfasis con el término διπλασίων (*diplasiōn*) “doble, doblado, otro tanto más” (Pabón, 2005, pág. 154).

En suma, en la comicidad del personaje de Heracles en las *Aves* el énfasis reiterativo juega un papel fundamental, especialmente porque se utiliza para recalcar su insistencia y necesidad. En este sentido, está asociado a tres aspectos: a la agresividad lúdica de Heracles manifiesta en su pugnacidad, a su estulticia (característica derivada del tópico de la polifagia y perteneciente al estereotipo del *strongman*) y a una de las funciones del carácter del *bōmólkhos*.

Concluido de esta manera el análisis de los aspectos de la coordinada emocional en el personaje de Heracles en las *Aves*, a continuación, se examinan en el *dramatis persona* en las *Ranas*.

III.1.2. Aspectos de la comicidad de la coordinada emocional en el Heracles de las *Ranas* (vv. 35-163)

A partir del análisis realizado sobre la comicidad de la coordinada intelectual, se identificaron algunos aspectos propios de la vertiente emocional, en especial en relación con la caricaturización y el carácter del personaje imitativo de Heracles en las *Ranas*. De forma similar al apartado anterior, se estudia aquí el empleo de la agresividad lúdica, tanto física como verbal, así como también las diferentes manifestaciones del humor sexual (metáfora obscena, eufemismo u obscenidad primaria) y la utilización del humor escatológico. Finalmente, se sintetizan los principales aspectos de la función del énfasis reiterativo en relación con el personaje de Heracles en las *Ranas*.

En el análisis de los aspectos *supra* citados, se utilizan elementos no solo del prólogo (vv. 35-163) donde participa activamente el personaje en el diálogo, sino también de escenas posteriores, en las cuales se caracteriza su accionar en boca de otros personajes. Se eligen específicamente los episodios con Éaco (vv. 460-502, 605-674), la Criada de Perséfone (vv. 503-532) y las dos posaderas (vv. 549-589). Estas escenas se encuentran en la primera mitad de la obra y forman parte de la parodia de la *katábasis*.

III.1.2.1. Agresividad lúdica en el personaje de Heracles en las *Ranas*

El impulso sádico es utilizado en la comicidad del personaje de Heracles en las *Ranas* desde dos aspectos distintos: Heracles como agente de violencia (*bía*) y la agresividad lúdica como manifestación de su *eirōneía*. En el primer caso, esta se corresponde directamente con su caricaturización, pues la *bía* es un rasgo propio de la figura mítica, mientras que la segunda

se debe a su función como *eirōn*, que en contraste tiene como objeto de burla a Dioniso en su rol de *alazōn*.

La *bía* se manifiesta en los episodios de la parodia del Hades, específicamente los episodios con Éaco (vv. 460-502, 605-674) y las dos posaderas (vv. 549-589), mientras que la comicidad por *eirōneía* ocurre al principio de la obra, en el prólogo (vv. 35-163) cuando Dioniso llega a la casa de Heracles para pedirle consejos. A continuación, se analizan ambas manifestaciones de la agresividad lúdica en el personaje de Heracles en las *Ranas*.

III.1.2.1.1. Heracles como agente de violencia (*bía*)

En las *Ranas*, la *bía* del personaje de Heracles no se manifiesta en escena, sino que es recordada por Éaco (vv. 460-502, 605-674) y las dos posaderas (vv. 549-589). Los personajes recuerdan el accionar del héroe en su última visita, cuando originalmente descendió en busca de Cerbero en su último trabajo (*Ranas* vv. 111 y 468). Por medio de la analepsis, se caricaturiza la *bía* del personaje de Heracles en contraste con la cobardía de los impostores, Dioniso y Jantias.

Las posaderas son personas violentas y hostiles con Dioniso-Heracles por el desagradable recuerdo de la última vez que el héroe estuvo de visita y las amenazó de muerte con la espada para no pagar lo consumido (*Ranas* v.563-568). En este contexto, una de las posaderas denomina al héroe *panourgos* (v. 549), entendido como ‘astuto’, ‘bribón’ o ‘villano’. Por su parte, Éaco se encuentra enfurecido por el robo de Cerbero (vv. 460-478) y arremete contra *Hērakleioxanthías* llamándolo *kunoklópos* “ladrón de perro” (v.605).

A partir de las alusiones de Éaco y la analepsis de las posaderas se evidencia que la *bía* del personaje de Heracles se manifiesta en dos acciones principales: el hurto y la amenaza. El motivo del hurto es usual en el ciclo de este héroe, en especial dentro del catálogo de los

atholoi ('trabajos'), de los cuales cinco de doce tienen como finalidad el robo¹⁹⁷. En cuanto a la amenaza, en el mito también es frecuente que Heracles emplee su *alké* y su *bía* para conseguir un objetivo (Gantz, 1996). Tanto el hurto como la amenaza son transgresiones sociales que caracterizan la *bíē hēraklēēīē*. En el relato mítico, Heracles realiza una serie de acciones que socavan la civilización y transgreden los códigos de conducta establecidos (Padilla, 1998b), faceta a la cual Kirk (1977, pág. 287) denomina *the animalistic Heracles*.

En las *Ranas*, se caricaturiza esta faceta del héroe. Por ejemplo, en el episodio de las posaderas, se entremezclan la *bíē hēraklēēīē* y la polifagia con el motivo del hurto (*Ranas* vv. 559-568):

POSADERA 2. Por Zeus, infeliz; ni el queso fresco que éste se zampó en el mismísimo molde.

POSADERA 1. Y luego, cuando yo me ocupaba del pago, me echó una mirada aterradora y se puso a mugir.

JANTIAS. (Aparte) Ése es su modo de actuar. Así se comporta siempre.

POSADERA 1. Y desenfundó la espada con pinta de loco.

POSADERA 2. Sí, por Zeus, desgraciada.

POSADERA 1. Y nosotras dos, llenas de miedo, subimos de un brinco al desván y él se largó de un salto, llevándose los cestos.

JANTIAS. (Aparte) También ése es su modo de actuar. (Aristófanes, 2007b, págs. 255-256)

En este fragmento, se evidencia el uso de la *bía* para lograr un objetivo. Las posaderas enfatizan esa faceta bestial con el mugir del héroe y la mirada aterradora. Asimismo, se alude a la locura de héroe (v. 564), otra característica negativa del héroe mítico. La comicidad aquí radica en que esta *manía* o *lússa* en Heracles no es inspirada por una divinidad, sino por su afición desmedida por la comida, la cual desencadena su *bía* contra las despenseras.

¹⁹⁷ Las yeguas de Diomedes, el cinturón de Hipólita, el ganado de Gerión, las manzanas doradas del jardín de las Hespérides y el can Cerbero.

Adicionalmente, los comentarios de Jantias ante el relato solo intensifican la comicidad de la escena por énfasis reiterativo, pues insiste en la caricaturización de la *bía* de Heracles en su faceta bestial.

Finalmente, se debe hacer la salvedad de que el personaje de Heracles se caricaturiza como agente de violencia (*bía*), pero esto no se representa en escena. En este sentido, la comicidad radica en el contraste entre el recuerdo de la *bía* del héroe mítico y el temor que esta produce en las demás personas, frente al impostor, quien es incapaz de imitar el accionar de Heracles.

III.1.2.1.2. Agresividad lúdica como manifestación de la eirōneía del personaje de Heracles en las Ranas

En el prólogo de las *Ranas* (vv.38-163), el personaje de Heracles tiene la función del *eirōn*. El contraste se establece con el personaje de Dioniso y su carácter. Este se presenta desde el inicio con *alazonería*, un impostor disfrazado con piel de león y una clava. En esta escena, hay un contraste entre los *éthē* de ambos personajes. El carácter del *eirōn* se basa en la ironía, figura retórica de pensamiento que “afecta la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el todo, se pueda comprender otra, contraria” (Beristáin, 2013, pág. 277).

Este recurso retórico es utilizado reiteradamente por Heracles a lo largo de todo su diálogo con Dioniso. La ironía se muestra por medio de tres aspectos: la burla disimulada, la tergiversación de la narración de Dioniso para realizar bromas propias de la coordinada emoción (humor sexual y agresividad lúdica) y el uso de un tono condescendiente, en el cual se mezcla un sentimiento de superioridad con una simulada amabilidad.

En primer lugar, la **burla disimulada** aparece desde la entrada en escena de Heracles, cuando Dioniso fanfarronea y se jacta de haber asustado a Heracles cuando tocó la puerta, pero en realidad héroe se está burlado de su hermano diciendo (*Ranas*, vv.38-9): “¿Quién golpea la puerta? Está llamando a coces como un centauro quienquiera que sea...” (Aristófanes, 2015, pág. 269). Las personas que tocan a la puerta no dan coces como animales: en ello radican la broma y el insulto. Además, no es casual la mención del centauro, bestia mitológica que a lo largo del ciclo del mito de Heracles se presenta como uno de sus enemigos más nefastos y, de hecho, su muerte es causada por la sangre del centauro Neso.

Este símil tiene implicaciones humorísticas, cuya comicidad radica en el contraste cómico logrado con la broma y el insulto (*skōmma*). Demetrio (*Sobre el estilo*, III, 172) señala que la comparación se utiliza frecuentemente para crear *skōmma*, concepto generalmente traducido como ‘burla’ (Pabón, 2005, pág. 539), ‘chanza’ o ‘sarcasmo’ (Yarza, 1998, pág. 1257). En la *Ética Nicomáquea* (IV 8, 1128a, 27), Aristóteles explica el *skōmma* es una especie de *λοιδόρημα* (*loidórēma*) ‘injuria’, ‘insulto’, ‘ultraje’ o ‘baldón’ (Yarza, 1998, pág. 849). Dentro de la agresividad lúdica, la burla y el insulto están emparentados, lo cual ya los griegos resaltaban, pues en algunos casos el término *skōmma* se puede entender como ‘insulto’, específicamente en relación con el verbo *σκώπτειν* (*skōptein*), entendido como ‘hacer bromas pesadas’ o ‘burlarse de’ algo o de alguien (Gil, 2010a).

En el contexto de la referencia aristofánica, Heracles compara el modo de actuar de Dioniso al tocar fuertemente la puerta con el accionar de un centauro, “seres cuya mitad superior del cuerpo era humana y la otra mitad de caballo” (Fontán Barreiro, 1999, pág. 111). Como bien explica López Eire (2002), el símil sirve para crear insultos, en especial, cuando se utiliza en la comparación animales o bestias mitológicas. De acuerdo con Devambe (1972), los centauros eran seres híbridos que en la antigüedad “representaban la

brutalidad salvaje y la barbarie”, cuya “intemperancia los hacía violentos y malvados” (pág. 91).

En el mito, Heracles se enfrentó a muchos centauros como elemento civilizador. Por ejemplo, según lo transmitido por Apolodoro (*Biblioteca* II, 5, 4), cuando Heracles se encontraba en búsqueda del jabalí erimantio, se hospedó en la casa del centauro Folo, quien le ofreció carne asada. Ante la solicitud de Heracles, Folo abrió la tinaja de vino –regalo de Dioniso– común de todos los centauros y su fuerte olor los atrajo, por lo que atacaron al héroe. Heracles enardecido arremetió contra los centauros, asesinó a varios de ellos y los persiguió hasta donde se encontraba Quirón, al cual hirió involuntariamente con una flecha envenenada con la sangre de la Hidra. Cuando volvió a donde Folo, este había muerto accidentalmente con uno de los dardos del héroe. Ante esto, según Apolodoro (II, 5, 12), fue purificado por Eumolpo y después iniciado en los misterios. Por su parte, de acuerdo con Diodoro Sículo (*Biblioteca histórica* IV 14,3), “Deméter, en honor de Heracles, instituyó los Misterios Menores como purificación por la matanza de los centauros” (Diodoro, 2004, pág. 53).

El tema de la centauromaquia fue muy popular en la antigüedad, pues “sirvió para simbolizar las victorias de los griegos sobre los bárbaros” (Devambeiz, 1972, pág. 92). En las *Ranas*, no se menciona directamente este episodio, pero parece que la comparación en el verso 38 pueda tratarse de un guiño cómico. Dioniso, en su papel de impostor, fallidamente intenta reproducir el *lēma* o ‘voluntad’ de Heracles, quien burlescamente lo compara con un centauro (Edmonds III, 2013). Esta mención del centauro ha hecho pensar que se puede estar aludiendo específicamente al referente paródico de las *Ranas* (Robertson, 1980) o, en general, al mito de Heracles.

Seguidamente, Heracles se burla también de su *skhēma* o ‘apariencia exterior’. Ello se evidencia en la risa disimulada de Heracles, quien al ver a Dioniso disfrazado exclama (*Ranas*

vv. 45-47): “Nada, que no puedo calmar mi risa, viendo una piel de león sobre un vestido azafranado ¿Qué sentido tiene? ¿Por qué van juntos unos coturnos y una maza?” (Aristófanes, 2007b, pág. 219). Como se explicó *supra*¹⁹⁸, la incongruencia lograda con el oxímoron visual manifiesto en la yuxtaposición de elementos femeninos (los *kóthoroi* y el *krokōtós*) con los atributos del héroe (la *leontēē* ‘y el *rhópalon*), es enfatizada irónicamente por Heracles con una acumulación de preguntas retóricas.

La risa de Heracles en escena es un ejemplo de metateatralidad de la risa de exclusión, mecanismo de castigo social aplicado al individuo que se desvía de la norma. Este tipo de risa se aplica por lo general dentro de la comedia para atacar al *alazōn*, por ser jactancioso y pretender una reputación que no le pertenece (Aristóteles, 1985).

En segundo lugar, la *eirōneía* es utilizada por Heracles para burlarse de Dioniso por medio de la **tergiversación** de su relato. Por medio de la simulación de ignorancia desde una posición dialéctica, logra conducir la conversación a tal punto que deforma su sentido. Por ejemplo, cuando le pregunta a Dioniso la razón de su llegada y este le narra cómo se ha embarcado en una lucha naval con Clístenes (*Ranas*, vv.47-57), jactándose de haber vencido doce o trece naves de enemigos. Heracles modifica el sentido de la narración inicial de su hermano y la tergiversa con humor sexual (cf. *infra*), de lo cual el propio Dioniso se percata y le responde al héroe (vv.58-9): “No te burles de mí, hermano. No es eso, sino que me va mal. Tal es la pasión que me consume” (Aristófanes, 2007b, pág. 221). La ironía es captada por Dioniso, pues esta figura retórica “presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo del enunciado” (Marchese y Forradellas, 2000, pág. 221). En este caso, Dioniso capta la función de disimulo

¹⁹⁸ Cf. *supra*, Capítulo II, apartado II.2.1. El disfraz de Heracles en Dioniso y Jantias, págs. 175-185.

implícita en las palabras de Heracles, pues en la ironía se busca precisamente esto “al sustituir el *emisor* un pensamiento por otro, oculta su verdadera opinión para que el *receptor* la adivine, por lo que juega durante un momento con el desconcierto o el malentendido” (Beristáin, 2013, pág. 278).

Adicionalmente, a estos recursos añade el uso del hipocorismo¹⁹⁹, el cual intensifica la burla irónica. Ello se observa en la forma en que Heracles se dirige a Dioniso en el verso 60, diciéndole ὄδελφίδιον (*ōdelphídion*) “oh, hermanito”. El término ἀδελφίδιον (*adelphídion*) es un diminutivo de ἀδελφός (*adelphós*). López Eire (2002) señala que, en el caso de la comedia aristofánica, generalmente el hipocorismo se utiliza con valor despectivo, pues “puede servir perfectamente para denigrar, amenguar o amancillar todo concepto con el fin de hacer de él burla, mofa, escarnio o ludibrio, lo que resulta apropiado [...] como estrategia generadora de risa y burla en la comedia antigua” (pág. 55).

Otro apóstrofe despectivo se encuentra en el verso 116, cuando Heracles le pregunta en tono condescendiente: “Pobrecillo, ¿te vas a atrever a ir también tú?” (Aristófanes, 2015, pág. 277). El término en griego que se utiliza en el apóstrofe es σχέτλιος (*skhétilios*) que significa “que causa un mal”, ‘cruel’, ‘funesto’, ‘pernicioso’, ‘terrible’, ‘desgraciado’, ‘indigno’, entre otras acepciones (Yarza, 1998, pág. 1348; Pabón, 2005, págs. 570-1). La *eirōneía* se manifiesta aquí en el **tono condescendiente**, en el cual se mezcla un sentimiento de superioridad con una simulada amabilidad.

Aparte de la burla disimulada, la tergiversación y el tono condescendiente, la agresividad lúdica de la *eirōneía* de Heracles se manifiesta en el uso del **sarcasmo**, figura

¹⁹⁹ El *hipocorismo* (ὕποκόρισμα) es el uso de diminutivos. Aristóteles, en la *Retórica* (III, 1405b 20), señala que tiene como función “hacer más pequeño lo malo y lo bueno” (Aristóteles, 1990, pág. 497). De hecho, el Estagirita pone como ejemplo el uso de diminutivos en los *Babilonios* de Aristófanes.

que es “considerada como una forma extremada de ironía –puede llegar hasta la crueldad-, dirigida a herir al destinatario” (Marchese y Forradellas, 2000, pág. 360). Ello ocurre cuando Dioniso sin tardanza le pide recomendación para hacer el descenso al Hades de la manera más rápida, ante lo cual Heracles irónicamente le aconseja el suicidio (*Ranas*, vv.120-136).

El suicidio era un motivo muy frecuente en la tragedia, por lo que no es extraño que se utilice en esta obra, cuyo tema cómico es traer del inframundo a Eurípides. Para dar un ejemplo de la frecuencia de este tópico en el género trágico, Garrison (1991) indica que, de las treinta y dos tragedias conservadas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, en trece de ellas se utiliza, ya sea como amenaza o como accionar de algún personaje.

En el contexto de la Atenas del siglo V, el suicidio tenía connotaciones distintas: podía ser visto como un acto justo o como una manifestación de cobardía. De acuerdo con Platón (*Leyes* 873c), el matarse a sí mismo es aceptable en tres escenarios: si la justicia de la ciudad lo demanda, si sobreviene alguna desgracia sobremanera dolorosa e ineluctable o por haber incurrido en una ignominia para la que no haya remedio. Fuera de estas, el quitarse la vida era tomado como un acto de cobardía (ἀνανδρία) y holgazanería (ἀργία). En la tragedia, también se concebía de esta manera, ya que el suicidio se justificaba cuando era una respuesta social ante el deseo de honor, el temor a la vergüenza o por el bien común, el cual requería un autosacrificio (Garrison, 1991).

En las *Ranas*, el motivo del suicidio se utiliza para recalcar enfáticamente la cobardía (*anandría*) y la holgazanería (*argía*) de Dioniso. Heracles sarcásticamente le sugiere tres maneras distintas: ahorcamiento, envenenamiento y precipitación al vacío (*Ranas*, vv.120-136):

HERACLES. Veamos: ¿Cuál de ellos te indico en primer lugar? ¿Cuál? Tienes uno que consiste en una soga y un taburete para colgarte.

DIONISO. Para, el que propones asfixia.

HERACLES. Pues hay otro atajo breve machacado, el del mortero.

DIONISO. ¿Acaso te refieres a la cicuta?

HERACLES. Precisamente

DIONISO. Es fría y helada. Enseguida entumece las piernas.

HERACLES. ¿Quieres que te aconseje un atajo rápido y cuesta abajo?

DIONISO. Sí ¡vive Zeus! No me gusta caminar.

HERACLES. Baja entonces al Cerámico.

DIONISO. Y luego ¿qué?

HERACLES. Sube a esa torre alta.

DIONISO. Y ¿qué hago?

HERACLES. Desde allí contempla la salida de la carrera de antorchas, y luego, cuando digan los espectadores “salen”, sal también tú.

DIONISO. ¿A dónde?

HERACLES. Abajo.

DIONISO. Pero destruiré las dos hojas del cerebro. No iría yo por ese camino.

(Aristófanes, 2015, págs. 277-9)

La primera se refiere a la estrangulación con βρόχος (*brókhos*) lazo o cuerda con nudo corredizo. En la Grecia antigua, este era el método predilecto de suicidio femenino (Jaime González, 2017). “A partir de la documentación disponible, puede afirmarse que tanto las mujeres jóvenes como las mujeres adultas escogían, de forma preferente, el ahorcamiento para suicidarse, colgándose bien de un árbol o de una viga del *thalamos* (lecho nupcial)” (Huntingford Antigas, 2020, pág. 60). Así murieron Yocasta, Antígona y Fedra, por mencionar algunas figuras míticas, cuyo relato ha sido temática de la tragedia.

Garrison (2000), citada por Huntingford Antigas (2020, pág. 67), ha destacado las principales causas presentes en la literatura griega que podían “llevar al suicidio de una mujer: la pérdida del padre, del marido, del hijo o del amante; el miedo a ser violadas; el incesto; el rapto; el abandono del hombre amado, el patriotismo (para no caer en manos del enemigo); y el morir en lugar del marido”. Todas ellas están ligadas a una figura masculina, de manera directa o indirecta. En las *Ranas*, ocurre lo mismo con Dioniso, pues

hipotéticamente estaría tomando su vida por su deseo de rescatar a Eurípides y traerlo de vuelta al teatro.

El segundo es el envenenamiento por κόνειον (*kōneion*) o ‘cicuta’, veneno con el cual se ejecutaba a los criminales en Atenas (Liddell y Scott, 1989). Al respecto, Flacelière (1995, pág. 293) señala que “no era el procedimiento de ejecución más cruel, sino una especie de suicidio tolerado”. Sócrates es el más famoso ejemplo de esta sanción, “condenado por no reconocer a los dioses atenienses, y por corromper a la juventud” (Rosselli y Rueda, 2011, pág. 143). El filósofo murió en el año 399 a.C., seis años después de la presentación de las *Ranas*, por lo que no se trata de una referencia a este evento histórico, sino más bien una alusión contextual a este tipo de castigo.

En tercer lugar, Heracles le sugiere a Dioniso la precipitación al vacío desde una torre en el Cerámico, *demos* ubicado al noroeste del ágora en Atenas, donde se encontraba una famosa necrópolis (Devambez, 1972). Esta descripción recuerda a un famoso tópico sobre el suicido por amor en la poemas erótico-trenéticos, llamado κατακρημνίζειν (*katakrēnizein*) ‘precipitar de arriba hacia abajo’ o ‘tirarse de un precipicio’, vocablo que se utilizó específicamente para denominar al salto suicida por amor (Jaime González, 2017). Se conserva un fragmento de Estesícoro (PMG 277) que relata como Cálce se enamora de Evatlo, rey de Élide, pero al no ser correspondida se suicida lanzándose desde la roca de Léucade. De allí mismo, se dice que también se arrojó Safo de Mitilene al no ser amada por Faón (cf. Menandro, fr. 258 K) (Rodríguez Adrados, 1980). “El salto desde esa roca era el preferido de los enamorados; a juzgar por otras fuentes, suponía una forma de curarse del amor, un antídoto” (Difabio, 2020, pág. 18). En la poesía erótica el *katakrēnizein* era visto como un *remedium amoris*.

Por medio del sarcasmo, Heracles se burla de Dioniso en tres aspectos. En primer lugar, recalca su afeminamiento -ya manifestado en su atuendo-, sugiriéndole dos formas de suicidio femenino: el ahorcamiento y el lanzarse al vacío. En segundo lugar, hace alusión al tópico del *katakrēnizein* como *remedium amoris*, pero se satiriza, pues la causa es su deseo por Eurípides y no un amor no correspondido. Aquí juega un papel importante el humor sexual en los versos precedentes. Finalmente, Heracles insinúa una forma de pena capital, que podría estar sugiriendo que Dioniso, al pretender traer a Eurípides a Atenas desde el Hades, estaría cometiendo una falta grave para la ciudad. Se debe recordar que Eurípides es uno de los *kōmōidoumenoi* preferidos en Aristófanes, burlado en reiteradas ocasiones por ser el vocero de las nuevas tendencias filosóficas y educativas, entre ellas la sofística.

El suicidio es sarcásticamente propuesto por Heracles, pues este tipo de muerte impuesta es una salida fácil para evitar la *kathábasis*, la cual exige de valor heroico. Al aconsejarle el ahorcamiento, muerte típicamente femenina en la escena trágica, o lanzarse al vacío, lo asimila a lo femenino y a lo débil. De esta manera, se utiliza el sarcasmo para el rebajamiento del personaje de Dioniso.

En síntesis, la agresividad lúdica verbal como producto de la *eirōneía* de Heracles tiene como intención primordial burlarse de diversos aspectos de Dioniso: su atuendo (*skhēma*), su relato (*analepsis*), su deseo (*póthos*), su voluntad (*lēma*), sus pretensiones (*alazonería*), su cobardía (*anandría*) y holgazanería (*argía*). Como se observó, se utilizan varios recursos retóricos, principalmente la ironía, pero también la acumulación de interrogaciones, el símil, el hipocorismo, la metáfora, el sarcasmo, la disimulación y la alusión, entre otros. Así, Heracles logra desarrollar la burla disimulada, la tergiversación y el tono condescendiente, con los cuales arremete lúdicamente contra Dioniso al generar la comicidad propia del impulso sádico.

III.1.2.2. Utilización de humor sexual por el personaje de Heracles

El empleo del humor sexual en relación con el personaje de Heracles en las *Ranas* es escaso. El único ejemplo se halla al principio de la escena, cuando Heracles le pregunta a Dioniso hacia dónde se dirige disfrazado con una piel de león, un vestido azafranado, unos coturnos y una maza, ante lo cual el héroe cómico le explica los antecedentes de su llegada y le narra cómo se ha embarcado en una lucha naval con Clístenes (*Ranas* vv. 47-57):

DIONISO. Me embarqué con Clístenes...

HERACLES. Y ¿estuviste en la batalla naval?

DIONISO. ... y hundimos doce o trece naves de los enemigos.

HERACLES. ¿Vosotros dos?

DIONISO. Sí, ¡por Apolo!

JANTIAS. (Aparte.) Y luego me desperté.

DIONISO. Y estando embarcado mientras me leía a mí mismo la Andrómeda de repente me golpeó el corazón un deseo no sabes con qué fuerza.

HERACLES. ¿Un deseo? ¿Cómo era de grande?

DIONISO. Pequeño, como Molón.

HERACLES. ¿De una mujer?

DIONISO. No

HERACLES. ¿De un muchacho?

DIONISO. Tampoco.

HERACLES. ¿De un varón?

DIONISO. Acertaste.

HERACLES. ¿Tuviste relaciones con Clístenes? (Aristófanes, 2015, págs. 269-271)

Clístenes era un líder político ateniense de siglo V a.C. y, por tanto, contemporáneo de Aristófanes. El *onomastì kōmōdēin*, recurso de la coordenada social, sirve aquí para generar comicidad de humor sexual. Aristófanes ridiculiza a Clístenes en reiteradas

ocasiones²⁰⁰ por ser un *cinaedus* y un *pathicus*, términos latinos utilizados para denominar a la pasividad en relaciones homoeróticas.

Cinaedus es un préstamo del griego κίναϊδος (*kínaidos*), que significa “sodomita, bardaje” (Yarza, 1998, pág. 776). Al respecto, Martos Montiel (2018, pág. 81) explica que este término “suele entenderse modernamente como “homosexual pasivo” [...], pero en realidad el sustantivo se aplicaba en general a personas de carácter promiscuo o de costumbres sexuales depravadas y se asociaba también a menudo con el simple afeminamiento”. En la Comedia Antigua, tanto el afeminamiento como el travestismo eran objeto de invectiva y burla. Según Henderson (1975), de todos los homosexuales, los afeminados eran considerados los más ridículos, especialmente cuando se trataba de hombres vestido de mujeres. Por ejemplo, en las *Tesmoforias* (vv. 240 y 574ss.), por su apariencia Clístenes es el único «hombre» que tiene acceso a la fiesta y es reiteradamente confundido con mujeres.

Por su parte, el término *pathicus* se asocia semánticamente a *cinaedus*. Como préstamo del griego παθικός (*pathicós*), etimológicamente se deriva de la raíz de πάσχω, “sufrir, soportar, experimentar”, con lo cual, desde el ámbito obsceno, se utilizaba para designar a “la persona que juega el papel receptivo en una relación de sexo anal” (Martos Montiel, 2014, pág. 113). En el humor sexual, el abuso a los *pathici* era el más común en cuanto a relaciones homosexuales entre dos hombres, pues -por una cuestión cultural- la pasividad era considerada uno de los temas más risible, como bien explica Henderson (1975, pág. 209):

Of all the types of homosexual humor in comedy by far the most common is the abuse of pathics, evidently the most risible kind of homosexual. It would seem that homosexual surrender was

²⁰⁰ Clístenes es mencionado por nombre en los *Acarnienses* (v.118), en las *Aves* (v. 831), en las *Nubes* (v.355), en las *Ranas* (v. 48, 422), en los *Caballeros* (v.1374), en *Lisístrata* (v.1092), en las *Tesmoforias* 235, 634, 763, 929 y en las *Avispas* (v.1187).

potentially more harmful to one's good name than homosexual pursuit. Nearly all terms of abuse that refer to homosexuality refer to passive homosexuality.²⁰¹

En las alusiones a Clístenes en las *Ranas* (vv. 48, 57) se aprovechan ambos aspectos, el afeminamiento y la pasividad sexual. A partir de la afirmación de Dioniso (*Ranas* v.48): ἐπεβάτευον Κλεισθένει (*epébáteuon Keisthénéi*) “me embarqué con Clístenes”, se desarrolla un juego de doble sentido con carácter sexual. El verbo ἐπιβατεύειν (*epibateúein*) significa ‘embarcarse’, pero también ‘subir’, ‘entrar en’, ‘apoderarse de’, ‘usurpar’ e ‘invadir’ (Yarza, 1998, pág. 521). Estas acepciones se prestan para elaborar una metáfora sexual. Al respecto, la Suda²⁰² señala que en el contexto de las *Ranas*, el verbo *epébáteuon* semánticamente se refiere a las relaciones sexuales por monta, a partir de una metáfora con apareamiento de los animales. Por su parte, Henderson (1975) sugiere que el verbo es utilizado para realizar una broma pederástica, donde Dioniso dice que estaba "al servicio de Clístenes". Este tipo de alusiones potencia el rebajamiento de la figura de Dioniso, pues al adquirir un rol pasivo se asocia a lo femenino.

Seguidamente, Heracles le da continuidad a la broma con su pregunta (*Ranas* v. 49): κἄναυμάχησας; (*kanaumákhēsas?*) “¿Y luchaste en la naumaquia?”. El verbo ναυμαχέειν (*naumakhéin*) “combatir en el mar” (Yarza, 1998, pág. 925) es utilizado como una metáfora sexual. En las *Ranas*, la naumaquia también se emplea con este sentido semántico en una alusión posterior sobre Calias (*Ranas*, vv. 432-4). Esta referencia aparece en la misma oda donde se arremete nuevamente contra Clístenes (v. 426). Ambos son *kōmōdoúmenoi* en esta obra aristofánica, atacados como *pathicus* (Henderson, 1975).

²⁰¹ De todos los tipos de humor homosexual en la comedia, con mucho, el más común es el insulto a los páticos, evidentemente el tipo de homosexual más risible. Parecería que la rendición homosexual era potencialmente más dañina para el buen nombre de uno que la orientación homosexual. Casi todos los términos de abuso que se refieren a la homosexualidad se refieren a la homosexualidad pasiva. [Traducción propia]

²⁰² Cf. ἐπεβάτευον (epsilon,2021) - ποῖ γῆς ἀπεδήμεις; (pi,3070) (Consorcio Stoa, 2000-2019).

Asimismo, la metáfora de la naumaquia se aprovecha para amplificar la *alazonería* de Dioniso, quien fanfarronea hiperbólicamente señalando que Clístenes y él hundieron doce o trece naves enemigas. Por medio de una invención de eventos inexistentes, como buen *alazón*, Dioniso es objeto de la ironía de Heracles, quien tergiversa esta analepsis con humor sexual. La pretensión exagerada y la fanfarronería de Dioniso se confrontan con la *eirōneía* del personaje de Heracles, con lo cual se crea un bello contraste cómico. Nuevamente se logra un rebajamiento de Dioniso desde un ámbito masculino como es el arte naval, a la esfera de la pasividad sexual, asociada a lo femenino.

Seguidamente, Dioniso señala que “estando embarcado” se encontraba leyendo la *Andrómeda*, tragedia perdida de Eurípides, presentada en el año 412 a.C. (Thorburn, 2005). Esta es la razón por la cual Dioniso es golpeado por un *πόθος* (*póthos*) “deseo de algo alejado o ausente”, ‘amor’ (Yarza, 1998, pág. 1109). Al respecto, Padilla (1992) explica que el deseo de Dioniso por Eurípides surge a partir de la lectura de *Andrómeda*, obra que habría estado cargada de erotismo y presentaba la heroica derrota del monstruo marino por parte de Perseo.

En cuento a la intensidad de este deseo (*Ranas*, v.55), Dioniso lo compara con Molón. Según el escoliasta, podría tratarse de Molón el actor que protagonizó algunas de las tragedias de Eurípides y era muy corpulento; aunque la otra posibilidad es que se refiera un bandido y notorio ladrón, del mismo nombre, pero de corta estatura (Smith, 1873). Gil apoya esta última opción, pues “lo más probable es que se trate de una ironía para recalcar la fuerza de su deseo” (Aristófanes, 2015, pág. 271, nota 11). Este es otro ejemplo de *onomastì kōmōdēin*.

Heracles supone que el *póthos* tiene una motivación sexual (v.55-57) y trata de adivinar el objeto del deseo del dios. Su primera suposición es una mujer (*γυναικός*), luego un niño (*παιδός*), luego un hombre (*ἄνδρός*) y, finalmente, Clístenes, quien por su afeminamiento no

encaja en ninguna de las categorías sexuales anteriores. Sobre este punto, Henderson (1975) explica que el orden en que Heracles menciona estos cuatro tipos de objetos de amor corresponde de hecho a su relativa aceptabilidad social, al menos desde la comicidad. Hay una gradación ascendente, de lo socialmente aceptado a lo reprochable y burlesco en el campo sexual. En primer lugar, las relaciones heterosexuales eran lo más común y parte normal de la sexualidad masculina, por lo que no eran objeto de burla. En el caso de la *παῖδερασία* (*paiderastía*), suponía la relación entre un joven adolescente (*ἐρώμενος*, *erōmenos*, 'amado') y un hombre adulto (*ἐραστής*, *erastēs*, 'amante') (Flacelière, *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, 1995). En el contexto ateniense del siglo V, era socialmente aceptada en la clase aristocrática, por lo que no era un frecuente objeto de burla. En tercer lugar, la actividad homosexual con un hombre adulto sí era censurable en Atenas, en especial si se trataba de un *pathicus*. Finalmente, el rol sexual más despreciado y, por tanto, el más burlado era el del *kínaidos* o afeminado, categoría en la que aquí parece incluirse a Clístenes. Sobre estas valoraciones de la homosexualidad en la comedia, Henderson (1975, págs. 208-9) explica lo siguiente:

Homosexuality, on the other hand, rarely appears in comedy without some pejorative coloration. The audience is invited to laugh selfconsciously, and usually derisively, at the exposure of what was a common but somewhat embarrassing fact of Athenian sexual life in the fifth century. At best, homosexuality (in the form of the occasional enjoyment of a boy) is presented as a harmless vice; at worst (in the case of grown men who are fond of other men or who are actually effeminate), it is made to represent and exemplify corruption, decadence, shamelessness, wickedness, or “perversion”.²⁰³

²⁰³ *La homosexualidad, por otro lado, rara vez aparece en la comedia sin alguna coloración peyorativa. Se invita a la audiencia a reírse tímidamente, y por lo general burlonamente, ante la exposición de lo que era un hecho común pero un tanto vergonzoso de la vida sexual ateniense en el siglo V. En el mejor de los casos, la homosexualidad (en la forma del disfrute ocasional de un muchacho) se presenta como un vicio inofensivo; en el peor de los casos (en el caso de hombres adultos que sienten cariño por otros hombres o que son realmente afeminados), se hace para representar y ejemplificar la corrupción, la decadencia, la desvergüenza, la maldad o la perversión. [Traducción propia]*

Dioniso confirma su deseo por un varón (ἄνδρός): Eurípides. Aquí no solo se ataca la figura de Clístenes, sino que también el dios es víctima de la burla por su afeminamiento. Recuérdese que Dioniso viste indumentaria femenina (los *kóthoroi* y el *krokōtós*) junto a los atributos de Heracles. Como bien explica Compton-Engle (2015), la incongruencia en el atuendo ocasiona confusión de género, lo que provoca la burla y sugieren que este ha mantenido relaciones sexuales con Clístenes.

En síntesis, el humor sexual en este fragmento se fundamenta principalmente en dos aspectos distintos: el uso del disfraz y el *onomastì kōmōdēin*. A partir de la burla hacia la indumentaria de Dioniso (vv. 45-47) se elabora una compleja broma de carácter sexual en la que se utilizan como medios la metáfora obscena y la *gradatio*. Asimismo, se aprovecha para generar un contraste entre el carácter de Dioniso como *alazōn* y la *eirōneía* de Heracles. En este sentido, el humor sexual se utiliza exclusivamente para lograr la tergiversación y la burla disimulada, características propias de la función de Heracles como *eírōn*.

III.1.2.3. Función del humor escatológico en boca del personaje de Heracles

El humor escatológico, al igual que la escrología en general, no se emplea para la caracterización del personaje de Heracles. No obstante, en las intervenciones de este personaje hay algunos términos que se asocian a este tipo de humor y son interpuestos en la topografía que hace Heracles del Hades. Por ejemplo, el héroe comenta que después de cruzar el Aqueronte hay “luego un enorme barrizal y un eterno manantial de mierda” (Aristófanes, 2015, pág. 280), εἴτα βόρβορον πολὺν καὶ σκῶρ αἰνῶν (vv.145-6). Hay dos términos interesantes en esta afirmación: βόρβορος (*bórboros*) y σκῶρ (*skōr*). El primero significa “fango; barro; suciedad; cenagal” (Yarza, 1998, págs. 276-7) o “cieno, turbiedad” (Rodríguez Adrados et al. 2012). En este contexto, se trata de un eufemismo para excremento.

Por su parte, *skōr* es explícitamente ‘excremento’ o ‘basura’ (Yarza, 1998, pág. 1257). Es un ejemplo de obscenidad pura y primaria, pues, como bien explica Henderson (1975, pág. 35): “σκῶρ, shit, expresses definite affective feelings, while κόπρος, dung, refers simply to excrement”²⁰⁴. Por esta razón, tanto Gil como Macía Aparicio lo traducen al español como “mierda”, para dotarlo de esa connotación escrológica. Esta imagen de “fango y mierda perenne” que espera a los criminales y malvados en el inframundo es una idea que ya antes Aristófanes había explotado en *Gerytades* (fr.156b) cuando señala que en la entrada al Hades hay un διαρροίας ποταμὸς (*diarroías potamòs*) o “río de diarrea” (Aristophanes, 2007, pág. 186).

El tema cómico de *Gerytades* también habría versado sobre la *katábasis* y, al igual que en las *Ranas*, se fundamentaba en la crítica literaria. Sin embargo, en esta comedia, no desciende Dioniso, sino una delegación de poetas de los distintos géneros, elegida por la propia asamblea para que traigan consigo algo que ha perdido Atenas (Gil, 2012a). Entre los poetas seleccionados se encontraban Sannirión, Meleto y Cinesias, como representantes de los poetas trágicos, cómicos y líricos, respectivamente. De acuerdo con Henderson (1975), en esta obra los enemigos de Aristófanes tendrían que nadar por el *diarroías potamòs* para entrar en el Hades.

Esta comedia perdida ha sido datada entre los años 409 al 407 a.C. (Gil, 2012a), lo que supone que es previa a las *Ranas*, presentada en el año 405 a.C. En este sentido, en el pasaje mencionado por Heracles hay una posible alusión a esta obra. El héroe recalca que allí en ese “fango” habitan todo tipo de impíos y malvados, incluso “el que se hizo una copia escrita de un parlamento de Mórσιμο” (v.151), poeta trágico contemporáneo de Aristófanes.

²⁰⁴ σκῶρ, mierda, expresa sentimientos afectivos definidos, mientras que κόπρος, estiércol, se refiere simplemente a excremento [traducción propia].

Adicionalmente, Dioniso señala que “debería añadirse a éstos el que hubiera aprendido la danza pírrica de Cinesias” (v.152-3). De esta manera, se enlaza el humor propio de la coordinada emocional con el uso del *onomastì kōmōdēin*, recurso propio de la vertiente social de la comicidad aristofánica.

Este es el único ejemplo de humor escatológico en boca de Heracles, cuya principal función no es la ruptura del *prépon* para la distorsión de la figura mítica, sino la alusión a *Gerytades*, comedia perdida donde atacó a poetas contemporáneos y se dedicó a la crítica literaria.

III.1.2.4. Uso del énfasis reiterativo en el personaje de Heracles en las Ranas

Por su parte, el uso del énfasis reiterativo en el personaje de Heracles en las *Ranas* se manifiesta en dos aspectos principales, en su caricaturización en boca de otros personajes y en sus intervenciones en la conversación que entabla con Dioniso en el prólogo de la obra (*Ranas*, vv.35-163). En la caricaturización del personaje imitativo de Heracles, el énfasis reiterativo se manifiesta de diversas maneras, en especial en relación con la utilización de ciertas figuras retóricas como la repetición, la políptoton y, principalmente, la acumulación y la enumeración. Se debe hacer la salvedad de que la distinción entre estas dos últimas es difusa, pues, como explican Marchese y Forradellas (2000, págs. 17-18):

Los límites entre la acumulación y la enumeración no siempre son claros; quizá la acumulación presente una menor lógica en la relación sintáctica entre los elementos en su orden, lo que conlleva que ésta parezca poder prolongarse indefinidamente o que se puedan introducir elementos distintos entre los expresos, y que la serie de objetos, sentimientos, imágenes [...] se presenten de forma desordenada o desestructurada.

La acumulación se utiliza varias veces para caricaturizar a Heracles fuera de escena durante la parodia del descenso al Hades. Por ejemplo, el énfasis en la polifagia del personaje

se encuentra en el episodio de la Criada de Perséfone, quien le ofrece múltiples manjares (vv. 509-518):

CRIADA. ¡Has vuelto, queridísimo Heracles! Entra aquí, porque la diosa, en cuanto se enteró de tu llegada, se puso al instante a cocer panes, puso al fuego dos o tres marmitas de guisantes, ha hecho asar un buey entero, hornea pasteles y golosinas... Pero entra.

JANTIAS. Magnífico, me parece bien.

CRIADA. Por Apolo, no consentiré que te marches ahora que ha guisado unos pajaritos y cocido unas golosinas, y ha hecho una mezcla de vino dulcísima. Vamos, entra conmigo.

JANTIAS. Sí, está muy bien.

CRIADA. ¿Estás de broma? No te dejaré ir, porque ahí dentro están dispuestas para ti una flautista preciosa y dos o tres bailarinas.

JANTIAS. ¿Cómo dices? ¿Bailarinas?

CRIADA. Unas niñas apenas, y recién depiladas. Vamos, entra, que el cocinero va a sacar ya del fuego las rodajas de pescado y están poniendo la mesa. (Aristófanes, 2007b, pág. 252)

La acumulación de alimentos intensifica la caricaturización de la voracidad de Heracles. Ello también se observa en el episodio con las posaderas (vv. 549-576), quienes reclaman lo que aquel consumió sin pagar la última vez que estuvo allí. El inventario de alimentos presentes en ambas escenas se enlista en la Tabla 9 (*vid. supra* pág. 156).

Asimismo, junto a la polifagia, se encuentra su caricaturización como *philogunēs*, “amante de las mujeres” (Pabón, 2005, pág. 623). Esto se enfatiza en la escena de la Criada, quien, además de los manjares, le ofrece a *Hērakleioxanthías* una flautista hermosísima y dos o tres bailarinas. El énfasis radica en la repetición del término ὀρχηστρίς (*orkhēstrís*) ‘bailarina’: κὼρχηστρίδες (v.514), ὀρχηστρίδες (v. 516), ὀρχηστρίς (v.519). En la Grecia Antigua, tanto las bailarinas (ὀρχηστρίδες) como las flautistas (αὐλητρίδες) eran identificadas como hetairas (ἑταῖραι), ‘prostituta’ o ‘cortesana’, generalmente de alta condición social. De acuerdo con Pomeroy (2015), muchas de ellas, además de tener belleza física, poseían educación intelectual y talentos artísticos, atributos que hacían su compañía más entretenida en las actividades sociales frecuentadas únicamente por hombres. Por ello,

muchas heteras desarrollaban dotes musicales y podían ser flautistas o bailarinas, labores que practicaban principalmente en los banquetes.

Así, por medio de esta políptoton, figura que “consiste en repetir la parte invariable de una palabra (el *lexema* de un nombre o de un verbo), sustituyendo cada vez alguna de sus partes gramaticales variables (algún *morfema* derivativo y/o gramatical)” (Beristáin, 2013, pág. 133), no solo se recalca la identificación de Heracles como *philogunēs* o “atleta sexual” (Padilla, 1998b), sino que también se acentúa que la voracidad de la figura mítica es equivalente a su vigorosa sexualidad (Loraux, 2020). Por tanto, en la caricaturización presente en esta escena de las *Ranas*, ambos tópicos -la polifagia y la *philogunía*- se asocian y su comicidad se intensifica con el énfasis reiterativo, el cual no solo se logra con la acumulación, sino también con la políptoton.

Por su parte, el énfasis reiterativo en las intervenciones de Heracles en el prólogo (*Ranas*, vv.35-163) funge un papel fundamental en la comicidad de la escena, pues busca hacer más lenta la acción cómica y extender el desarrollo del diálogo. Para ello se utilizan distintos recursos, como la acumulación de preguntas retóricas, la políptoton, la descripción detallada, etc. Muestra de ello es el interrogatorio que realiza Heracles a Dioniso, con el cual hace más extensa la plática, pues lo acosa con múltiples preguntas, con las cuales logra dominar la conversación y tergiversar las respuestas, para crear bromas de humor sexual y agresividad lúdica.

Asimismo, cuando Heracles decide aconsejar a Dioniso y darle direcciones de cómo llegar al Hades, la descripción es la figura más utilizada para lograr énfasis. Por ejemplo, cuando le enumera de manera burlesca tres maneras rápidas de llegar al Hades: por ahorcamiento, por envenenamiento con cicuta o por salto al vacío, así como también cuando hace la topografía o *loci descriptio* del Hades. En esta resalta una enumeración de carácter

cómico que realiza Heracles sobre las ánimas desgraciadas del Inframundo (*Ranas*, vv.145-151):

HERACLES. Luego un enorme barrizal y un eterno manantial de mierda. En él están inmersos los que alguna vez agraviaron a su huésped, el que jodió a un muchacho y le escamoteó el dinero, el que maltrató a su madre, o dio un puñetazo en la mandíbula a su padre, el que juró en falso y el que se hizo una copia escrita de un parlamento de Mórσιμο. (Aristófanes, 2015, pág. 280)

Aquí se enumeran seis ofensas atroces, que hacen que estos ‘pecadores’ e impíos habiten en ese río de estiercol infernal. Remata la enumeración con la burla al trabajo de Mórσιμο, poeta trágico contemporáneo de Aristófanes, con lo cual se entra en el ámbito de la coordinada social en la comicidad aristofánica.

En suma, este aspecto de la comicidad emocional predomina en toda la escena en que participa Heracles, así como también en las descripciones de este fuera de escena, las cuales colaboran en su caricaturización. Sin embargo, solamente se presenta de manera verbal, no fáctica, pues la participación de Heracles es pasiva y la única acción que realiza es la de orientar a Dioniso.

III.2. Aspectos de la comicidad de la coordinada emocional en el uso del disfraz de Heracles en las *Ranas*

A partir del análisis realizado sobre la comicidad de la coordinada intelectual, se identificaron algunos aspectos propios de la vertiente emocional en relación con el uso del disfraz de Heracles en las *Ranas* como *arkhḗ* de la parodia de la *katábasis*. El humor de los impulsos sádico, sexual y escatológico se utiliza para el rebajamiento de la figura de Dioniso como impostor de Heracles. Ello se evidencia principalmente en las escenas en el Hades (*Ranas* vv. 164-674). Asimismo, el cambio de disfraz propicia la creación de un nuevo impostor: *Hērakleioxanthías*, quien a su vez es también víctima de agresividad lúdica.

Por su parte, en el caso del énfasis reiterativo, este se manifiesta fáctica y verbalmente, en especial en la dinámica en el control del disfraz: travestismo voluntario (vv.491-500, 579-589) y arrebató de vestimenta (vv. 522-532). A continuación, se analizan los principales aspectos de la coordinada emocional en el uso del disfraz de Heracles, comenzando con la agresividad lúdica, luego los humores sexual y escatológico, para finalmente exponer la función del énfasis reiterativo.

III.2.1. La agresividad lúdica y el uso del disfraz de Heracles en las *Ranas*

En las *Ranas*, la agresividad lúdica se manifiesta en relación con el disfraz de Heracles en dos aspectos distintos: como elemento paródico y para exponer a los personajes impostores: Dioniso y *Hērakleioxanthías*. En el primer caso, la parodia radica en la imitación burlesca que realiza Dioniso de su hermano, cuyo objetivo es remedar no solo su apariencia (*skhēma*), sino también su comportamiento y voluntad (*lēma*). Ello se observa, por ejemplo, en la necesidad de Dioniso de imitar la *bīē hēraklēeīē*, por lo que busca fallidamente ser un agente de violencia. En cuanto al segundo punto, tanto Dioniso como Jantias son objetos de agresividad lúdica, física y verbal, por su carácter de impostores (*alazónes*). A continuación, se describen ambas manifestaciones del impulso sádico y su relación con el disfraz heracleo.

III.2.1.1. La agresividad lúdica como elemento paródico: La imitación fallida de la bīē hēraklēeīē

Al tratarse de una mimesis paródica de Heracles, los personajes disfrazados tienen la necesidad de imitar no solo su apariencia (*skhēma*), sino también su comportamiento y voluntad (*lēma*). Por ello, tanto Dioniso, en su función de *alazón*, como su esclavo en el papel de *Hērakleioxanthías*, tratan de reproducir la *bīē hēraklēeīē*, a través de la agresividad lúdica.

En el caso de la apariencia (*skhēma*), los dos atributos de Heracles remiten a la *bía* del personaje. En primer lugar, el *rhópalon* es la representación visual de esta y, por tanto, es el arma predilecta del héroe. Siguiendo a Chevalier (2007, pág. 700), la maza o clava “aparece asociada a la fuerza brutal y primitiva”. Por su parte, la *leontéē* encarna su primera gesta, donde mató con sus propias manos al León de Nemea. Ambos atributos son utilizados por Dioniso en la tercera capa de su disfraz. De acuerdo con Compton-Engle (2015), el héroe cómico piensa que, al llevar consigo los atributos del héroe, esto hará que actúe como él, lo que supone una relación entre la *skhēma* y la *lēma*.

Dioniso busca imitar la *bía* de Heracles no solo visualmente, sino también en su accionar. Ello se manifiesta desde el prólogo de la obra, cuando el protagonista golpea desmedidamente con la maza la puerta de la casa de Heracles (*Ranas*, vv.37-9). Esta acción recuerda al epíteto *ἔρειψιπύλαν*²⁰⁵ (*ereipsipúlan*) “destructor de puertas”, que Baquílides (*Epinicio* V, 56) aplica a Heracles. De acuerdo con Silventi (2013, pág. 109, nota 51), este epíteto “alude a la expedición de Heracles contra Troya”. Por su parte, Padilla (1998b, pág. 24) señala que en el mito se encuentran diversos episodios donde el héroe saquea ciudades y, por tanto, la tradición le ha asignado epítetos como *ereipsipúlos*, presente en Baquílides, y *πτολίπορθος* (*ptolíporthos*) “destructor de ciudades”, el cual aparece en Hesíodo (fr. 229, v.17).

Aristófanes parece aprovechar el epíteto heracleo *ereipsipúlan* “destructor de puertas” para realizar la parodia. De hecho, el motivo del golpe de la puerta con fuerza vuelve a aparecer más adelante, en la escena de llegada al Hades (*Ranas*, vv. 460-4):

²⁰⁵ Palabra compuesta por *ἔρειψις* del verbo *ἐρείπω* “echar abajo, derribar, dejar caer, destruir, aniquilar” (Pabón, 2005, pág. 252) y *πύλη* ‘puerta’.

DIONISO: (*Acercándose con Jantias a la puerta de la casa de Heracles que se supone que ahora es la de Hades.*) Veamos, ¿de qué manera llamo a la puerta? ¿Cómo? ¿Cómo llaman aquí los lugareños?

JANTIAS: No te demores y tiente la puerta al estilo de Heracles. Tienes su figura y su valor.

DIONISO: (*Golpeando la puerta con la maza.*) Chico, chico.

ÉACO: (*Desde adentro.*) ¿Quién está ahí?

DIONISO: Heracles el esforzado. (Aristófanes, 2015, pág. 307)

La intervención irónica de Jantias puntualiza verbalmente la parodia. Aristófanes aprovecha ambas escenas donde Dioniso golpea la puerta, primero en casa de Heracles y luego en el Hades (*Ranas*, vv. 37, 460-3 respectivamente), para ridiculizar el *lēma* del héroe cómico en comparación con el accionar del héroe épico. El héroe cómico fracasa en su intento de reproducir la *bīē hēraklēēīē*, tanto en su apariencia como en su comportamiento y voluntad. Dioniso tampoco logra verse como Heracles, pues mezcla el *rhópalon* y *leontēē*, con una túnica azafranada y *kóthornoi*, elementos que acentúan su afeminación. En cuanto a su comportamiento, ocurre lo mismo, pues destaca por su cobardía y pusilanimidad. La comicidad radica en que, a pesar del uso del disfraz, Dioniso se manifiesta tanto en su *lēma* como en su *skhēma* opuesto a Heracles.

En el caso de *Hērakleioxanthías*, al desprenderse Dioniso de los atributos heracleos, Jantias asume el disfraz y trata de imitar el accionar del personaje mítico, como bien se lo recomienda el coro de iniciados (*Ranas*, vv.590-604):

CORO. Ahora es cosa tuya, ahora que / has cogido el atuendo /que llevabas antes. Desde el principio vuelve / a recomponer tu figura / y a mirar otra vez de modo aterrador, / acordándote del dios / al que tú mismo representas. / Mas si te cogen desbarrando / o das muestras de cobardía, / fuerza será que de nuevo / te echas al hombro los bártulos.

JANTIAS. No hacéis mal, amigos, recomendándomelo, / pues resulta que yo mismo / cavilaba eso hace poco. / Seguro que éste, en cuanto pase algo bueno, / quitarme estas ropas de nuevo / intentará, bien lo sé. / Aun así, me procuraré una valiente figura y una mirada de orégano. (Aristófanes, 2007b, pág. 258)

Como bien lo expresa el coro, en principio debe existir una conciencia entre la *skhēma* y la *lēma*. Se evidencia una relación entre los bártulos de esclavo y la cobardía en contraposición a los atributos de Heracles con la fuerza (ἀνάγκη) y el mirar aterrador (βλέπειν τὸ δεινόν). El motivo de la mirada aterradora ya antes había sido señalado por la Posadera 1 (v. 593) como característica del héroe.

Sin embargo, Jantias deja claro en su respuesta que se trata de un embuste, pues dice que procurará “una valiente figura y una mirada de orégano” (v. 604). De acuerdo con Y Espinós (2015), con el uso de la palabra ‘orégano’ en oposición a las referencias anteriores de la mirada del héroe se logra un *paraprosdokían* (παρὰ προσδοκίαν), figura retórica con la que se consigue un efecto cómico por la sorpresa, ante el cambio de sentido contrario a la expectativa. Jantias es incapaz de imitar la *bíē hēraklēíē* manifiesta en el mirar aterrador (βλέπειν τὸ δεινόν) del héroe y especifica que, a pesar de su esfuerzo, lo más que conseguirá es una “mirada de orégano” (βλέποντ’ ὀρίγανον). Con este giro inesperado de humor verbal, se destaca el papel de Jantias como impostor de Heracles.

Al no poder reproducir la *bíē hēraklēíē*, ambos, Dioniso y Jantias, se convierten en víctimas de la agresividad de otros personajes, que finalmente los dejan en evidencia como impostores. No obstante, a diferencia de Dioniso, Jantias en su rol como *Hērakleioxanthías* adquiere la función del *eírōn* y se ríe de sí mismo al ser incapaz de imitar el accionar y la apariencia de Heracles.

III.2.1.2. La agresividad lúdica para exponer a los personajes impostores de Heracles

En las *Ranas*, Dioniso en su papel de impostor es víctima de diversos personajes; incluso el propio Heracles se burla de él en reiteradas ocasiones (cf. *supra.*). Esto es un rasgo del carácter del *alazón*, pues el personaje en esta función es objeto de agresión lúdica, tanto física como verbal.

Durante la parodia de la *katábasis*, Dioniso es atacado violentamente, lo que le hace abandonar el disfraz en varias ocasiones (vv. 491-500, 579-589). La agresividad lúdica contra Dioniso como impostor va escalando. Primero, a su llegada al Hades, toca la puerta y se presenta como *Hēraklēs ho karterós* “Heracles el fortachón”, lo cual hace que Éaco, fuera de escena, arremeta verbalmente contra él (vv. 465-466):

ÉACO. ¡Oh tú, infame, sinvergüenza y atrevido, maldito, más que maldito y requetemaldito, que sacaste de aquí a Cerbero, nuestro perro, que estaba a mi cuidado, agarrándolo del cuello, y te diste media vuelta y te largaste con él! Pero ahora la situación es más normal: ahora montan la guardia contra ti esa roca de corazón negro de la Estige y el acantilado del Aqueronte que chorrea sangre, y los perros del Cocito, que por todas partes corren, y la Equidna de cien cabezas, que te desgarrará las entrañas; de tus pulmones se agarrará una murena tartesia y tus dos riñones, ensangrentados, junto con las otras vísceras, te los harán trocitos las Gorgonas titrasias, «*hacia las que yo dirijo mi pie caminante*». (Aristófanes, 2007b, pág. 250)

Éaco es personaje imitativo de la tradición mítica conocido como “el más piadoso de todos los griegos”, cuya reputación hizo que, después de su muerte, pasara a juzgar a las almas de los muertos (Grimal, 1979, pág. 144). Evidentemente, en esta referencia juega un papel fundamental la distorsión del personaje de Éaco, lograda por medio de la ruptura del *prépon* en el lenguaje y la violencia de expresión con la que ataca a Dioniso.

El castigo impuesto por el robo de Cerbero es un martirio fantástico e hiperbólico, donde participan la Equidna de cien cabezas, las Gorgonas y una murena tartesia. La agresividad lúdica de la escena se intensifica con el énfasis reiterativo, logrado a través de diversos recursos retóricos: la hipérbole, la sinonimia, la políptoton, la acumulación y la *gradatio*. Este es el primer arrebato de violencia en el Hades contra Dioniso en su papel de impostor.

El segundo ocurre en la escena con las posaderas (*Ranas*, vv.549-578), las cuales se presentan hostiles ante Dioniso por los malos recuerdos que tienen del verdadero Heracles,

quien las amenazó y se marchó sin pagar. Después de rememorar este evento, atacan a Dioniso sin piedad (vv. 571-8):

POSADERA 1. ...para que hagamos trizas a éste. ¡Oh, garganta criminal, con qué gusto te rompería golpeándote con una piedra las muelas con las que devoraste mis mercancías!

JANTIAS. (Aparte) Yo por mi parte te arrojaría al Báratro.

POSADERA 2. Y yo, con una hoz, te rebanaría el gañote con el que diste cuenta de mis embutidos.

POSADERA 1. Bien, me voy a ver a Cleón, que hoy mismo dará cuenta de éste, citándolo a juicio. (Aristófanes, 2007b, págs. 256-7)

A la violencia de la amenaza de las posaderas, se añade la ironía cómica de Jantias, quien sugiere lanzarlo del Báratro, precipicio localizado en una antigua cantera situada al oeste de la acrópolis de Atenas, de donde se arrojaban a cierto condenados a muerte por sacrilegio o crímenes políticos (Flacelière, La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles, 1995). Así, en este fragmento se hace referencia a tres posibles penas capitales: lapidación, precipitación del Báratro y decapitación. De acuerdo con Flacelière (1995), aunque hay pocas pruebas en la Atenas del siglo V a. C., parece que la lapidación se aplicó “a los impíos y a los traidores, pero también parece haber sido la manera de ejecución sumaria realizada por el propio pueblo presa de la indignación” (págs. 295-6). En cuanto a la decapitación, esta aparece en boca de *Plathánē* o Posadera 2, quien con gusto le cortaría la laringe (λάρυγξ) con una hoz (δρέπανον). Esta mención cuenta con comicidad intelectual, pues remite al motivo de la polifagia tan reiterado en la caricaturización de Heracles. Ello se enfatiza con mención de tres partes del cuerpo implicadas con el acto de comer: la garganta (φάρυξ *pháruux* v. 571), los molares (γομφίους *gomphíous* v. 572) y la laringe (λάρυγξ *lárugx* v.575).

Asimismo, la agresividad lúdica aquí también se acompaña de comicidad propia de la coordinada social, por medio del *onomasti kōmōdēin*. Las posaderas amenazan con llamar a Cleón (vv. 569, 577), su protector, y a Hipérbolo²⁰⁶ (v. 570) para denunciarlo judicialmente.

En ambas escenas, tanto el primer encuentro con Éaco como el episodio con las posaderas, la agresividad es únicamente verbal. La violencia física aparece hasta el final, cuando regresa Éaco y desea castigar a Heracles por el robo de Cerbero. Así, busca capturar a “Heracles-Jantias” (vv.605-612):

ÉACO Atad enseguida a ese robaperros para que reciba su merecido; daos prisa.

DIONISO (Aparte) La desgracia viene sobre alguno.

JANTIAS. Id a los cuervos; no os acerquéis.

ÉACO. Vaya. Conque luchas. ¡Eh, Dítilas, Esceblías, Párdocas, venid aquí y luchad con este individuo!

DIONISO. Ya tiene bemoles que éste, ladrón de lo ajeno, esté dando golpes.

ÉACO. Es algo verdaderamente fuera de lo común.

DIONISO. Es indignante y terrible. (Aristófanes, 2007b, págs. 258-9)

Esta referencia brinda grandes luces para la caricaturización de Heracles fuera de escena. Aunque no se trata del verdadero Heracles, se alude a su *alké*, pues Éaco solicita asistencia de otros tres ser infernales -Dítilas, Esceblías, Párdocas- para poder capturarlo. Ante esta amenaza, Jantias no lucha, sino que sofísticamente niega cualquier culpabilidad y entrega a Dioniso, en su rol de esclavo, como testigo (vv.612-625):

JANTIAS. Pues bien, por Zeus, estoy dispuesto a morir si alguna vez vine aquí o si he robado algo tuyo que valga un cabello. Y voy a obrar contigo con toda nobleza. Coge a este esclavo mío aquí presente y dale tormento, y si encuentras que soy culpable, puedes cogerme y matarme.

ÉACO. ¿Y cómo le doy tormento?

²⁰⁶ Era un demagogo ateniense, famoso por ser muy litigante. Aristófanes lo menciona en varias ocasiones (*Acarnienses* 846; *Caballeros*, 1304, 1363; *Avispas* 1007; *Nubes* 551, 623, 876, 1065; *Paz*, 681, 921, 1319; *Tesmoforias* 840, *Ranas* 570). Fue condenado al ostracismo en el año 411 a.C. y se retiró a Samos, donde murió asesinado (cf. Smith, 1873). Tanto Cleón como Hipérbolo eran demagogos litigantes contemporáneos de Aristófanes, que para la época de la presentación de las *Ranas* ya habían fallecido.

JANTIAS. De todas las formas posibles. Le atas a una escalera, le cuelgas, le azotas con el látigo de puntas, le arrancas la piel a tiras, le descoyuntas los miembros; puedes también echarle vinagre en las narices, ponerle ladrillos encima, cualquier cosa. Abstente tan sólo de golpearle con ramas de peral o con una cebolleta.

ÉACO. Es justo lo que dices. Y por si te estropeo un poco a tu esclavo con los golpes, depositaré una fianza.

JANTIAS. No la necesito. Coge a éste y dale tormento. (Aristófanes, 2007b, págs. 259-60)

En la antigua Atenas, no se podía tomar testimonio válido de los esclavos sin realizar tormento. Al respecto, Flacelière (1995, pág. 292) explica:

En la instrucción del sumario, la declaración de los esclavos sólo es válida si se obtiene mediante tortura (látigo, potro, torno, o rueda), pero la utilización de este medio siempre está precedida de un requerimiento: una parte se ofrece a someter a sus esclavos a tortura o exige que la parte contraria lo haga con los suyos.

Precisamente, en el diálogo entre Éaco y *Hērakleioxanthías* se observa lo anterior como un ejemplo de aticización del Hades. Asimismo, se intensifica la *vis comica* con el énfasis reiterativo presente en enumeración de métodos de tortura.

En el contexto ateniense un hombre libre, sea ciudadano o extranjero (meteco), no podía ser torturado (Flacelière, La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles, 1995), por esta razón, Dioniso se ve obligado a confesar su verdadera identidad para evitar el suplicio (vv. 626-36):

ÉACO. Aquí mismo, para que hable en tu presencia. Tú, al suelo enseguida esos trastos y procura no decir ni una mentira.

DIONISO. Le digo bien alto a todo el mundo que yo soy inmortal y no se me puede dar tortura; y en caso contrario, responderás de ello ante ti mismo.

ÉACO. ¿Qué es lo que dices?

DIONISO. Que soy inmortal, afirmo: Dioniso, hijo de Zeus; y éste, un esclavo.

ÉACO. ¿Oíste eso?

JANTIAS. Sí. Y ahora con más razón que antes hay que azotarlo, pues si es un dios no lo sentirá.

DIONISO. ¿Y por qué, ya que según tú también eres un dios, no recibes los mismos golpes que yo? (Aristófanes, 2007b, págs. 260-1)

Aquí se observa una mezcla de humor de dos coordenadas: la emocional y la intelectual. Hay un rebajamiento completo de la figura de Dioniso. Éaco no sabe cuál de los dos es el dios, por lo que les aplica tormento a ambos y supone que el primero que se queje será el verdadero mortal y el otro la divinidad. Ambos personajes se despojan de su vestuario (v. 641) y quedan “desnudos”, con solo el *sōmátion*, la máscara y probablemente el calzado. Ambos personajes se equiparan, no hay distinción entre el esclavo y el amo, entre el mortal y el dios. Seguidamente, la comicidad se centra en aspectos de la coordenada emocional conseguida por medio de varios recursos: humor representativo, énfasis reiterativo y agresividad lúdica.

Aunque en este punto se abandona por completo el disfraz de Heracles, durante el tormento hay una última alusión al héroe en boca de Jantias (*Ranas*, vv. 650-3):

JANTIAS. Vamos, date prisa. ¡Atatay!

ÉACO. ¿Cómo que «atatay»? ¿Es que te ha dolido?

JANTIAS. No, por Zeus. Es que me puse a pensar cuándo eran las Fiestas de Heracles en Diomeas.

ÉACO. ¡Este hombre es un santo! Allá que me voy de nuevo. (Aristófanes, 2007b, pág. 262)

Diomeas era un *dēmós* de Atenas que, de acuerdo con el mito, fue fundado por Díomo. Este era un héroe ático, huésped y amante de Heracles. Según resume Grimal (1979, pág. 139),

Después de la apoteosis de Heracles, Díomo le ofreció en sacrificio un animal que tomó del rebaño de su padre. Presentóse un perro, que arrastró los trozos de carne destinados a la ofrenda hasta un determinado lugar, en el que Díomo fundó el santuario de Heracles Cinosarges.

Por esta razón, Cinosarges estaba ubicado fuera de las murallas de Atenas (un poco al sur del Iliso, camino hacia Falero), pero pertenecía a este *dēmós*. En Cinosarges se localizaba uno de los templos más importantes del culto a Heracles. Como bien explica Stafford (2012), Heracles era una de las divinidades más celebradas en Atenas, a pesar de sus tenues

conexiones mitológicas con Ática. De hecho, tenía un día festivo mensual, el día cuatro. El culto se celebraba en varios santuarios dentro o fuera de las murallas de la ciudad, incluyendo el santuario de Cinosarges. Los rituales eran organizados y financiados de diversas maneras. Algunos eran organizados por la ciudad, pero muchos otros se financiaban a nivel local, ya fuera de manera oficial por medio de la administración del *dēmós*, o bien en asociaciones familiares como las fraternías o por medio de grupos religiosos como los *thíasoi* (θίασοι).

Probablemente, la mención de Jantias remite a las fiestas organizadas por el *dēmós* de Diomeas llamadas Ἡράκλεια (*Hērákleia*), término que aparece en las *Ranas* (v. 651) Siguiendo a Aristóteles (*Constitución de los atenienses* 54, 7), eran unas fiestas quinquenales que cada cinco años se realizaban dentro de las murallas de la ciudad, porque los rituales anuales se hacían afuera en Cinosarges.

En realidad, esta mención de Heracles es una referencia *extra scenam* como enunciado argumentativo. En el contexto de la obra, en este momento ningún personaje está disfrazado de Heracles; sin embargo, Jantias continúa simulando. El personaje utiliza las *Hērákleia* de Diomeas como elemento distractor ante su lamento por el azote infligido por Éaco. Esta referencia también cuenta con comicidad de la coordenada intelectual, pues se utiliza para resaltar la *eirōneía* de Jantias, por lo que cuenta con bisociación y, además, refleja la inversión del personaje que ante esta irónica devoción es llamado por Éaco (*Ranas*, v. 653): ἄνθρωπος ἱερός (*ánthōpos ierós*) ‘hombre santo’.

En esta última escena de la primera parte de la obra, la comicidad de coordenada emocional impera, fundamentalmente por el uso de la agresividad física. Se debe hacer la salvedad de que esta no tiene como objeto al personaje de Heracles ni sus atributos, sino que su función es ridiculizar a Dioniso, primero, en su papel como *alazón* y, luego, en su rol como *bōmólkhos*.

En el caso de *Hērakleioxanthías*, este es inicialmente víctima de la violencia de Dioniso y, más tarde, de Éaco en la escena de la tortura. Al final de la escena con la Criada de Perséfone, Dioniso le arrebató el disfraz por ser un esclavo no digno de los atributos del héroe (*Ranas*, vv. 522-532). Como bien explica Compton-Engle (2015, pág. 109) ni Dioniso ni Jantias logran controlar por completo el disfraz de Heracles: el primero por su cobardía y el segundo por su estado de esclavitud.

Progresivamente, la dinámica del intercambio del disfraz hace que Dioniso asuma el rol del *bōmólokhos*, frente a Jantias que toma la función del *eírōn*, burlándose de él en reiteradas ocasiones. Así, se observa una transición del *alazōn* al *bōmólokhos*, especialmente en el uso de la escrología, el humor escatológico y la agresividad lúdica de la que es objeto Dioniso. El desprendimiento sucesivo del disfraz genera un proceso de rebajamiento de divinidad, que concluye con su equiparación con su esclavo Jantias (Compton-Engle, 2015).

Después de ser azotados varias veces y sin poder distinguir cuál de los dos es la divinidad, Éaco concluye que los llevará ante Perséfone y Hades, quienes sabrán reconocer al dios (*Ranas*, vv. 666-71). Con la escena de la tortura culmina el rebajamiento de la figura de Dioniso que se ha desarrollado a lo largo de todo el viaje. Seguidamente, se da una especie del renacimiento, puesto que el protagonista adquiere un papel más serio, con el cual dirige el certamen entre Eurípides y Esquilo, temática de la segunda parte de la obra.

III.2.2. Humor sexual en relación con el disfraz empleado por Dioniso

En el siglo V, iconográficamente, Dioniso es representado como un joven afeminado, apariencia aprovechada por Aristófanes para la caracterización visual de su personaje de Dioniso. En las *Ranas*, la yuxtaposición de los atributos de Heracles (el *rhópalon* y la *leontéē*) con indumentaria femenina (el *krokōtós* y los *kóthornoi*) ocasiona una confusión de género,

que desde el prólogo motiva la burla de Heracles, quien sugiere que Dioniso ha mantenido relaciones sexuales con Clístenes (vv. 48, 57).

En este sentido, el humor sexual no se emplea en relación con el disfraz de Heracles, sino más bien para generar comicidad en el oxímoron visual logrado a partir de la mezcla de elementos incongruentes en su disfraz. El humor sexual es utilizado para recalcar el afeminamiento del impostor, en contraposición a la hipermasculinidad de Heracles.

III.2.3. Humor escatológico como rasgo cómico de Dioniso en su función de *bōmólokhos*

En las *Ranas*, el humor escatológico no se utiliza en relación con Heracles, sino que es un medio para ridiculizar a la figura de Dioniso como impostor del héroe. Por su cobardía y pusilanimidad, Dioniso termina adquiriendo el rol del *bōmólokhos* en todas las escenas de la *katábasis*. Desde el inicio del viaje, cuando se halla remando en la barca de Caronte y se encuentra con el coro de ranas (vv. 221- 267), compite contra el canto de estas con flatulencias (González Vázquez, 2016). Este accionar intensifica el rebajamiento de Dioniso en contraste con la figura de Heracles.

Esto también se evidencia en el uso de la escatología para demostrar el temor del héroe cómico y resaltar su cobardía. Jantias lo llama cobarde varias veces (v. 486, 500) y en dos ocasiones se menciona que, ante el miedo, el dios parece defecarse involuntariamente. La primera vez ante la supuesta presencia de Empusa (v.308) y luego al encontrarse con Éaco (vv. 479-91).

De acuerdo con Henderson (1975), en ninguna otra comedia aristofánica conservada se utiliza tan explícitamente humor escatológico en relación con el rol del *bōmólokhos*. Este aspecto de la coordinada emocional no se relaciona con el disfraz de Heracles, sino que funciona para resaltar el rebajamiento de Dioniso y distanciarlo así de la figura heroica.

Asimismo, se podría hablar de un doble rebajamiento del personaje de Dioniso, no solo como divinidad, sino también como héroe en su intento paródico de hacer la *katábasis*.

III.2.4. Uso del énfasis reiterativo en el disfraz de Heracles en las *Ranas*

El énfasis reiterativo en relación con el uso del disfraz de Heracles en las *Ranas* se manifiesta, tanto a nivel verbal como fáctico, en dos aspectos principales: el equívoco y la redundancia en el intercambio del disfraz. El primero se observa en la confusión de personajes, desde la primera escena donde aparece Heracles junto con Dioniso. La presencia de ambos en escena supone la duplicación de atributos, lo cual visualmente supondría un equívoco (González Vázquez, 2016). La diferencia radicaría en el segundo nivel del disfraz, pues Dioniso, a diferencia de Heracles, exhibe indumentaria femenina. De esta manera, en la comedia se logra crear hilaridad en el equívoco de figuras opuestas: el verdadero Heracles y su imitación paródica (Santamaría Álvarez, 2015).

Posteriormente, el equívoco sigue utilizándose como mecanismo de comicidad en las escenas de la parodia de la *katábasis*, no solo por el hecho de que Dioniso se presenta como el impostor sino también por la dinámica de intercambio del disfraz que origina un nuevo personaje paródico: *Hērakleioxanthías*. Desde el punto de vista escénico, el énfasis reiterativo se manifiesta en el triple cambio de vestimentas (*Ranas*, vv. 491-500, 522-32, 579-89).

Aparte de estos dos aspectos que se relacionan directamente con el motivo del disfraz, hay una cuestión fundamental de esta obra que se relaciona indirectamente, pero que es importante señalar: la tendencia del uso de estructuras triples. Esta se evidencia a lo largo de toda la obra. De acuerdo con Y Espinós (2015), se manifiesta de tres maneras: en aspectos

argumentales y escénicos, en secuencias triples con valor estilístico y en la repetición de tres palabras u otros recursos expresivos, generalmente a través de la estructura trimembre.

Sobre el punto uno, en cuestiones escénicas se localiza la dinámica de control del disfraz, mientras que, en aspectos argumentativos, se puede citar como ejemplo el diálogo sobre las tres formas de suicidio descritas por Heracles (*Ranas*, vv.120-136) y las tres penas capitales citadas por las despenseras y Jantias (vv. 571-7). Aquí también puede incluirse el humor sexual que utiliza Heracles para burlarse del afeminamiento de Dioniso, cuando le plantea que su deseo (*póthos*) tiene una motivación sexual (v.55-57) y al tratar de adivinar brinda tres posibilidades: una mujer (*gunaikós*), un niño (*paidós*) o un hombre (*andrós*).

En el caso de las secuencias triples de valor estilístico, en relación con el disfraz, se puede mencionar el uso de la políptoton para resaltar la risa (*γέλως*) de Heracles cuando ve a Dioniso llegar disfrazado con sus atributos y aditamentos femeninos: *γελᾶν* (v.42), *γελῶ* (v.43), *γέλων* (v.45). Esta políptoton enfatiza la risa de exclusión puesta en escena.

Otro ejemplo se halla en el arrebató de Éaco (vv. 465-466) contra Dioniso disfrazado de Heracles:

ἰAsqueroso, sinvergüenza, descarado, bribón, más que bribón, bribonazo! (Aristófanes, 2015, pág. 307)	ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ σὺ καὶ μιὰρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιὰρώτατε
---	--

Aquí se utilizan dos *trikōla* (τρίκωλα), isocolon que consta de tres partes. En el primero, la relación de los vocativos se basa en la sinonimia y, en el segundo, en la políptoton, la cual “tiene un claro ritmo silábico ascendente” (Y Espinós, 2015, pág. 92).

Finalmente, en la repetición de elementos en tres se puede citar la forma de llamar que utiliza Dioniso para otros personajes (Y Espinós, 2015). Por ejemplo, cuando llama a la puerta de Heracles (v.37) diciendo: *παιδίον, παῖ, ἡμί, παῖ* “¡Esclavito, esclavo digo, esclavo!” (Aristófanes, 2007b, pág. 218); o también en el Hades: *χαῖρ’ ὦ Χάρων, χαῖρ’ ὦ Χάρων, χαῖρ’*

ὦ Χάρων “¿Qué hay, Caronte, qué hay, Caronte, qué hay, Caronte?” (*idib.* pág. 232). Por supuesto, aquí se observa también el uso del lenguaje cotidiano que intensifica el rebajamiento de la figura mítica de Dioniso.

A lo largo de la pieza se registran varios ejemplos de estructuras trimembres de este tipo, las cuales responden a una intencionalidad expresiva y tienen, sin duda alguna, un valor enfático. López Eire (1996), citado por Y Espinós (2015, pág. 114, nota 67), señala que τρίς acentúa “quizás no tanto los conceptos como la emotividad con que son expresados”. Curiosamente, en esta obra, más que en cualquier otra de las comedias aristofánicas conservadas, hay un énfasis en las estructuras triples y el uso del tres, lo cual probablemente tenga relación con el tema cómico de la obra, pues hay un valor ritual no solo en torno a Dioniso, sino también en los cultos místicos. En este sentido, tal aspecto del énfasis reiterativo estaría ligado directamente con la parodia de la *katábasis*, cuyo referente directo sería un texto relativo al culto místico, ya sea órfico o eleusino.

Aparte del uso de estructura triple, el énfasis reiterativo se observó principalmente relacionado con la agresividad lúdica y se manifiesta de diversas maneras, en especial en relación con la utilización de ciertas figuras retóricas como la repetición, la sinonimia, la políptoton, el tricolon, la acumulación y la enumeración.

III.3. El teónimo de Heracles en enunciados interjectivos y el uso de la comicidad de la coordinada emocional

A partir del análisis de la función de las interjecciones en el lenguaje cómico desde la coordinada intelectual, presente en el capítulo anterior, se identificaron aspectos de la comicidad de la vertiente emocional. De los diecisiete enunciados interjectivos registrados en las comedias seleccionadas (*Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*),

diez de ellos cuentan con comicidad asociada a esta coordenada. En el siguiente esquema se observan los aspectos de la comicidad emocional asociados a cada una de las referencias.

FIGURA 12. Aspectos de la comicidad emocional asociados al uso interjetivo del teónimo de Heracles en las comedias seleccionadas

Agresividad lúdica	Humor sexual	Humor escatológico	Énfasis reiterativo
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Acarnienses</i> (vv. 94, 284) • <i>Nubes</i> (v. 184) • <i>Avispas</i> (v. 420) • <i>Aves</i> (vv. 93, 277, 859) • <i>Lisístrata</i> (v. 296) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Acarnienses</i> (vv. 284, 807) 	<ul style="list-style-type: none"> • No hay ningún ejemplo relacionado con este tipo de humor. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aves</i> (v. 1391)

Fuente: Elaborado a partir del análisis realizado en el Capítulo II, apartado II.3.1.

Como se observa en la figura anterior, ocho enunciados se asocian con el humor propio del impulso sádico, a través de la agresividad lúdica, dos con humor sexual y ninguno con el humor escatológico. En cuanto al énfasis reiterativo, únicamente se encontró una referencia que se relaciona con este aspecto de la coordenada emocional. Se debe hacer la salvedad de que, en algunas ocasiones, distintos aspectos de la comicidad emocional confluyen en una misma referencia.

Seguidamente, se analiza la presencia de cada uno de estos aspectos de la comicidad de la vertiente emocional en cada uno de los enunciados interjetivos, siguiendo el orden presente en la Figura 12, exceptuando la sección de humor escatológico al no haber ninguna referencia asociada a este.

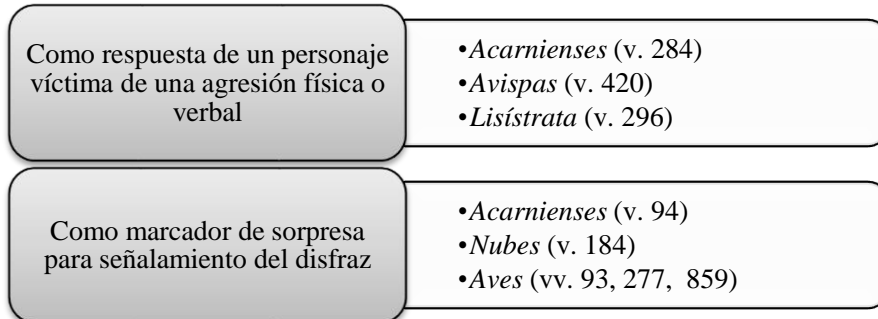
III.3.1. La agresividad lúdica en los enunciados interjetivos

En el ámbito de la agresividad lúdica, el teónimo de Heracles como interjección se muestra en dos situaciones: como respuesta de un personaje que es o será víctima de una agresión física o verbal y cuando se utiliza como marcador de sorpresa para señalamiento del

disfraz de otro personaje, lo cual generalmente va acompañado de burlas sobre su apariencia.

En el siguiente esquema se registran ambas situaciones con las respectivas referencias.

FIGURA 13. Presencia de la interjección de Heracles en relación con la agresividad lúdica



Como se puede observar en el listado anterior, en tres comedias se utiliza la interjección de Heracles como respuesta. En este escenario, el personaje que aplica el teónimo es el receptor de la agresividad lúdica en sus dos variantes. Por su parte, la interjección empleada como señalamiento del ingreso de un personaje disfrazado a escena se localiza en tres comedias, en un total de cinco referencias. En este otro escenario, el personaje que utiliza el teónimo, lo emplea para introducir una serie de burlas sobre el *skhēma* (apariencia externa) del otro y, por lo tanto, es el creador y emisor de la agresividad lúdica. A continuación, se ejemplifican ambos escenarios con las referencias señaladas.

III.3.1.1. La interjección como respuesta a una agresión física o verbal

La aplicación de teónimo de Heracles por parte de una víctima de la agresión lúdica se relaciona directamente con el valor apotropaico de la interjección, pues por medio de su invocación se pide protección al dios. En este contexto, según Nicgorski (2005, pág. 116, nota 13), la expresión *Hērákleis* en función exclamativa podría traducirse como ‘¡Heracles protégeme!’. Ello ocurre en *Acarnienses* (v. 284), en las *Avispas* (v. 420) y en *Lisístrata* (v. 296).

En los *Acarnienses*, en la parte del agón, el coro tiene la intención de lapidar a Diceópolis, el protagonista, por lo que este ante el arrebatado de violencia, incitado por el corifeo, emplea la interjección *Hērákles* y se cubre con una olla para evitar los golpes (*Acarnienses*, vv. 280-284). Este es un ejemplo de agresividad física.

En las *Avispas*, el coro también es el emisor de la agresividad lúdica contra los demás personajes. En el *párodos*, el coro de heliastas, jueces y jurados entra en escena y amenaza verbalmente a Bdelicleón y sus esclavos, quienes tienen cautivo a Filocleón, impidiéndole ir a los tribunales. En este caso, la agresividad lúdica de la escena se encuentra ligada con el humor sexual, pues al quitarse los *himátia*, mantos con los que se cubrían los coreutas, revelan su disfraz (v. 408-9), el cual se caracteriza por el uso del término *kéntron* ‘aguijón’, eufemismo²⁰⁷ para denominar al falo (Henderson, 1975). En este contexto, Jantias, el esclavo, se asusta al ver semejante cosa y exclama (*Avispas*, v.420): “¡Heracles!, tienen aguijones. ¿No lo ves, amo?” (Aristófanes, 2011, pág. 175). Nuevamente, se aprovecha el carácter apotropaico de la invocación, ante la amenaza del coro. Hay una doble intención expresiva: manifestar sorpresa ante el disfraz y buscar protección ante el peligro inminente.

Por último, en *Lisístrata*, al igual que en los casos anteriores, el coro es el agresor, pero ahora se ha dividido en dos partes y el semicoro de ancianos atenienses se enfrenta al semicoro de mujeres. La situación ocurre en el *párodos*, en la parte lírica, cuando los ancianos entran a escena con leños, antorchas y ollas con fuego, con el fin de recuperar la Acrópolis, que ha sido tomada por las mujeres. Al verse imposibilitados para ingresar, comienzan a quemar leños para obligarlas a salir. Sin embargo, el humo los asfixia y son víctimas de su

²⁰⁷ Este eufemismo sexual no se relaciona con el uso del teónimo de Heracles, por lo que no se analiza en el campo del humor sexual.

propia violencia (*Lisístrata*, vv.296-305). En este contexto, el coro utiliza la interjección *ōnax Hērákleis* (v.296).

Este caso es muy particular, pues el victimario se convierte en víctima de su propia agresividad. La comicidad radica precisamente en este giro inesperado. Por medio de un símil, el humo se animaliza como “perra rabiosa” que muerde los ojos (ὥσπερ κύων λυττώσα τὸφθαλμῶ δάκνει:) y devora con los dientes las legañas de los coreutas. Esta imagen es muy interesante: el humo se trata como si fuese una bestia, digna adversaria del héroe. En este sentido, se aprovecha bellamente la función de Heracles como *alexíkakos*. Nicgorski (2005) explica que, además de *alexíkakos*, Heracles también era adorado con epítetos como ἀποτρόπαιος (*apotrópaios*), ἀλεξίς (*alexís*) o ἀπαλεξίκακος (*apalexíkakos*), que lo caracterizaban además como un protector contra las enfermedades.

En todos estos ejemplos, la agresividad lúdica es infligida por el coro y el empleo del teónimo de Heracles busca contrarrestarla. La invocación a la divinidad en un contexto profano como este, hace que pierda su sacralidad y, por tanto, se convierta en un elemento cómico (Dillon, 1995).

III.3.1.2. La interjección para señalamiento del disfraz y el uso de la burla

Por su parte, cuando la interjección, como marcador de sorpresa, se aplica en señalamiento del disfraz, es seguida por comentarios burlescos sobre la apariencia física, recurso propio de la agresividad lúdica verbal. Al respecto, Fernández (2010, pág. 84) explica que

Estos comentarios son de tipo bufonesco y pueden agruparse con los que apuntan a peculiares, y llamativos, rasgos físicos de las “personas”. Estas alusiones a la extravagancia del disfraz se suceden por norma antes de que el personaje en cuestión emita palabra alguna. No hacen sino poner de manifiesto aquello que los espectadores por sí mismos están viendo sobre la escena.

La burla ante la apariencia inadecuada o estrafalaria es un recurso habitual de la manifestación del disfraz en el diálogo cómico. Ello ocurre en cinco referencias en tres de las comedias seleccionadas: *Acarnienses* (v. 94), *Nubes* (v. 184) y *Aves* (vv. 93, 277, 859).

En la primera referencia, Dicépolis, el protagonista, utiliza la expresión *ōnax Hērák leis* para señalar la entrada del personaje de Pseudartabas, funcionario del rey persa en la asamblea (*Acarnienses*, v.94). Por medio de la interjección, se introducen algunas preguntas retóricas sobre el *skhēma* de este personaje, en especial de su máscara, la cual materializaba su título como “Ojo del Rey” (Fernández, 2010). Por medio de la metáfora, Diceópolis compara a Pseudartabas, con un ναύφαρκτος (*naúpharktos*) o buque de guerra griego.

En el caso de las *Nubes* (v. 184), Estrepsíades utiliza la interjección *ō Hērák leis* como marcador de sorpresa ante el avistamiento de los discípulos de Sócrates, quienes son inmediatamente comparados con *ta thēría*, ‘animalillos’ ‘monstruitos’ o ‘fierillas’. Este término es un diminutivo plural de θήρ (*thēr*) ‘animal selvático’, ‘animal de presa’, ‘fiera’ y, en sentido figurado, ‘animal fabuloso’ o ‘monstruo’ (Pabón, 2005, pág. 297). El hipocorismo es un recurso habitual de burla para denigrar, amenguar o amancillar con fines humorísticos (López Eire, 2002).

Finalmente, en las *Aves* hay tres ejemplos, todos relacionados a los disfraces de los pájaros. El primero de ellos se halla en el prólogo cuando Pistétero y Evélpides se encuentran con Abubilla, una ridícula ave trasquilada. Ante la sorpresa, Evélpides utiliza la expresión *ō Hērák leis* (*Aves*, v.93), acompañada de varias preguntas retóricas: “¿Qué bicho es ése, qué plumaje, qué clase de triple penacho? (Aristófanes, 2007a, pág. 352). Estas preguntas enfatizan la extrañeza del disfraz, en especial porque es un ave híbrida: hombre-pájaro.

Después, en el párodos hay otro ejemplo, cuando Abubilla presenta a las distintas aves que conforman el coro. Al llegar a una avecilla montaraz llamada “Medo”, Evélpides se sorprende, esta vez no por su apariencia, sino por su nombre y utiliza la expresión *ōnax Hērákleis* para introducir una pregunta retórica de carácter burlesco (*Aves* vv. 274): “¿Medo? ¡Oh Heracles soberano! ¿Y cómo es que vino volando hasta aquí sin camello?” (Aristófanes, 2007a, pág. 365). Gracias a la homonimia, compara el nombre del personaje con el gentilicio del antiguo pueblo del Cercano Oriente sometido por el Imperio Persa Aqueménida, sinónimo de *persís*. La asociación de este pueblo con los camellos es muy antigua, como lo registra Heródoto (*Historia*, VII 83, 2; 86-87). La burla radica en la ambigüedad lograda por la homonimia, en especial al producir una imagen mental de ave siendo transportada por un camello.

El tercer y último ejemplo de las *Aves*, se encuentra al inicio de un episodio cuando Pistétero, el protagonista, ingresa en escena y expulsa al cuervo flautista que estaba tocando el interludio lírico (*Aves*, vv. 859-861): “Deja de soplar. ¡Heracles! Esto ¿qué es? Tengo vistas ya muchas cosas extrañas, pero nunca, ¡vive Zeus!, un cuervo con bozal de flautista” (Aristófanes, 2011, pág. 459). Aquí se dispone nuevamente de la interjección *Hērákleis* (v.859) para introducir un ataque contra la apariencia del cuervo, que tendría en la máscara el pico que funciona para la boquilla de la flauta (ἐμπεφορβειωμένον v.861). Este el único ejemplo donde se mezclan los dos tipos de agresividad lúdica: la verbal, por medio de la burla, y la física, a través de la expulsión de escena.

Como se ha podido constatar, en todos estos casos el objeto de la comicidad del impulso sádico es el personaje disfrazado. La interjección de Heracles tiene como finalidad el señalamiento del disfraz e introduce la agresividad lúdica, principalmente verbal, por medio de distintos recursos retóricos: metáfora, hipocorismo, homonimia, preguntas retóricas, etc.

III.3.2. El humor sexual y el uso de la interjección de Heracles

En cuanto a la comicidad propia del impulso sexual, solamente hay dos interjecciones en los *Acarnienses* (vv. 284, 807) que se vinculan con este tipo de humor por medio de uso de metáforas de carácter obsceno, en especial, en alusión a los órganos femeninos.

La primera de ellas se localiza en la escena del agón, cuando Diceópolis utiliza la locución *ōnax Hērákleis* (v. 284) para invocar a Heracles, con el fin de que lo proteja del ataque del coro y se cubre con una *khútra* ‘olla’, ‘marmita’ o ‘cazuela’ (Pabón, 2005, pág. 649). Esta contendría *étnos*, una sopa espesa hecha con guisantes o frijoles (Liddell y Scott, 1989), mencionada en el verso 246 por la hija, la cual estaba preparando las ofrendas para la *pompé* fálica. Se trata de un platillo que Aristófanes aprovecha en reiteradas ocasiones²⁰⁸. Henderson (1975) señala que, en el contexto de los *Acarnienses* (vv.245-246), el término *étnos* se refiere metafóricamente a *secreta muliebria*, ("secreciones femeninas"), por lo que en esta obra hay una relación entre los motivos de la comida y el sexo, ambos como recompensas de la tregua privada de Diceópolis. No es casual que el protagonista invoque al héroe, famoso por su glotonería y *philogunía*, teniendo una olla llena de *étnos*, alimento asociado a la caricaturización de Heracles en las *Ranas* (vv. 61,61, 64 y 506).

Lo mismo ocurre en la otra referencia presente en la escena yámbica del mercado, donde el Megarense, para vender a sus hijas, hace que se disfracen de *χοιριδίσιον* (*khoidíoisin*), diminutivo del término *χοῖρος* (*khoiros*) ‘cerdo’, ‘puerco’, ‘cochinillo’ o ‘lechón’ (Pabón, 2005, pág. 643). De acuerdo con Henderson (1975), este concepto en Aristófanes es una metáfora obscena para referirse a la *pudenda muliebria*, específicamente para denominar a la vulva depilada de una joven. El término se utiliza reiteradamente²⁰⁹ en

²⁰⁸ Cf. *Aves* (v. 78), *Asambleístas* (v.845), *Lisístrata* (v. 1061), *Caballeros* (v.1171).

²⁰⁹ vv. 739, 764, 767, 768, 769, 771, 773, 778, 781, 788, 792, 794, 795, 800.

los *Acarnienses*, pero también aparece con estas connotaciones en las *Asambleístas* (v. 724) y en las *Tesmoforias* (vv. 289, 538, 540).

Al oír gruñir a las jóvenes, Diceópolis supone que estas tienen hambre, les ofrece higos (*Acarnienses* vv.804-8) y ante la voracidad con que las jóvenes los devoran, exclama: *ō polutímēth' Hērákleis* (*Acarnienses* v. 807). La invocación aquí tampoco es casual, pues nuevamente se alude al tópico de la *polifagia* propio de la caricaturización cómica, pues en este caso la voracidad de Heracles es explícitamente equivalente a su vigorosa sexualidad (Loraux, 2020). Por medio de la analogía con las “cerditas” se logra un doble sentido obscuro. Al respecto, Henderson (1975, pág. 60) explica:

The motifs of food and sex are to be introduced simultaneously by means of this scene in the first moments of Dicaeopolis' private truce. Dicaeopolis realizes at least as early as 781 that the Megarian's sack contains girls and not piggies, but perseveres in a discussion of piggie-sacrifice, which in its ambiguity could mean either eating or fornicating. The ambiguity is continued as Dicaeopolis offers to feed the piggies, who will "eat anything you give them": Dicaeopolis' offerings are double entendres referring to the male member, which the girls will "eat" (797 ff.)²¹⁰.

De esta manera, el humor en esta escena gira en torno al juego de palabras con carácter obscuro. Como bien explica Henderson (1975), hay una metáfora por analogía entre la acción de comer y la de fornicar. Al respecto, Wilkins (2000) explica que en esta obra se asocian las relaciones sexuales con el sacrificio y el asado en un contexto de fiesta, pues las jóvenes son ofrecidas como cerdos para el sacrificio en los Misterios (*Acarnienses*, vv. 747 y 764.) o dedicadas a Afrodita (v.794), como mujeres para el sexo:

DICEÓPOLIS. Pero a Afrodita no se le sacrifican cerdas.

²¹⁰ Los motivos de comida y sexo se van a introducir simultáneamente a través de esta escena en los primeros momentos de la tregua privada de Diceópolis. Diceópolis se da cuenta al menos ya en [el verso] 781 de que el saco del Megareno contiene niñas y no cerditos, pero persevera en una discusión sobre el sacrificio de cerditos, que en su ambigüedad podría significar comer o fornicar. La ambigüedad continúa cuando Diceópolis se ofrece a alimentar a los cerditos, quienes "comerán todo lo que les des": las ofrendas de Diceópolis son de doble sentido que se refieren al miembro masculino, que las niñas "comerán" (797 ss.). [traducción propia]

MEGARENSE. ¿Qué no se le sacrifican cerdas a Afrodita? A la única de las diosas precisamente. Y bien sabrosa que estaría la carne de estas cerdas ensartadas en el asador. (Aristófanes, 1985, pág. 77)

Esta ambigüedad permite jugar con el hecho de que las hijas están siendo vendidas como cerditas para sacrificio o prostitutas para ser compradas por Diceópolis. En este pasaje, la mención de Heracles es un elemento cómico que potencia la metáfora obscena, pues con maestría se alude no solo a la glotonería del personaje mítico, sino también a su *philogunía*, como atleta sexual.

De este modo, la interjección *Hērákleis* es un elemento cómico, pues como bien explica Dillon (1995), al estar inmersa en un contexto relacionado con humor sexual, su sacralidad se profana y, por tanto, presenta comicidad. En ambas referencias el teónimo de Heracles tiene dos funciones cómicas: primero, se aprovecha su valor exclamativo para recalcar la emoción del protagonista y, en segundo lugar, de manera implícita se asocia a Heracles con el contexto festivo – orgiástico, que remite a su caricaturización a través de su polifagia y *philogunía*, gracias a la aplicación de motivos alimenticios y sexuales.

III.3.3. El énfasis reiterativo y el teónimo de Heracles en interjección

Por último, solamente se halló una referencia en las *Aves* (v.1391) en la que el teónimo de Heracles se utiliza como elemento cómico de énfasis reiterativo. La interjección aparece como refuerzo de afirmación en boca de Cinesias, un poeta de ditirambos contemporáneo de Aristófanes. En su papel de *alazón*, representa a uno de los charlatanes que quiere ser parte de la ciudad de las aves. Su intención es conseguir alas y convertirse en un canoro ruiseñor, lo cual exterioriza por medio de un lenguaje lírico, de carácter paródico (*Aves*, vv. 1376-1391):

PISTETERO. Saludamos al delicado Cinesias. ¿A qué has subido aquí a dar vueltas con tu torcido pie?
CINESIAS. ... *que quiero hacerme pájaro, canoro ruiseñor.*

PISTETERO. Déjate de canciones y dime de palabra lo que tienes que decir.

CINESIAS Provisto de alas por ti quiero emprender un vuelo por las regiones celestiales e inspirarme en las nubes para un preludio nuevo, suspendido en el aire y cubierto de nieve.

PISTETERO. ¿Quién podría sacar de las nubes un preludio?

CINESIAS. Colgada de ellas se encuentra nuestra arte. Los ditirambos brillantes son, desde luego, etéreos, oscuros, de sombríos reflejos y agitadas alas. Vas a verlo en cuanto me oigas.

PISTETERO. ¿Yo? De eso nada.

CINESIAS. Tú, sí, por Heracles, porque voy a pasar revista para ti al aire todo:

Imágenes de alados seres que el éter recorren, aves de alargado cuello...

(Aristófanes, 2011, pág. 431)

En esta escena yámbica, Cinesias se expresa de manera oscura y sin sentido. La comicidad del rebuscado lenguaje del poeta se basa en la *adoleskhía*, concepto que puede ser entendido de diversas maneras: ‘charlatanería’, ‘garrulidad’ (Pabón, 2005, pág. 9), ‘pleonismo’ o ‘redundancia’ (Rodríguez Adrados et al., 2012) o ‘verborrea sin sentido’ (Gil, 2010a, pág. 28). De acuerdo con Aristóteles (*Ética Nicomáquea* III 10, 1117b 30-35), el ἀδολέσχης (*adoléskhēs*) o charlatán es aficionado “a contar historias o novelas o a pasarse los días comentando asuntos triviales” (Aristóteles, 1985, pág. 202).

En el campo de la comicidad, Gil (2010a) señala que la *adoleskhía* tiene la función de hacer más lento el desarrollo de la acción, como ocurre con la escena con Cinesias, quien a través de expresiones sin sentido alarga su petición de ser convertido en ave. Al ser interrogado por Pistétero (*Aves*, v. 1386) sobre su habilidad para tomar de las nubes preludios de los ditirambos y sobre la cualidad aérea de su arte, Cinesias le responde con la expresión (v.1391) *nḕ tòn Hērakléa* como refuerzo de afirmación. Este es el único ejemplo hallado en las comedias seleccionadas en el cual el teónimo de Heracles se utiliza como elemento cómico en el campo del énfasis reiterativo.

Con esta referencia se concluye el análisis de los aspectos de la coordenada emocional en los enunciados en función interjectiva. A continuación, se analizan las referencias al

teónimo de Heracles en función argumentativa que se relacionan con la comicidad de esta vertiente.

III.4. El teónimo de Heracles en función argumentativa y el uso de la comicidad de la coordinada emocional

En el análisis de la función argumentativa del uso del teónimo de Heracles desde los aspectos de la coordinada intelectual, realizado en el capítulo anterior, se identificaron algunos rasgos asociados a la comicidad de la vertiente emocional. De los ocho enunciados argumentativos registrados en las comedias seleccionadas (*Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*), seis de ellos cuentan con comicidad de esta coordinada. En el siguiente esquema se observan los aspectos de la comicidad emocional asociados a cada uno de las referencias.

FIGURA 14. Aspectos de la comicidad emocional asociados a los enunciados en función argumentativa en las comedias seleccionadas

Agresividad lúdica	Humor sexual	Humor escatológico	Énfasis reiterativo
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Avispas</i> (vv. 60, 1030) • <i>Paz</i> (vv. 741, 752) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Lisístrata</i> (v.928) 	<ul style="list-style-type: none"> • No hay ningún ejemplo relacionado con este tipo de humor. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aves</i> (v. 567) • <i>Avispas</i> (v. 60) • <i>Paz</i> (v. 752)

Fuente: Elaborado a partir del análisis realizado en el Capítulo II, apartado II.3.2.

Como se observa en la figura anterior, cuatro enunciados se asocian con el humor propio del impulso sádico, a través de la agresividad lúdica, uno con humor sexual y tres con el énfasis reiterativo. Además, al igual que en los enunciados interjectivos, ninguno se vincula con el humor escatológico. Seguidamente, se analiza la presencia de cada uno de estos aspectos de la comicidad de la vertiente emocional en estos enunciados argumentativos, siguiendo el orden presente en la Figura 14 y exceptuando el humor escatológico, pues no hay ningún ejemplo para realizar su análisis.

III.4.1. La agresividad lúdica en los enunciados argumentativos

En el ámbito de la agresividad lúdica, el teónimo de Heracles en uso argumentativo se presenta en las *Avispas* (vv. 60, 1030) y la *Paz* (vv. 741, 752), referencias que se hallan al margen del tema cómico de las obras y se corresponden directamente con la labor poética del comediógrafo. La agresividad lúdica en estos enunciados se logra a través de dos figuras retóricas: la metonimia y la metáfora por analogía. Ambas tienen implicaciones humorísticas, cuya comicidad se alcanza por medio del contraste cómico. En el siguiente esquema se muestran las referencias donde se utilizan estos recursos retóricos en relación con el teónimo de Heracles como argumento discursivo.

FIGURA 15. Presencia del teónimo de Heracles en enunciados argumentativos relacionados con la agresividad lúdica

Uso como metonimia	Uso como metáfora por analogía
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Avispas</i> (v. 60) • <i>Paz</i> (v. 752) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Avispas</i> (v. 1030) • <i>Paz</i> (v. 752)

Como se puede observar en el listado anterior, de las cinco comedias donde se identificó el uso del teónimo de Heracles como argumento discursivo, solamente en dos de ellas se vincula con la agresividad lúdica, específicamente en el ámbito de la burla. A continuación, se analizan ambos casos de manera comparativa, a partir de los hallazgos presentes en el Capítulo II, apartado II.3.2.

III.4.1.1. La metonimia y la burla en el uso del teónimo de Heracles como argumento discursivo

De acuerdo con Beristáin (2013, pág. 327), la metonimia se basa en la “sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación de existencia”, por correspondencia causal (efecto por causa o viceversa), espacial (contenido por continente o viceversa) o basada en una convención cultural. A este último tipo corresponden las metonimias utilizadas por Aristófanes en *Avispas* (v.60): “Heracles

frustrado de la cena” (*Hēraklēs tò deipnon exapatōmenos*) y Paz (vv.741-2): “aquellos Heracles que amasaban pan o tenían hambre” (*oús th’Hērakléas toùs máttontas kai toùs peinōntas ekeínous*). Ambas referencias hacen alusión a obras poéticas donde se aprovechó de manera excesiva el tópico de la polifagia en la caricaturización del personaje imitativo de Heracles, como un lugar común de la tradición cómica para lograr la risa fácil.

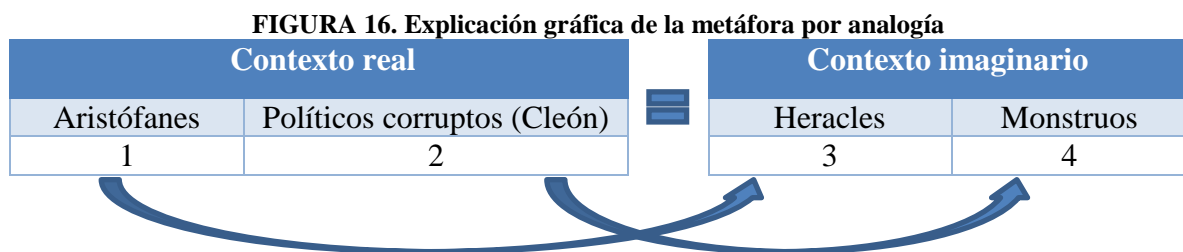
La burla radica en la censura que se realiza de este tipo de recurso, el cual es puesto en ridículo por medio de la metonimia. Aristófanes explícitamente contrapone sus obras con estas otras, a las cuales considera vulgares y poco ingeniosas. La crítica no está dirigida contra un autor en específico ni contra un género determinado. El comediógrafo ataca la invención de sus colegas y el tratamiento dado al personaje imitativo, en obras dramáticas y líricas, desde la antigua farsa megarensis y comedia dórica hasta la comedia antigua ateniense y el drama satírico. En esto radica la agresividad lúdica, pues por medio de la metonimia ridiculiza esta tradición.

III.4.1.2. La metáfora por analogía y la burla a Cleón a través del uso del teónimo de Heracles como argumento discursivo

La metáfora, de acuerdo con Beristáin (2013, pág. 311), se basa “en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que no se vinculan”. De acuerdo con Aristóteles (*Retórica* III), hay cuatro tipos de metáforas según la transferencia de sentido: 1. de especie al género, 2. del género a la especie, 3. de especie a especie y 4. por analogía. Aristóteles (*Poética* 21, 1457b16-18) aplica el concepto de analogía a la metáfora por el hecho “de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido” (Aristóteles, 1974, pág. 205). En otras palabras, la

metáfora es por analogía cuando los términos que pueden ser intercambiables comparten una alguna asociación por similitud de significado en una misma estructura.

El comediógrafo utiliza a Heracles para crear una metáfora por analogía, en donde relaciona el referente mítico y su papel como *alexíkakos* y *kathartés* con el aspecto sociopolítico de su labor poética contra los políticos corruptos de su época. Siguiendo el planteamiento aristotélico, la metáfora por analogía utilizada por Aristófanes se puede resumir de la siguiente manera:



Como se puede observar en la figura anterior, 1 es a 3 como 2 es a 4. Aristófanes se identifica positivamente con Heracles, mientras que su contraparte negativa son los políticos corruptos / monstruos. En el contexto de la comedia aristofánica, la metáfora –como el símil– sirve para crear insultos, en especial, cuando se utiliza en la comparación animales o bestias mitológicas (López Eire, 2002), como ocurre con Cleón en las *Avispas* (v. 1030) y la *Paz* (v.752), donde es descrito como una bestia monstruosa.

En esta analogía subyace la burla y el ataque al demagogo, quien es reiteradamente descrito como un "monstruo" rugiente y maloliente (*Avispas* 1030-7 = *Paz* 752-60), semejante al retrato que presenta Hesíodo de Tifón en la *Teogonía* (v. 824-30). Así, por medio de la parodia de la descripción de Tifón, remite al ciclo de Heracles, pues este héroe derrotó a tres de sus hijos, Ortro, Cerbero y la Hidra de Lerna. La analogía radica en el hecho de que Cleón, de manera similar a Tifón y sus hijos, atenta contra el orden establecido y con

sus acciones puede ocasionar el caos político en Atenas. Retóricamente, esta imagen se utiliza no solo para evidenciar la monstruosidad actitudinal de Cleón, sino también para desacreditar al estratega y denigrarlo, convirtiéndolo directamente en un objeto de risa.

De manera antagónica a la burla, se encuentra la propia exaltación del poeta, quien afirma contar “con el ímpetu de Heracles” (*Hērakléous orgén tin' ékhōn*) (*Avispas* v.1030; *Paz*, v.752). Paradójicamente, esta identificación le granjeó a Aristófanes ser, a su vez, objeto de burla por otros poetas cómicos como Amipsias (K-A fr.27), Platón (K-A fr.107), Aristónimo (K-A fr.3) y Sanirion (K-A fr. 5) (Zimmermann, 2014).

En síntesis, la agresividad lúdica hallada en el uso de la metáfora por analogía se asocia directamente con la coordenada social, pues es un ejemplo de *onomastì kōmōdēin*, ya que se ataca directamente a Cleón.

III.4.2. El humor sexual en los enunciados argumentativos

En cuanto a la comicidad propia del impulso sexual, este aparece relacionado con el teónimo de Heracles en uso argumentativo en un único enunciado presente en *Lisístrata* (v.928). Esta es una de las obras aristofánicas que fundamenta la comicidad de su tema cómico en humor sexual: Lisístrata, la heroína cómica, convoca a mujeres de las demás regiones griegas afectadas por el conflicto entre Esparta y Atenas, para hacer una huelga sexual que obligará a los hombres a deponer las armas.

Desde la primera revelación del plan de Lisístrata (v. 124), basado en la abstención del πέους (*péous*), ‘miembro viril’, se evidencia que toda la obra cimienta su hilaridad en la utilización de humor sexual dirigido contra los personajes masculinos, quienes buscan en vano ocultar sus erecciones y su desesperación psíquica. Al respecto, Henderson (1975) señala que, para los ancianos de la obra, la erección es un recuerdo anhelado; representa la

virilidad y la fuerza para luchar (vv. 598, 661 ss.) así como la victoria sobre las mujeres (vv. 631 ss., 671-81). Para los hombres más jóvenes, la erección es la manifestación externa de la lujuria insatisfecha y el anhelo interno de armonía doméstica, lo cual se evidencia en la escena de Mirrina y Cinesias (vv. 829-979).

Ambos son personajes representativos de caracterización propia, donde se evidencia la lucha de sexos y la inversión del poder. Los dos cuentan con nombres parlantes. Μυρρίνη (*Murrínē*) es un diminutivo de μύρτον (*múrton*) ‘fruto del mirto’, que metafóricamente se refiere al clítoris, por lo que algunos la traducen como “Clitorita” o “Chochito”; mientras que Κινησίας (*Kinēsías*) es un nombre derivado del verbo κινέω ‘mover’, por lo que alude al movimiento sexual, por lo que puede traducirse como “Follador” (González Vázquez, 2016).

Este nombre parlante irónicamente ejemplifica la desdichada situación del personaje masculino, que en estado de continua erección suplica, al lado de su pobre hijo, el regreso de su esposa (v. 869 ss). La escena termina con Cinesias, engañado y abandonado, entonando una serie de canciones obscenas y vehementes con un coro comprensivo, en las que fantasea grotescamente con la realización sexual (954-58, 962-66, 972-79).

Ante la postergación del acto sexual, Cinesias frustrado exclama: *all' è tò péos tód' Hēraklēs xevízetai*, “¡Verdaderamente este pijo mío parece Heracles en un banquete” (Aristófanes, 2007b, pág. 82). Por medio de un símil, el teónimo aparece en la misma línea que *péos*, término que explícitamente se refiere al *membrum virile* (Liddell y Scott, 1989, pág. 620). De acuerdo con Henderson (1975), *péos* es un término vulgar para referirse al φαλλός (*phallós*) y explica que, si bien este denomina tan directamente al pene como *péos*, uno tiene un tono adecuado y el otro no. En otras palabras, *phallós* se refiere sólo a la existencia o la presencia del pene como un órgano, mientras que *péos* está cargado de fuertes sentimientos emocionales y libidinosos, pues es la encarnación de la sexualidad cruda, de la

cual se enseña a ser prudente en todos los contextos civilizados y sociales. En este sentido, la utilización de *péos* es un ejemplo de la obscenidad primaria.

Adicionalmente, la broma de Cinesias también presenta elementos de la metáfora obscena, pues de manera analógica se compara el patetismo de la situación de constante erección de Cinesias por la postergación del acto sexual con Heracles frustrado ante la imposibilidad de comer en un banquete. De acuerdo con Loraux (2020), la voracidad de Heracles es explícitamente equivalente a su vigorosa sexualidad, lo cual hace que este chiste de Cinesias remita también a la *philogunía* característica del personaje mítico.

De este modo, ambos tópicos -la polifagia y la *philogunía*- propios de la caricaturización de Heracles se asocian en este enunciado con la obscenidad primaria y la metáfora obscena para lograr comicidad propia de la coordenada emocional.

III.4.3. Énfasis reiterativo en los enunciados argumentativos

Por último, en relación con el énfasis reiterativo, el teónimo de Heracles en uso argumentativo aparece ligado a la figura retórica de la enumeración, que, como explica Beristáin (2013, pág. 173), “permite el desarrollo del discurso mediante el procedimiento que consiste en acumular expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de pares (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etc.) de un todo”. En este sentido, en el análisis de los enunciados argumentativos se observaron tres ejemplos donde el teónimo de Heracles aparece en una enumeración: en las *Avispas* (v.60), en la *Paz* (v.741) y en las *Aves* (v.567).

Los dos primeros se relacionan semánticamente. Tanto en el prólogo de las *Avispas* como en la parábasis de la *Paz*, el teónimo aparece enlistado en una enumeración de aspectos

que Aristófanes desprecia y critica de sus colegas. A continuación, se citan ambos fragmentos.

TABLA 27. Comparación de los fragmentos de las *Avispas* (vv.54-66) y la *Paz* (vv.739-751)

<i>Avispas</i> (vv. 54-66)	<i>Paz</i> (vv.739-751)
Vamos ya, voy a exponer a los espectadores el tema, tras hacerles las siguientes advertencias: que no esperen de nosotros nada en exceso elevado ni un gracejo robado de Mégara, pues nosotros no tenemos una pareja de siervos que tiren nueces de una cesta a los espectadores, ni a Heracles frustrado de la cena, ni a Eurípides una vez más vejado, ni tampoco vamos a hacer de nuevo trizas a Cleón, si gracias a la suerte ha brillado. Pero tenemos un tema sin importancia con su moraleja, que no supera vuestra inteligencia, pero es más sabio que una comedia vulgar. (Aristófanes, 2011, págs. 153-154)	Primero, hizo que sus rivales cesaran de burlarse continuamente de los harapos y de combatir con los piojos. Fue el primero también que desacreditó y expulsó a aquellos Heracles que amasaban pan o tenían hambre, y sacó de la escena a los esclavos que escapaban, engañaban y recibían golpes, a los que presentaban llorando siempre, a fin de que su compañero de esclavitud se burlase de sus golpes y le preguntase: “desdichado, ¿qué te ha pasado en la piel? ¿Acaso el látigo con púas invadió tus costados con gran ejército y cortó los árboles de tu espalda?”. Suprimiendo semejantes inmundicias, vulgaridades y chocarrerías innobles, os engrandeció y enalteció el arte construyendo un edificio de altas torres con palabras y pensamientos grandes, sin bromas propias del mercado, sin burlarse en escena de simples hombrecillos y mujeres. (Aristófanes, 2011, págs.321-3)

En la tabla anterior, se resalta en negrita la acumulación de ejemplos de situaciones típicas para generar comicidad, las cuales Aristófanes establece como recursos de la “comedia vulgar” y por tanto “inmundicias, vulgaridades y chocarrerías innobles”. De acuerdo con Halliwell (1998a), Aristófanes hace una clara distinción entre dos modos de comedia: el sofisticado (inteligente, ingenioso, original) versus el vulgar (corporal, cliché, grosero). Este ataque burlesco a la inventiva de sus congéneres y colegas se contrapone a su propia apología, en la cual defiende el uso de la comicidad intelectual frente a la de otras vertientes, en especial la emocional. Esto se puede observar en las alusiones al humor generado por la agresividad lúdica: los esclavos golpeados y llorando, el ataque directo a Cleón, esclavos tirando nueces al público, entre otras. Al aparecer el teónimo de Heracles

como argumento en esta acumulación de recursos cómicos trillados, cuenta con comicidad por énfasis reiterativo.

Otro ejemplo claro de ello se halla en las *Aves* (v. 567), específicamente en el párodos, cuando Pistétero realiza un recuento de los cambios acaecidos ahora que los pájaros reemplazaron a los dioses y son venerados como tales. En este contexto, explica las modificaciones que tendrán los sacrificios (*Aves*, vv. 561-9). Para ello, se utiliza la acumulación de una serie de pares: ofrenda - divinidad / nueva ofrenda - ave. Heracles es sustituido por la gaviota y se le ofrecen tortas de miel, lo cual tiene relación directa con el tópico de la polifagia. Al igual que en los otros casos, al ser utilizado el teónimo de Heracles como argumento en esta enumeración, por la compañía de los otros elementos este cuenta con comicidad por énfasis reiterativo. Con esta referencia se concluye el análisis de los aspectos de la coordinada emocional en las referencias a Heracles.

CAPÍTULO IV. HERACLES COMO ELEMENTO CÓMICO DESDE LA COORDENADA SOCIAL DE LA COMICIDAD ARISTOFÁNICA: CARÁCTER POPULAR Y RISA DE EXCLUSIÓN

En este capítulo se analiza la funcionalidad de Heracles como elemento cómico desde los aspectos de coordenada social, en concordancia con la clasificación ofrecida (*vid.* Figura 7, pág. 74). En esta vertiente la comicidad se manifiesta desde dos facetas distintas: el carácter popular y la risa como mecanismo de exclusión o castigo. El primero se desarrolla generalmente en la exposición de la idea crítica de la obra, la cual versa sobre una problemática política, social, cultural o literaria y origina el tema del drama.

Las obras conservadas de Aristófanes por lo general tienen contenido político. Sin embargo, es importante aclarar que el comediógrafo no tiene aspiraciones políticas, sino que es crítico ante los hechos políticos de su época que afectan a la mayoría del pueblo ateniense (Melero, 1988). Al respecto, Sardón (2001, pág. 150) explica que “los valores que se sienten como opresivos son criticados y expresados con total libertad; todo es serio, y, al mismo tiempo, festivo”, de allí el carácter popular de la obra.

La risa de exclusión tiene una función punitiva en la Comedia Antigua, cuya finalidad es exponer la imperfección, los vicios y actitudes reprochables tanto de personalidades públicas (*kōmōidoúmenoi*) como de grupos sociales, culturales, étnicos o etarios representados en tipos cómicos.

Tanto el carácter popular como la risa de exclusión se manifiestan de una otra manera en las referencias a Heracles en las comedias aristofánicas seleccionadas. Por ello, a continuación, en primer lugar, se estudian estos aspectos en Heracles como personaje secundario, primero en las *Aves* y luego en las *Ranas*. En segundo lugar, se analiza la comicidad social implicada en el empleo del disfraz en las *Ranas*, tanto en Dioniso como en

Jantias. Por último, se contrasta el corpus elegido de las menciones de Heracles *extra scenam*, en los enunciados interjectivos y en las referencias en argumentos discursivos, para determinar la funcionalidad del teónimo como elemento cómico desde estos aspectos de la comicidad de la coordenada social.

IV.1. Aspectos de la coordenada social en Heracles como personaje secundario

En ninguna de las comedias aristofánicas conservadas Heracles tiene el papel de héroe cómico. Sin embargo, en su rol como personaje secundario hay algunos rasgos que aluden al carácter popular de la obra y al uso de la risa de exclusión, tanto en las *Aves* (vv. 1574-1693) como en las *Ranas* (vv. 38-163)

En el caso del carácter popular, a partir de los análisis anteriores, se ha podido identificar que el personaje imitativo de Heracles aparece relacionado directa o indirectamente con la idea crítica de cada obra. En cuanto a la risa de exclusión, se utilizan tipos cómicos o el empleo del *onomasti kōmōdēin* para la distorsión o caricaturización del personaje de Heracles.

A continuación, se analiza cada personaje por aparte, primero en las *Aves* y, luego, en las *Ranas*. Para ello, se examinan los aspectos de la comicidad de la vertiente social de manera individual, considerando el contexto histórico de cada una de las obras mencionadas.

IV.1.1. Aspectos de la comicidad de la coordenada social en el Heracles en las *Aves* (vv. 1574-1693)

A partir de los análisis realizados sobre la comicidad del personaje imitativo de Heracles en las *Aves* desde los aspectos de las coordenadas intelectual y emocional, se identificó que se relaciona de manera indirecta con la idea crítica de la obra. En las *Aves*, los protagonistas, Evélpides y Pistétero, huyen de Atenas hastiados de los constantes litigios y

cobro de multas (*Aves*, vv.35-45). El tema cómico es generado por “el descontento con el proceso de ‘judicialización’ de la vida cotidiana en Atenas, incrementado a la sazón por el escándalo de la mutilación de los Hermes y la profanación de los misterios de Eleusis” (Gil, 2011a, pág. 369).

Su marcha reflejaría en clave cómica la reacción de la ciudadanía ateniense ante el ambiente generalizado de inseguridad que cabe imaginar en Atenas a finales del año 415, cuando probablemente se compuso esta comedia, por culpa de la investigación que los enemigos de Alcibíades habían puesto en marcha para implicar a aquél en los escándalos antes mencionados que precedieron a la partida de la expedición a Sicilia. Esos juicios y no los juicios en general son los que han hecho inhabitable la ciudad de Atenas y han movido a nuestros protagonistas a abandonarla. (Macía Aparicio, 2007c, pág. 330)

En este contexto, el personaje imitativo de Heracles como elemento cómico no cuenta con una función fundamental en el desarrollo de la idea crítica de la obra. Sin embargo, en su papel durante la embajada se observa la presencia de comicidad de carácter popular en ciertas críticas al sistema democrático, a la corrupción y a algunas leyes como la ley sobre los bastardos establecida en la época de Pericles. Estas cuestiones se analizaron anteriormente²¹¹ cuando se trató la aticización del personaje de Heracles como medio de distorsión de la figura mítica.

Por otra parte, en cuanto al uso de la risa de exclusión, el *onomastì kōmōdēin* no es empleado en boca del personaje de Heracles, ni se aprovecha para su aticización. No obstante, en su caricaturización sí se pueden percibir ciertos rasgos que se asocian a dos tipos cómicos distintos: *strongman* y *ágroikos*. Por ello, a continuación, se analizan los rasgos de estos en el personaje de Heracles como elemento cómico en las *Aves*.

²¹¹ Cf. *supra*, II.1.1.2. *Distorsión mítica del personaje de Heracles en las Aves*, págs. 138-148.

IV.1.1.1. El Heracles de las Aves y su asociación con dos tipos cómicos: strongman y ágroikos

En la caracterización del personaje de Heracles en las *Aves* se pueden percibir ciertos rasgos que pueden ser asociados a distintos tipos cómicos: el hombre fuerte (*strongman*) y el rústico (*ágroikos*). Se debe hacer la salvedad de que el personaje de Heracles no se construye a partir de las características de estos tipos, sino que más bien se aprovechan ciertos elementos para potenciar la comicidad de la *dramatis persona*. Asimismo, se debe aclarar que ambos estereotipos son construcciones culturales que se presentan en Grecia y que en la actualidad puede seguir vigentes.

Comenzando con **el tipo cómico del *strongman***, hay cuatro características que se pueden apreciar en el Heracles de las *Aves*: la fuerza física, la estulticia, la agresividad y el exceso. El atributo más obvio del *strongman* es su inclinación hacia lo físico y, específicamente, la manifestación de la fuerza, frente a facultades intelectuales. Dentro de la risa de exclusión, este es objeto de hilaridad por distintos grupos que no se identifican con este tipo cómico. En primer lugar, se hallan los intelectuales, cuya risa es probablemente hostil, al considerar al *strongman* como algo ajeno a ellos. Al respecto, Pike (1980, pág. 38) explica lo siguiente:

To intellectual people the Strongman may appear to be stupid (though he is not necessarily so). What is however more important, is that in his pre-occupation with the physical and with direct action he appears to be clumsy, over-impulsive, possibly unimaginative, and generally boorish—a personality in complete contrast to the thoughtful, critical, 'cerebral' persona expected (rightly or wrongly) of the intellectual.²¹²

²¹² Para la gente intelectual, el Hombre Fuerte puede parecer estúpido (aunque no necesariamente lo es). Sin embargo, lo que es más importante es que, en su preocupación por lo físico y por la acción directa, parece ser torpe, demasiado impulsivo, posiblemente falto de imaginación y, en general, grosero: una personalidad que contrasta completamente con la persona reflexiva, crítica y “cerebral” que se espera del intelectual (con razón o sin ella). [Traducción propia]

En *Aves*, Heracles es burlado irónicamente por Pistétero, quien se aprovecha de su estulticia y fuerza para conseguir su objetivo. Debe recordarse que la estulticia, a diferencia de la fuerza, no es una marca distintiva de la figura mítica de Heracles, sino que es una característica que se asocia con el estereotipo del *strongman* ('hombre fuerte') (Pike, 1980).

Asimismo, en ocasiones, este tipo cómico genera también una especie de risa nerviosa, pues se representa como peligroso y agresivo. Su gran fuerza, su falta de inhibición, su decisión y coraje lo convierten en una aparente amenaza para las personas menos robustas y menos activas (Pike, 1980). Esto también ocurre con el personaje de Heracles, quien, por medio de su *bía*, desde que entra a escena se presenta como hostil y violento con la amenaza de estrangular a Pistétero o con la coacción de Tríbalo. De acuerdo con Galinsky (1972), su actitud corresponde a la de un *bully* o matón, cuya comicidad radica en la exageración.

Esto lleva a la cuarta característica del tipo cómico del *strongman*: el exceso, que, en el caso de Heracles, se manifiesta en la glotonería. De acuerdo con Pike (1980), los excesos jactanciosos del *strongman* pueden provocar la risa de admiración de la plebe, de personas toscas, poco intelectuales y joviales.

The 'sins' of the Strongman-his insolence towards authority both secular and divine, his excessive eating, drinking and wenching, and his basic selfishness-are all sins of the ordinary man, and can therefore be seen as venial or even as worthy of delighted applause.²¹³ (Pike, 1980, pág. 38)

Precisamente el egoísmo y la glotonería hacen que el personaje de Heracles en las *Aves* únicamente se preocupe por saciar su apetito, dejando de lado la misión de la embajada. Estos excesos propios del tipo cómico se asocian a su vez con la estulticia, ya que esta procede de su obsesión por la comida y, por lo tanto, deviene del tópico de la polifagia. Así, se pueden

²¹³ *Los excesos del hombre fuerte -su insolencia hacia la autoridad tanto secular como divina, su exceso de comida, bebida y prostitución, y su egoísmo básico- son todos pecados del hombre común y, por lo tanto, pueden considerarse veniales o incluso dignos de aplauso.* [Traducción propia]

relacionar estas cuatro características del tipo cómico del *strongman* propuestas por Pike (1980) con el personaje de Heracles en las *Aves*.

En segundo lugar, en relación con el **tipo cómico del rústico**, es importante señalar que la risa de admiración generada por Heracles en el público es fundamental para comprender cómo este personaje en las *Aves* es un representante del pueblo, del ciudadano común. Al respecto, Padilla (1998b) explica que, en el contexto de la Atenas democrática, Heracles funcionaba como un mediador cultural, ya que encarna el amplio vaivén entre la virtud aristocrática y el trabajo de clase baja.

Esto se observa en la escena de la embajada en las *Aves*, donde Heracles desempeña un papel “mediador” entre Poseidón y Pistétero, el primero como manifestación de los valores aristocráticos, mientras que el protagonista representa “al típico ciudadano ateniense harto de los problemas de la ciudad, los pleitos judiciales, el pago de los impuestos y las complicaciones de la vida agitada” (González Vázquez, 2016, pág. 399). Heracles funge como mediador; sin embargo, en la comedia la balanza se inclina en favor de Pistétero, como representante de los ciudadanos atenienses. Asimismo, esto se relaciona con el hecho de que Heracles en Atenas era adorado en los diversos estratos, en especial, por la ‘clase trabajadora’ y los socialmente marginados, entre ellos, los *nothoi* (Padilla, 1998b).

De acuerdo con Gil (2012c), el ambiente social ateniense en la época de Aristófanes se componía de diversos estratos, entre los cuales destacaban los habitantes de la ciudad (*asteios*) y los del campo (*ágroikos*). Ellos contaban con “diferencias de cultura, de lenguaje y de comportamiento social” (Gil, 2012c, pág. 154). Tal y como explica Ruiz García (Teofrasto, 1988, pág. 61, nota 31), en Atenas se utilizó el término *ἀγροῖκος* (*agroikos*) “con valor peyorativo bajo el influjo de la sofística en los últimos años de las Guerras del Peloponeso. La introducción de una diferencia acentual permitió distinguir las acepciones de

«campesino» y de «paleta», «rústico»”. El contexto de la guerra causó la emigración masiva a la ciudad y el hacinamiento de la población potenció las diferencias, que se manifestaron en la ἀγροικία (*agroikía*), concepto entendido como ‘costumbres campesinas’, ‘rusticidad’ o ‘grosería’ (Yarza, 1998, pág. 14). En los *Caracteres* (IV), Teofrasto afirma que “la rusticidad parece ser una ignorancia carente de modales” (pág. 61).

El tipo cómico del *ágroikos* se fundamenta en este estereotipo cultural y social. De hecho, es utilizado por Aristofanes en múltiples ocasiones para la creación de personajes de caracterización propia, como Estrepsíades en las *Aves*, Diceópolis en los *Acarnienses* y Trigeo en la *Paz*. Entre las características mencionadas por el Peripatético en los *Caracteres*, destaca que “el rústico es un hombre capaz de asistir a la asamblea, después de haber ingerido unas gachas, y asegurar que ningún perfume huele mejor que el tomillo” (pág. 61). Este es un ejemplo de rusticidad debido a la carencia de modales. En el caso de Heracles, sucede una cuestión similar, su rusticidad está relacionada directamente con el tópico de la polifagia, pues -ante su incontrolable deseo de participar del banquete- olvida su rol como embajador, se presenta tosco y falto de modales. En este sentido, la rusticidad en el personaje de Heracles se utiliza como un elemento de distorsión mítica.

Otra característica de este tipo cómico manifiesta en Heracles se encuentra en el uso del lenguaje, analizado *supra*²¹⁴, donde se evidenció que el personaje utiliza un tono coloquial, incongruente con la solemnidad que se supone tiene la divinidad. La ruptura del *prépon* es generada por su rusticidad.

Para terminar, es importante hacer la salvedad de que Heracles no corresponde únicamente a un tipo cómico específico, ni al *strongman*, ni al *ágroikos*, sino que es un

²¹⁴ Cf. II.1.1.2. *Distorsión mítica del personaje de Heracles en las Aves*, págs.138-148.

personaje complejo. Como elemento cómico se busca imitar a la figura mítica de manera distorsionada, agregándole rasgos que no le pertenecen, como ocurre con la rusticidad en el lenguaje y la ignorancia en el ámbito del comportamiento social, así como también con la estulticia y el egoísmo propios del tipo cómico del *strongman*.

Con este análisis se concluye la sección dedicada a la comicidad de la coordenada social utilizada en el personaje de Heracles como elemento cómico en las *Aves*. A continuación, se examinan los diversos aspectos de esta vertiente en el personaje de las *Ranas*.

IV.1.2. Aspectos de la coordenada social en el Heracles de las *Ranas* (vv. 35-163)

A diferencia del Heracles de las *Aves*, en las *Ranas* el personaje imitativo no se asocia con ningún tipo cómico. Su función se centra en la exposición de la idea crítica. Por medio de su diálogo con Dioniso, se manifiesta la problemática real que da pie al tema cómico de la parodia de la *katábasis*: han desaparecido todos los buenos poetas trágicos y, por tanto, ¿quién? debe descender al inframundo para traer consigo a Eurípides, quien acaba de morir. El carácter popular de la comicidad se observa específicamente en la discusión que mantienen ambos personajes sobre los tragediógrafos contemporáneos (vv. 66-105). En esta, a su vez, juega un papel importante el uso del *onomastì kōmōdēin* presente en la alusión puntual de Jofonte, Agatón, Jenocles, Pitángelo y Eurípides. A continuación, se analiza la comicidad presente en este fragmento.

IV.1.2.1. La exposición de la idea crítica y el uso del onomastì kōmōdēin a través del personaje de Heracles

En el año 406 a. C., Atenas pierde a dos de sus más grandes poetas trágicos: Eurípides y Sófocles. El primero falleció en Macedonia, lugar al cual se había retirado voluntariamente

dos años antes para participar de la corte de Arquelao I. Por su parte, en Atenas, Sófocles murió pocos meses después de su colega a la edad de 90 años. La muerte de ambos significó una gran desgracia para Atenas, pues “la ciudad perdió a sus guías espirituales” (Macía Aparicio, 2007b, pág. 204). Estos poetas tenían una función educativa y su arte estaba al servicio de la *polis*, como el mismo Aristófanes recalca en varias de sus obras. Esta idea es fundamental para entender la relevancia del comediógrafo en el desarrollo del concepto pedagógico de la poesía. “El poeta es un maestro de sus conciudadanos y la genuina poesía es la que hace a los hombres mejores” (Gil, 1995, pág. 38).

En esto radica la idea crítica en las *Ranas*: la ciudad necesita poetas que cumplan este papel. A partir de esta problemática surge el tema cómico de la obra: ante la ausencia de poetas de calidad, es preciso descender al Hades en busca de uno. Por esto, el objetivo inicial de Dioniso es traer consigo a Eurípides (vv. 66-72):

DIONISO. Pues así de grande es el deseo que me devora por Eurípides.

HERACLES. ¿Así? ¿Por un muerto?

DIONISO. Y ningún hombre me convencería de que yo no fuera a buscarlo.

HERACLES. ¿Hasta abajo? ¿Hasta el Hades?

DIONISO. ¡Por Zeus! Y aunque estuviera aún más abajo.

HERACLES. ¿Y qué es lo que quieres?

DIONISO. Necesito un poeta de talento, «pues los unos ya no son y otros son malos».

(Aristófanes, 2007b, pág. 222)

En el verso 72, Dioniso recalca la idea crítica al utilizar una línea del *Eneo* de Eurípides (fr. 565): οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσὶν, οἱ δ' ὄντες κακοί «Los que eran buenos ya no viven, y los que viven son malos» (Aristófanes, 2015, pág. 273). La parodia verbal acentúa no solo la ausencia de buenos poetas, sino también el deseo de Dioniso de recuperar a Eurípides.

Ante esto, Heracles pregunta por diversos tragediógrafos contemporáneos, lo cual da pie al desarrollo de burlas basada en la alusión puntual propia del *onomasti kōmōdēin*. El primer trágico mencionado es Iofonte (vv.73-82):

HERACLES. ¿Cómo? ¿No vive Iofonte?

DIONISO. Eso es lo único que queda de bueno, si es que algo queda, porque no sé yo con plena certeza cómo está ese asunto.

HERACLES. ¿Y por qué no haces subir a Sófocles antes que a Eurípides, si tienes que llevarte a alguien de allí abajo?

DIONISO. No antes de que compruebe qué puede hacer Iofonte si lo dejan solo, sin Sófocles. Además Eurípides, como un bribón que era, haría todo lo posible por escaparse de allí conmigo; el otro, en cambio, a todo se hacía aquí y a todo se hace allí. (Aristófanes, 2007b, págs. 222-3)

De acuerdo con la Suda, Iofonte era hijo de Sófocles con Nicóstrata y produjo al menos 50 tragedias, junto a otras que habría realizado con su padre (Consortio Stoa, 2000-2019). Para el año 405 a. C., cuando se presentó esta comedia, Iofonte estaba en la cumbre de su producción. En boca de Dioniso, Aristófanes señala que este autor es el único buen trágico que queda, pero expresa sus dudas sobre si este logrará mantener su reputación sin la ayuda de su padre (quien había muerto recientemente). Con esto, se insinúa o bien que Sófocles había ayudado a su hijo en la composición de sus obras, o que Iofonte estaba utilizando las tragedias de su padre como propias (Smith, 1873).

En cuanto a Sófocles, al lado de Esquilo y Eurípides se le considera uno de los tres más grandes poetas trágicos de toda la historia de Grecia. De acuerdo con la Suda, produjo 123 obras y obtuvo veintitrés victorias (Consortio Stoa, 2000-2019). Falleció en Atenas a los noventa años, un par de meses después de Eurípides. “A su muerte, los atenienses lo adoraron como a un héroe: le dedicaron un santuario y le ofrecieron sacrificios anuales” (Alsina, 1971, pág. 47). Por esto, no es de extrañar que Heracles se cuestione las intenciones de Dioniso al no considerar traer consigo del Hades a Sófocles en lugar de Eurípides.

En este punto, es importante aclarar que Sófocles no fue objeto de burla en la comedia y hay escasas referencias a él en los fragmentos conservados (Grube, 1965). De hecho, pocas veces aparece mencionado en las obras conservadas²¹⁵ de Aristófanes y nunca en ataque extenso, solo por alusión puntual. Al respecto, Alsina (1971, pág. 47) señala que “los poetas cómicos, que no perdonaron a ninguno de los grandes hombres de su tiempo en sus invectivas, nos hablan de Sófocles sólo con respeto y admiración”. Por esto, precisamente es que no aparece en el certamen paródico de las *Ranas* y por lo que Esquilo le entrega su puesto en el Hades (v. 1516) cuando Dioniso decide llevarse consigo a este en el lugar de Eurípides (v.1473).

Volviendo al fragmento del prólogo de las *Ranas*, después de Iofonte y Sófocles, Heracles sugiere a Agatón, otro importante trágico contemporáneo (*Ranas*, vv.83-6):

HERACLES. ¿Y dónde está Agatón?

DIONISO. Me ha abandonado y se ha ido. Era un buen poeta a quien echan de menos los amigos.

HERACLES. ¿A qué lugar de la tierra se fue el desgraciado?

DIONISO. Al banquete de los Bienaventurados. (Aristófanes, 2007b, pág. 223)

Agatón visitó la corte de Arquelao I en el 407 a.C. y permanecería allí hasta su muerte en el año 401 a. C. De acuerdo con autores como Smith (1873) y Roberts (1900), la expresión ἐς μακάρων εὐωχίαν (v.83) admite dos significados: que residía entonces en la corte de Arquelao o que estaba muerto. La primera, sin embargo, es la interpretación más probable, ya que las fuentes transmiten que su muerte habría acontecido algunos años después.

Agatón fue uno de los *kōmōidoúmenoí* preferidos de Aristófanes, especialmente en las *Tesmoforias*, donde fue objeto de ataque extenso al representarlo como un personaje imitativo, cuya apariencia y accionar se caricaturizan al interpretarlo vestido como mujer. La Suda transmite que había sido objeto de burla por su *μαλακία* (*malakía*), término que puede

²¹⁵ Cf. *Ranas* 76, 79, 787, 1516; *Paz* 531, 695, 697; *Aves* 100.

ser traducido como ‘molición’, ‘flojedad’, ‘blandura’, ‘debilidad, entre otras acepciones (Pabón, 2005). En sentido figurado, este concepto remite al afeminamiento (Martos Montiel, 2018).

Después de Agatón, Heracles pregunta por Jenocles, ante lo cual Dioniso responde (v.86): ἐξόλοιτο νῆ Δία. “¡Así se muriera, por Zeus!” (Aristófanes, 2007b, pág. 223). Con esta afirmación es rechazado categóricamente. Jenocles provenía de una familia famosa en el campo de la creación de tragedias, pues era hijo de Cárcino, tragediógrafo contemporáneo de Esquilo. De hecho, él se desempeñó como coreuta en las obras de su padre, cuestión ridiculizada por Aristófanes²¹⁶ (cf. *Paz* 775-790, *Avispas* 1497).

Posteriormente, Heracles sugiere a Pitánelo (v.87), un poeta trágico desconocido para nosotros. Esta acumulación de *kōmōidoúmenoí* presenta una gradación decreciente en el uso del *onomastì kōmōdêin*. La idea crítica queda manifiesta de esta manera, pues ninguno de ellos cumple con los requerimientos para ser los guías y educadores de la *polis*. Si bien Iofonte y Agatón son tratados bondadosamente en la alusión puntual, quedan descartados, pues Dioniso desconfía del verdadero talento de uno ante la ausencia de su padre y el otro, al estar lejos en Macedonia, nada puede hacer por Atenas.

Aun así, Heracles no parece convencido de que la solución sea traer de vuelta a Eurípides, considerando la cantidad de poetas trágicos que vivían en ese momento en Atenas (vv.88-102):

HERACLES ¿No hay acaso allí otros mozalbetes —más de diez mil— que escriben tragedias y que le llevan un estadio de ventaja a Eurípides en ser parlanchines?

DIONISO. Ésos no son más que desecho y palabrería, música de golondrinas, corruptores del arte, estrellas fugaces —sí alguna vez consiguen un coro—, gente que sólo una vez en su vida ha meado

²¹⁶ En las obras conservadas, Jenocles es objeto de *onomastì kōmōdêin* en numerosas ocasiones (*Avispas* 150; *Paz*, 90 y 781, *Nubes*, 1259, *Tesmoforias* 169 y 440).

apuntando a la tragedia. Pero no encontrarías un poeta creativo, aunque lo buscaras; uno que dijera bien alto palabras nobles.

HERACLES. ¿Creativo en qué sentido?

DIONISO. Creativo en este sentido: uno cuya voz emitiera alguna aventurada novedad, del estilo de «éter, habitáculo de Zeus», «el pie del tiempo» o «mente que no quiere jurar por las víctimas, pero lengua perjura independiente de la mente».

La enumeración utilizada por de Dioniso recalca la idea crítica, pues enlista los defectos generales de la mayoría de tragediógrafo, que hace que ninguno de estos se compare con Eurípides y explica que su principal atractivo es su creatividad y su estilo. En este momento, en boca de Heracles se realiza un ataque contra Eurípides por alusión puntual (vv. 103-8):

HERACLES. ¿Eso te gusta a ti?

DIONISO. Estoy más que loco por ello.

HERACLES. Eso son sólo tontunas. Y tú eres de la misma opinión.

JANTIAS. (*Aparte*) De mí ni una palabra; y eso que me estoy fastidiando a modo este hombro.

DIONISO. No vivas mi pensamiento, que tienes vivienda propia.

HERACLES. Pues bien. Todo eso me parece, sencillamente, una completa porquería.

DIONISO. Tú enséñame a darse atracones. (Aristófanes, 2007b, pág. 225)

Por medio de adjetivos como κόβαλα (*kóbala*) ‘cosas engañosas o falsas’ (v.104) y παμπόνηρα (*paimpónēra*) ‘cuestiones malísimas’ (v.106), se burla del estilo y la creatividad de Eurípides. La incredulidad de Heracles ante el deseo (*póthos*) de Dioniso de traerlo de vuelta del Hades es justificada, tanto así que él mismo sabe que cuando el dios del teatro descienda al inframundo no lo escogerá, desenlace que aquí en el prólogo se anuncia y se termina cumpliendo al final de la obra. La elección del ganador en el certamen ratifica la idea crítica, pues el dios decide salvar a Esquilo, cuestión que no era el objetivo de su viaje, pero lo ve como una oportunidad de ayudar a la *polis*. Esquilo había muerto cincuenta años antes y era el representante de los valores de la antigua Atenas, mientras que Eurípides era el vocero de las nuevas tendencias filosóficas y educativas, entre ellas la sofística.

Esquilo es, dice Aristófanes, un hombre cuyos héroes pueden servir de estímulo, de modelo. Son personajes heroicos en todo el sentido de la palabra. Ha ocultado al público todos los defectos

demasiado humanos de los mortales. En cambio, en Eurípides parece que los personajes son todos ellos enfermizos, criminales y, desde luego, anormales. (Alsina, 1971, pág. 75)

Por tanto, no es de extrañar que en las *Ranas* (v. 80) también Dioniso llame a Eurípides *πανούργος* (*panourgos*) “apto para todo, hábil, diestro; astuto, bribón; malicioso, malo”, así como “villano” (Pabón, 2005, pág. 447).

Adicionalmente, la utilización de referencias textuales de tragedias del autor (vv.100-2), no solo funciona para generar paratragedia verbal, sino también para recalcar estos nuevos valores que representa Eurípides en sus obras. Al respecto, Dillon (1995) señala que Dioniso está loco por esos euripideanismos escandalosos e infames, que destacan una antítesis entre corazón/lengua, lo cual recuerda al poder de la retórica y, por supuesto, de los falsos juramentos. Asimismo, la mención de “éter, dormitorio de Zeus” (v.100) fue suficiente para recordarle al público la heterodoxia religiosa de Eurípides, cuestión que posteriormente se retoma al principio del certamen, tal y como lo explica Dillon (1995, pág. 141):

Later however both key phrases are recalled in contexts that lend them greater weight: when Euripides is called upon to offer an opening prayer to 'his own gods' (891), he begins: 'Ether, my nourishment, and tongue-twisting ...' (892), thus linking either on the one hand to unconventional religious views and on the other to the insubstantial and unstable powers of tongue, master of slippery rhetoric, and, of course, false oaths²¹⁷

Precisamente, estas son las dos cuestiones más criticadas por Aristófanes en Eurípides: la dicción sofisticada y sus cuestionables creencias religiosas. Esto fue una constante en la producción aristofánica, en la cual se atacó a lo largo de veinte años a este poeta. Sin

²¹⁷ Más tarde, sin embargo, ambas frases clave se recuerdan en contextos que les dan mayor peso: cuando se le pide a Eurípides que ofrezca una oración de apertura a 'sus propios dioses' (891), comienza: 'Éter, mi alimento, y trabalenguas...' (892), vinculando así, por un lado, a puntos de vista religiosos no convencionales y, por el otro, a los poderes insustanciales e inestables de la lengua, maestra de la retórica escurridiza y, por supuesto, de los falsos juramentos. [Traducción propia]

embargo, en las *Ranas* también se le concede póstumamente el reconocimiento como uno de los tres tragediografos más importantes de Atenas, después de Esquilo y Sófocles.

En síntesis, con el uso del *onomastì kōmōdēin* en el diálogo ente Heracles y Dioniso se expone la idea crítica de la obra y se insinúa el desenlace. En cuanto al personaje de Heracles, como se destacó anteriormente en el análisis sobre la comicidad de la coordenada intelectual, el recurso del *onomastì kōmōdēin* en boca del héroe se utiliza también para lograr la aticización y, por tanto, la distorsión de la figura mítica.

Con este análisis se concluye la sección dedicada a los personajes de Heracles para continuar con la comicidad de la coordenada social en el uso del disfraz heracleo en las *Ranas*.

IV.2. El disfraz de Heracles desde los aspectos de la coordenada social

En el análisis realizado anteriormente²¹⁸ en la comicidad de las coordenadas intelectual y emocional, se examinó cómo el propio personaje de Heracles (*Ranas* vv. 45-47) emplea la risa de exclusión para destacar el oxímoron visual en el disfraz de Dioniso, presente en la notoria incongruencia alcanzada con la yuxtaposición de elementos femeninos al lado de atributos representativos de la hipermasculinidad heracleica. Cuando Dioniso llega a la casa de Heracles disfrazado con sus atributos, este se burla de él riendose, cuestión que recalca verbalmente en tres ocasiones: γελᾶν (v.42), γελῶ (v.43), γέλων (v.45). Por medio de esta políptoton se enfatiza en el uso de la risa de exclusión como mecanismo de castigo social aplicado, en este caso, al *alazón*. Este un ejemplo de metateatralidad.

²¹⁸ Cf. II.2.1. El disfraz de Heracles en Dioniso y Jantias (pág. 175), III.1.2.1.2 Agresividad lúdica como manifestación de la *eirōneía* del personaje de Heracles en las *Ranas* (pág. 274) y III.1.2.4. Uso del énfasis reiterativo en el personaje de Heracles en las *Ranas* (pág. 292)

Asimismo, en segundo lugar, en la representación del personaje de *Hērakleioxanthías* se utiliza no solo el tipo cómico del esclavo, sino que también se le compara con Calias, personaje contemporáneo de Aristófanes, por lo que se recurre al *onomastì kōmōdēin* para su caracterización. Ambos recursos de la coordenada social se relacionan en la construcción de la apariencia de *Hērakleioxanthías* para desarrollar comicidad de carácter popular.

Adicionalmente, en relación con los atributos heracleos del disfraz, se utiliza también otro tipo cómico: el bandido o ladrón, lo cual se relaciona con la caricaturización del personaje de Heracles y el motivo del hurto en las *Ranas*. A continuación, se analiza cada uno de estos dos últimos puntos.

IV.2.1. El tipo cómico del esclavo y el uso del *onomastì kōmōdēin* en el personaje de *Hērakleioxanthías*

En las *Ranas*, Jantias es un personaje representativo sin individualidad propia que corresponde al tipo cómico del esclavo. Este cuenta con las características básicas, por ejemplo, tiene la función de llevar los fardos o el equipaje. Incluso su nombre $\Xi\alpha\nu\theta\acute{\iota}\alpha\varsigma$ (*Xanthías*) es una constante en el uso de este personaje en el género; como tal aparece en los *Acarnienses* (v.243), las *Aves* (v.656) y las *Avispas* (v.1). Onomásticamente es probable que insinúe el color de la peluca. Al respecto, González Vázquez (2016, pág. 272) señala que “puede aludir al tono rubio o rojizo de su pelo (*xanthós* en griego), algo esperable en esclavos procedentes de regiones septentrionales”.

De acuerdo con Gil (2012c, pág. 159), en la producción aristofánica el esclavo cuenta con dos “modalidades, la del siervo fiel y abnegado y la del siervo insolente, perezoso e intrigante. Lógicamente, esta última clase de esclavo era la más adecuada para excitar la carcajada”. Sin embargo, el Jantias de las *Ranas* es un personaje mucho más complejo, que

se utiliza como elemento de comicidad de la coordenada social específicamente de carácter popular. Desde su entrada en escena con Dioniso se emplea de manera satírica para censurar la risa fácil lograda con el tipo cómico del esclavo, cuestión antes destacada en la parábasis de la *Paz* (v.742 ss.). Además, una vez en el Hades “se atreve, incluso, a perfilar, en jugoso «diálogo metateatral» con otro esclavo, las características típicas del personaje del esclavo (v.783 ss.)” (González Vázquez, 2016, pág. 272).

No obstante, su principal complejidad radica en “una movilidad en las relaciones de estatus, de patrón a esclavo y viceversa” (Fernández, 2010, pág. 89), lograda por medio del disfraz de Heracles. Cuando Dioniso voluntariamente le entrega la piel de león y la maza a Jantias (*Ranas* vv.491-500), comienza una segunda ficción dramática: Jantias interpreta a Heracles. En esta inversión, el esclavo se convierte en protagonista y acuña su nuevo nombre: “*Hērakleioxanthías*” (v. 499), con el cual se alude no solo al cambio de vestimenta sino también a la transformación de su rol y personalidad. *Heracleojantias* “es un personaje que destaca por sus cualidades de valentía y audacia, en las que, en conjunto, supera a su amo, Dioniso” (González Vázquez, 2016, pág. 272).

Por su parte, Dioniso se burla de esta nueva identidad que une a Jantias con Heracles diciéndole: “Claro que no, por Zeus, sino como el bribón que eres, venido de Melite” (v. 501). Si bien no se especifica aquí la identidad del “bribón”, se sabe que se trata de Calias,, a quién en la época se le conocía como “el Heracles de Melite”, según lo indica el escolio de las *Ranas* (López Eire, 2002). Calias, hijo de Hipónico III, era un ateniense adinerado comúnmente ridiculizado por su extravagancia y libertinaje (Thorburn, 2005). De hecho, por esto es objeto de *onomastì kōmōdēin* en la oda del coro (*Ranas*, vv.432-4):

Y de ese Calías dicen,
del hijo de Hipónico,

que a guisa de piel de león se ha puesto
 un coño para luchar en la naumaquia
 (Aristófanes, 2007b, pág. 248)

Esta canción es previa a la comparación con Jantias (v.501), por lo que es seguro que el público reconocería la alusión. En esta oda hay dos cuestiones importantes: por un lado, la mención de la *leontéē* y, por otro, el humor sexual presente en la yuxtaposición de elementos de obscenidad primaria en el término ‘coño’ (κόσθου *kústhou*) y la metáfora sexual del combate naval (ναυμαχεῖν *naumakhein*) (Henderson, 1975). La mención de la piel de león remite a su extravagancia y, por supuesto, a su apodo como “el Heracles de Melite”, pues Calias “habitaba en ese demo, donde precisamente Heracles había sido iniciado en los pequeños misterios” (López Eire, 2002, pág. 49). Aquí el papel tradicional de Heracles como héroe combativo se trivializa en contraste con los "combates" sexuales que entabla el libertino Calias (Henderson, 1975).

Asimismo, hay una alusión histórica, pues Calias participó en la Batalla de Arginusas, al igual que Clístenes, mencionado previamente en la obra (vv. 48, 57, 426). Este enfrentamiento naval ocurrió un año antes de la representación de la comedia, en el 406 a. C., durante el final de la Guerra del Peloponeso. Los atenienses lograron construir una flota de 110 barcos, con la colaboración de los metecos, a quienes se les prometió la concesión de la ciudadanía, y de los esclavos, a los que se les ofreció la libertad a cambio de su participación en la batalla naval contra las fuerzas espartanas (Hidalgo de la Vega, et al., 2008). Se denominó la Batalla de Arginusas, pues “con este nombre se conocía un grupo de pequeñas islas muy cercanas a la costa asiática a la altura del extremo sudeste de Lesbos” (Tucídides, 1992b, pág. 303, nota 503), lugar en donde se desarrolló el combate, en el cual Conón logró una victoria decisiva sobre la flota espartana (Langer, 1980).

Sin embargo, poco después de la victoria la marina ateniense sufrió pérdidas considerables por una tempestad y no pudieron rescatar a los náufragos; en consecuencia, Atenas perdió casi mil hombres (Hidalgo de la Vega et al., 2008). Ante esto, Jenofonte (*Helénicas* I, 7) relata que se realizó un proceso en contra de los estrategos que lideraron la batalla, por instigación de Arquedemo, que estaba al frente del partido demócrata, Terámenes, Cleofonte y otros demagogos, que agitaron a las masas y consiguieron que se juzgara a seis estrategos, condenándolos a muerte²¹⁹. Así Atenas quedó privada de sus mejores generales y en la ciudad se desató la discordia civil.

En este contexto, se representó las *Ranas* en las Leneas del año 405 a.C. Este evento histórico se alude reiteradas veces a lo largo de la comedia y se arremete contra los demagogos Arquedemo (vv. 417, 588, 1507), Cleofonte (vv. 679, 1504) y Terámenes (v. 541, 967-8), todos ejemplos de *onomastì kōmōdēin*.

En el caso específico del personaje de Jantias, este se lamenta por no haber participado en el combate, pues teniendo su libertad no tendría que acompañar a su amo al Hades (vv. 33-4). Asimismo, en el comienzo de la *katábasis*, Caronte se niega a llevarlo al no ser un ciudadano libre o un esclavo que hubiera “estado en la batalla naval por las carnes” (v.190).

En cuanto a Dioniso, este afirma haberse embarcado con Clístenes (*Ranas*, vv.47-57), en lo que parece una evocación a la Batalla de Arginusas. Las múltiples alusiones a este evento cuentan con comicidad de la coordenada social de carácter popular, lo cual finalmente queda evidenciado en una sección de la *parábasis* (vv. 693-702):

CORIFEO. [...] Y es que resulta vergonzoso que unos que no han intervenido más que en un combate naval se hayan convertido al punto en plateenses y en señores en vez de esclavos decir que eso no esté

²¹⁹ Destituyeron a los estrategos salvo a Conón y de los ocho que lideraron se condenó a seis -Pericles, Diomedonte, Lisias, Aristócrates, Trasilo y Erasínides, y dos, Protómaco y Aristógenes, no regresaron a Atenas, para huir del peligro.

bien, que lo aplaudo, porque es la única medida sensata que habéis aprobado; pero también es razonable que a éstos, que —ellos y también sus padres— han librado ya muchas naumaquias a vuestro lado y son de vuestra misma sangre les disculpéis esa única falta, si os lo piden. Vamos, deponed vuestra irritación vosotros que sois sapientísimos por naturaleza; hagamos de buen grado parientes, ciudadanos y dueños de derechos a todos los hombres que alguna vez han luchado a nuestro lado en una naumaquia. (Aristófanes, 2007b, págs. 265-6)

El corifeo plantea una idea interesante: la liberación de los esclavos que hayan participado en algún combate durante la guerra y no solo a los que intervinieron en la naumaquia de Arginusas. Esta idea se proyecta en el personaje de Jantias, que, a pesar de no haber participado, adquiere un nuevo rol gracias al disfraz de Heracles, con el cual obtiene prestigio y, en cierta medida, su libertad al tomar el rol de su amo. Aquí se evidencia el uso de comicidad desde el carácter popular.

Asimismo, la hilaridad lograda con el carácter popular se complementa con el empleo del *onomastì kōmōdēin*. La correlación de *Heracleojantias* con Calias trae consigo a su vez un ataque al personaje histórico. Como explica López Eire (2002), en el v. 501 la expresión οὐκ Μελίτης μαστιγίας (*ouk Melitēs mastigías*) es un *aprosdókēton* verbal, pues en lugar del teónimo de Heracles utiliza un calificativo denigratorio: el “estigmatizado de Melite”. El término *mastigías* significa “el que se merece el látigo” o “el que recibe latigazos sin cesar” (Yarza, 1998, pág. 867). Este ataque a Calias también aparece en Cratino (fr. 81 K-A), otro comediógrafo de la época, quien lo ridiculiza en sus comedias por medio del adjetivo στιγματίας (*stigmatías*) “marcado con el hierro candente”, “estigmatizado” (Yarza, 1998, pág. 1273). En ambos casos, se alude a dos castigos físicos que eran aplicados a esclavos o criminales. En este sentido, hay una asociación entre el esclavo Jantias y el personaje histórico de Calias, no solo por el uso de la *leontéē*, sino también por las cicatrices que podría haber tenido este en su cuerpo.

En síntesis, el personaje de *Heracleojantias* cuenta principalmente con comicidad de la coordinada social, pues en su compleja invención se utilizan no solo elementos de la risa de exclusión, como los tipos cómicos del esclavo, sino que también se aprovecha el *onomastì kōmōdēin*, específicamente contra Calias, para generar hilaridad en relación con el disfraz de Heracles y exponerlo, a su vez, como otro impostor del héroe. Adicionalmente, *Heracleojantias* representa un aspecto del carácter popular de la obra por sus reiteradas alusiones a la Batalla de Arginusas y al contexto sociopolítico de Atenas.

IV.2.2. El tipo cómico del bandido y el empleo de la *leontēē*

La asociación de la piel de león (*leontēē*) con la delincuencia era algo frecuente en el imaginario griego en relación con Heracles; así lo trasmite el historiador Megaclides [FGH 4, 443] cuando destaca que “los poetas más recientes lo representan con aspecto de bandido, yendo solo de un lado a otro, con una maza, una piel de león y un arco” (Ateneo, 2014, pág. 152). El término utilizado por el historiador Megaclides, citado por Ateneo de Náucratis (*Deipnosophistae*, XII 512F), es ληστής (*lēstēs*) ‘bandido’ o ‘ladrón’ (Pabón, 2005, pág. 368). De esta manera, en la obra la piel de león representa también la *panourgía* de Heracles, ya manifiesta en las anagnórisis de los personajes del Hades, tanto en el hurto de los víveres como en su caracterización de *kunoklópos* “ladrón de perro”.

El tipo cómico del ladrón en relación con el disfraz de Heracles también se conecta con el uso del *rhópalon*, arma que “entre las manos de un salteador o un héroe «puede indicar, ya sea la perdición consecutiva a la perversidad o su castigo legal” (Chevalier, 2007, pág. 701). Esta ambigüedad es propia del personaje mítico de Heracles, pues, como bien explica Kirk (1977), en él existe *coincidentia oppositorum* entre civilizado - bestial, serio – burlesco, cordura - locura, salvación - destrucción, libertad - esclavitud.

Aristófanes aprovecha la ambivalencia y la ambigüedad propia del personaje de Heracles para exponer una situación política: la manutención de los esclavos que participaron en la Batalla de Arginusas. Si bien esto no se relaciona con la idea crítica que da origen al tema cómico de la obra, es una cuestión fundamental para comprender la comicidad manifiesta en la inversión de los personajes de Dioniso y Jantias.

Con este análisis se concluye la sección dedicada al disfraz de Heracles desde la comicidad de la coordenada social, para pasar a examinar estos aspectos en las referencias *extra scenam* del teónimo, tanto en los enunciados interjectivos como en los argumentativos.

IV.3. El teónimo de Heracles en enunciados interjectivos y la comicidad de la coordenada social

A partir del análisis de la función de las interjecciones en el lenguaje cómico desde la coordenada intelectual, presente en el segundo capítulo, se identificaron algunos enunciados relacionados con los aspectos de la comicidad de la vertiente social. De las diecisiete interjecciones registradas en las comedias seleccionadas (*Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*), once de ellas cuentan con comicidad asociada directa o indirectamente con esta coordenada.

Por ejemplo, de manera indirecta se observa cuando se utiliza el teónimo como marcador de sorpresa ante el ingreso de un personaje con apariencia estrafalaria o inadecuada, lo cual puede estar relacionado con algún estereotipo cultural, como ocurre en los *Acarnienses* con la entrada del funcionario persa (v.94) o bien en las *Aves* (v.277) con el pájaro llamado ‘Medo’. Asimismo, el teónimo en función exclamativa también indica la sorpresa ante la presencia de un personaje colectivo, como ocurre en las *Nubes* (v.184) con discípulos cuya imagen recuerda a los prisioneros lacedemonios o la visión del coro de jueces

y su animalización en las *Avispas* (v.420), lo cual a su vez cuenta con comicidad de carácter popular.

Por otra parte, en las *Aves* (v. 814) se utiliza la interjección para introducir un juego de palabras que refleja aspectos de comicidad de carácter popular y revela indignación ante la sugerencia de que la nueva ciudad de las aves se denomine *Spártē*, nombre de la ciudad enemiga de Atenas (cf. *supra*, págs. 230-231).

En todos estos ejemplos el teónimo de Heracles se utiliza por su carácter apotropaico para solicitar la protección del dios y, por tanto, la comicidad de la coordenada social es indirecta, pues depende en unos casos de los personajes que entran en escena y en otro del humor verbal.

No obstante, hay otras referencias donde el teónimo sí juega un papel importante como elemento cómico desde aspectos sociales, tanto de risa de exclusión como relacionado con el carácter popular de la obra. En el siguiente esquema, se agrupan las interjecciones que presentan comicidad directa de la coordenada social.

FIGURA 17. Aspectos de la comicidad social asociados directamente al uso interjectivo del teónimo de Heracles en las comedias seleccionadas

Carácter popular (Idea crítica)	Tipo cómico	<i>Onomastì kōmōdêin</i>
• <i>Acarnienses</i> (vv. 284, 807, 860)	• <i>Acarnienses</i> (v. 860)	• <i>Avispas</i> (v. 757) • <i>Aves</i> (v. 1391)

Fuente: Elaborado a partir del análisis realizado en el Capítulo II.3.1. y Capítulo III.3.1.

Como se observa en la figura anterior, de los diecisiete enunciados interjectivos únicamente cinco se emplean directamente para generar comicidad de la vertiente social. Ello ocurre especialmente en los *Acarnienses*, donde el teónimo se aprovecha en contextos relacionados con la exposición de la idea crítica, por lo que cuenta con comicidad de carácter popular. En cuanto a los ejemplos conectados a la risa de exclusión, estos son menores; un

enunciado se aplica para caracterizar un tipo cómico y dos se usan como complemento del *onomasti kōmōdēin*. A continuación, se analiza cada una de estas referencias, siguiendo el orden presentado en la Figura 17.

IV.3.1. La interjección de Heracles y la comicidad de carácter popular en los *Acarnienses* (vv. 284, 807, 860, 1018)

Los *Acarnienses* es una comedia política, cuya idea crítica versa sobre los efectos negativos de la Guerra del Peloponeso, la cual llevaba seis años devastando la Hélade. La obra se presentó en el año 425 a.C. y defiende una posición pacifista, pues, precisamente, un año antes, los espartanos ofrecieron tratar la paz, pero la propuesta fue rechazada por Atenas (Gil, 1995).

La táctica de los espartanos consistió en destruir las propiedades rurales para forzar a batallar en campo abierto. “Esta estrategia contaba con la finalidad subsidiaria de contribuir a desestabilizar la posible unanimidad interna ateniense, ya que la destrucción de las cosechas y la tala de olivos y vides provocaría sin duda el descontento de propietarios y campesinos” (Hidalgo de la Vega et al., 2008, pág. 229). Los espartanos y sus aliados invadieron el Ática en los años 431, 430, 428 y 427, destruyendo las cosechas de trigo y las plantaciones de vides y olivos (MacDowell, 1996). Estos productos eran la base de la economía agraria ateniense y estaban dedicados a la exportación.

Al ser los campos agrícolas objeto de ataque continuo, los campesinos se vieron obligados a refugiarse en la ciudad, ocasionando hacinamiento e insalubridad. Así, el contexto era desolador y los labradores fueron los más afectados. Esta situación es expuesta por el protagonista, Diceópolis, quien representa a este sector de la población. El héroe

cómico manifiesta su odio a los espartanos por haber arrasado con su viña (vv. 509-12); sin embargo, es consciente de la necesidad de pactar la paz.

Otra cuestión presente en la idea crítica de la obra es la escasez de alimentos como una consecuencia directa del conflicto bélico. De acuerdo con Flacelière (1995), en la época de la guerra los costos de las verduras eran altos, a excepción de las habas y las lentejas, con las que se preparaba el *étnos*, alimento mencionado por la hija de Diceópolis (v. 246). Precisamente, cuando el coro arremete contra él para lapidarlo, esta porta una olla con *étnos*, la cual protege mientras invoca a Heracles (v. 284). Esta es la primera interjección que cuenta directamente con hilaridad que remite al carácter popular de la obra.

Como se explicó en los capítulos anteriores, el primer punto en el que se relaciona el uso del teónimo de Heracles con la comicidad en el carácter popular es en la exposición de los motivos alimenticios, que evocan el tema de la polifagia en contraste con la hambruna y escasez provocadas por la guerra. Ello principalmente se evidencia en la escena del Megarenses y sus hijas (*Acarnienses*, vv.719-835).

En el contexto geopolítico de la época de Aristófanes, Mégara fue una zona muy afectada por el conflicto. “Pericles había promulgado un decreto por el que excluía a Mégara, que unos quince años antes se había reintegrado a la Liga del Peloponeso, de todos los puertos y mercados atenienses” (González Vázquez, 2016, pág. 314). El ψήφισμα μεγαρικών (*pséphisma megarikón*) fue decretado en 433 a.C. como sanción impuesta a Mégara ante su adición a la Liga del Peloponeso. El decreto antimegárico les cerraba a los megarenses la posibilidad de comerciar en mercados atenienses y de la Liga Ático-Délica. De acuerdo con

Hidalgo de la Vega (et al., 2008, pág. 229), este decreto fue el tercer incidente²²⁰ que determinó que los espartanos le declararan la guerra a Atenas. Esta medida repercutió en la economía de la ciudad y generó escasez de alimentos y suma pobreza.

En los *Acarnienses*, las escenas del mercado de la segunda parte de la obra representan los beneficios del triunfo del héroe cómico. En esta realidad fantástica, la paz privada de Diceópolis supone la derogación del decreto antimegárico. Como representación de ello, el primero en llegar al mercado es un megareense. Se trata de un personaje representativo basado en un tipo cómico.

Ante la pobreza extrema, el Megareense tiene la intención de vender a sus hijas como cerditas (*khoiridíoisin*). La interjección de Heracles aparece en este contexto. Diceópolis las oye gruñir y supone que estas tienen hambre, por lo que les ofrece unos higos (vv.804-8). Ante la voracidad con que las jóvenes los devoran, exclama: *ō polutímēth' Hērakleis* (v. 807). En esta escena, se utiliza nuevamente la interjección de Heracles para lograr un contraste entre la glotonería de Heracles como imagen de los beneficios de la paz en contraposición a la hambruna como reflejo de las consecuencias de la guerra.

El mismo Megareense es víctima del hambre y arrebató uno de los higos a las “cerditas” (v.810). La desesperación de este personaje se manifiesta igualmente en el deseo de vender no solo a sus hijas, sino también a su esposa y su propia madre (v.816). Aquí también se observa una referencia a la prostitución, en especial por humor sexual presente en la metáfora obscena lograda con el término *khoiridíoisin* para referirse figuradamente a las vulvas depiladas de las jóvenes (cf. *supra*, Capítulo III, págs. 317-319). Finalmente, el Megareense

²²⁰ El primer incidente es el conflicto en Corcira y el segundo la cuestión de Potidea, en la cual Atenas ordena la demolición de los muros y la entrega de rehenes. Para más información, consúltese a Hidalgo de la Vega (et al., 2008, págs. 223-224)

se ve obligado por el hambre a entregar a sus hijas a cambio de unos ajos y sal (vv. 813-4). Este episodio expone la pobreza extrema en la que estaban inmersos los habitantes de esta ciudad. Al respecto, González Vázquez (2016, pág. 314) señala que

El trueque que realiza –dos hijas por unos ajos y sal (productos típicos de Mégara, que escasean por causa de Atenas)- cuestiona ante los espectadores la política que han seguido los atenienses para con Mégara, y expone con énfasis los males que inflige la guerra en la que están empeñados.

El mercado de Diceópolis también es visitado por un Beocio, personaje, que al igual que el Megarense, encarna un tipo cómico basado en un estereotipo xenófobo. Este representa a un comerciante proveniente de la ciudad de Tebas, en la región de Beocia, la cual -al igual que Mégara- pertenecía a la Liga del Peloponeso. De hecho, esta ciudad fue la que inició las hostilidades en la primavera del año 431 a.C., cuando un destacamento de trescientos tebanos cayó sobre Platea y se apoderó de la ciudad, que se encontraba bajo el control ateniense (Hidalgo de la Vega et al., 2008).

El personaje del Beocio es objeto de risa de exclusión, en especial por el remedo dialectal, lo cual se manifiesta en la invocación a Heracles, la cual se analiza individualmente más adelante (cf. *infra*, pág. 357). Aparte del factor lingüístico, presenta otras características estereotipadas como la glotonería. En la Antigüedad, los beocios eran constantemente burlados por glotones en la comedia, como transmite Ateneo de Náucratis (*Deipnosophistae*, X 417C) cuando compila distintos fragmentos donde se enfatiza que eran famosos por comer todo el día.

En la obra aristofánica, este personaje ingresa junto a un esclavo y dos flautistas a vender especias y otros productos, entre ellos, anguilas del lago Copais, un manjar que había desaparecido de los mercados atenienses a causa de la guerra. Precisamente, en Atenas “el mercado de pescado era uno de los más frecuentados y pintorescos del Ágora” (Flacelière,

1995, pág. 210), pero desde que inició la guerra habían escaseado productos importados de la zona del Peloponeso, entre ellos las famosas anguilas.

Al entrar en escena, el Beocio evoca a Heracles (v. 860), interjección con la que introduce la temática de la opulencia de los majares y recuerda nuevamente el tópico de la polifagia. Con esto se alcanza un contraste entre la opulencia del Beocio y la pobreza extrema del Megarense y sus hijas.

Los alimentos que Diceópolis adquiere del Beocio son el primer ejemplo de las ventajas de la paz. Estos son utilizados para la organización de las Dionisias Rurales, festividad que había dejado de realizarse por las incursiones espartanas. La organización de esta celebración es otra bonanza del cese de las hostilidades.

En los tres casos expuestos, la interjección se utiliza relacionada con motivos alimenticios y se aprovechan todas las connotaciones cómicas de Heracles en este sentido para generar comicidad por carácter popular al traer a primer plano una de las principales consecuencias de la guerra: la escasez de alimentos. Lo interesante es que no solo expone la situación lamentable de Atenas, sino que también denuncia la injusticia cometida con el pueblo de Mégara y señala algunos de los beneficios que traería la paz con Beocia. Así se alcanza un maravilloso contraste entre el sufrimiento de la guerra y el ambiente festivo solo posible en época de paz.

IV.3.2. La interjección *ittō Hēraklēs* como marcador de un tipo cómico en los *Acarnienses* (v.860)

La expresión ἴττω Ἡρακλῆς (*ittō Hēraklēs*) aparece únicamente en los *Acarnienses* (v.860) en boca de un personaje representativo sin individualidad propia basado en el tipo cómico del Beocio o, más concretamente, del Tebano. Es un “comerciante procedente de la

ciudad de Tebas que acude al mercado de Diceópolis” a vender diversos manjares (González Vázquez, 2016, pág. 463). Cuando ingresa en escena, exclama (v.860): “¡Palabra de Heracles, me he destrozado el callo del hombro!” (Aristófanes, 1985, pág. 82), como queja por el excesivo peso de su carga.

En el contexto de la Antigua Grecia, Heracles era muy adorado en la región de Beocia, puesto que se consideraba que el héroe había nacido en Tebas. Por ello, no es de extrañar que se utilice esta locución para caracterizar al personaje del Tebano, el cual representa un tipo cómico basado en un estereotipo xenófobo, cuya comicidad radica principalmente en el remedo del uso dialectal. Este es un mecanismo propio del humor verbal que se relaciona no solo con la comicidad de la coordenada social, sino también con la intelectual.

Como bien explica Colvin (1999), en Aristófanes el remedo dialectal se manifiesta de dos maneras: en expresiones características (interjecciones, juramentos, etc.) y en el uso de términos léxicos con los cuales se sustituye un concepto equivalente del ático. En el primer caso, el comediógrafo utiliza locuciones estereotipadas, mientras que para el otro necesita un conocimiento sustancial del dialecto, pues maneja vocabulario que no es habitualmente empleado por los atenienses.

De acuerdo con el trabajo de Colvin (1999), en los *Acarnienses* el personaje del Beocio utiliza 175 palabras de las cuales alrededor del 7% pueden ser clasificadas como interjecciones estereotípicas, entre las cuales destaca la expresión *ittō Hēraklēs* (v.860), un juramento de origen beocio utilizado a modo de interjección. Como bien lo explican Sommerstein y Torrance (2014), en dialecto beocio la construcción de los juramentos es

distinta que en ático, pues se realiza con el dios como sujeto por medio del imperativo *ittō*²²¹ ‘hágale saber’, es decir, ‘sea testigo de mi declaración’.

Por eso, Aristófanes utiliza esta locución para caracterizar al personaje del Beocio. De hecho, él jura no sólo por Heracles, sino también por Yolao (*veì tòv Ἰόλαον neì tòv Ιόλαον* v. 867), sobrino y compañero de aventuras del héroe. Además, Gil explica que también utiliza la expresión *τώ θιώ* (*tōv thiō*) que ha de entenderse como Anfión y Zeto, hijos gemelos de Zeus y Antíope, fundadores de Tebas (Aristófanes, 2000a, pág. 169, nota 165). Estas exclamaciones sirven para la caracterización regional, pues son interjecciones fácilmente recogidas y repetidas para evocar superficialmente el dialecto beocio.

En síntesis, el teónimo de Heracles en boca del Beocio no solo remite al estereotipo de la glotonería, sino que también la expresión *ittō Hēraklēs* se utiliza para caracterizar lingüísticamente al tipo cómico del Beocio por medio del remedo dialectal.

IV.3.3. El teónimo de Heracles y su relación con el *onomastì kōmōdēin* en las *Avispas* (v.757) y las *Aves* (v.1391)

Gracias al análisis de la función de las interjecciones en el lenguaje cómico desde las coordenadas intelectual y emocional, se identificaron dos enunciados que se relacionan directamente con el uso del *onomastì kōmōdēin*, los cuales se hallan en *Avispas* (v.757) y *Aves* (v.1391).

En las *Avispas* (v.757), el teónimo de Heracles se utiliza como refuerzo de negación en boca de Filocleón, un personaje representativo, cuya finalidad es la burla contra los partidarios del demagogo Cleón. La expresión *mà tòv Hērakléa* introduce un *onomastì*

²²¹ Esta forma verbal corresponde a ἴστω (*istō*) en jónico-ático.

kōmōdēin de carácter irónico: “¡Por Heracles! ¡Qué deje yo de estar entre los jueces, antes que coger a Cleón robando!” (Aristófanes, 2011, pág. 195).

Precisamente, la negación se refiere a la situación política provocada por Cleón, “que había conseguido elevar a tres óbolos la retribución por sesión a los heliastas” (Gil, 2011b, pág. 138). Por esta razón, Aristófanes arremete contra él en esta obra, ya que le atribuye la corrupción del sistema judicial ateniense. En este sentido, esta referencia se relaciona directamente con la idea crítica de la obra, la cual presenta una preocupación por la corrupción y el mal funcionamiento de la *Hēliaía* (Ἡλιαία), tribunal supremo de Atenas.

De acuerdo con Flacelière (1995), los ciudadanos atenienses a partir de los treinta años podían formar parte de la Heliea como jueces y jurados, llamados en griego *hēliastai* (ἡλιασταί) o *dikastai* (δικασταί). En la época de Aristófanes, el número de jueces ascendía a seis mil, por lo que Atenas se había convertido en una ciudad donde los juicios era cosa de todos los días. Al respecto, Macía Aparicio señala que

Sin exagerar mucho podría decirse que Atenas era la ciudad de los juicios: seis mil jueces componían los tribunales de la *Heliea*, cuya actuación, repartidos en diez secciones, era casi diaria. Para fustigar esa afición a los juicios y la utilización de los Tribunales con fines políticos Aristófanes escribió *Las avispas*. (Aristófanes, 2007a, pág. 35, nota 21)

La retribución monetaria por sesión hizo que los *hēliastai* hicieran la mayor cantidad de juicios para conseguir así el mayor beneficio económico posible. Esta situación potenció la corrupción política, cuestión denunciada por Aristófanes. La crítica a Cleón es una constante en toda la producción aristofánica, pues era el principal exponente de la postura belicista.

Por otra parte, en el caso de las *Aves* (v.1391), el teónimo aparece como refuerzo de afirmación en boca de Cinesias, un personaje imitativo de una figura histórica, lo cual refleja un *onomastì kōmōdēin* de ataque extenso. Plutarco (1989, pág. 299) señala que “Cinesias

parece haber sido un horrible poeta de ditirambos. Fue un poeta estéril y sin gloria y, objeto de burla y mofa por parte de los autores cómicos, participó de una desafortunada reputación”.

Cinesias es de los *kōmōidoúmenoí* favoritos de Aristófanes. Por alusión aparece en reiteradas ocasiones (cf. *Asambleístas*, v.330; *Ranas*, vv. 153, 1437) e incluso habría sido también un personaje en *Gerytades*, comedia perdida. En el caso de las *Aves* (vv.1372-1409), aparece como uno de los charlatanes que desean adquirir alas para volar hasta el Olimpo y traer consigo de las nubes un nuevo suministro para hacer odas incoherentes, aireadas y nevadas. “Su intervención es muy breve, pero sirve para parodiar el tipo de poesía ampulosa y grandilocuente que tradicionalmente se asociaba a los ditirambos, y que Aristófanes pretende ridiculizar” (González Vázquez, 2016, pág. 82). En este contexto de ataque extenso, se utiliza la expresión *nḕ tòn Hērakléa* (*Aves* v.1391) como elemento cómico de énfasis reiterativo para destacar la *adoleskhía* (‘charlatanería’, ‘garrulidad’) del personaje.

En síntesis, ambas referencias son de naturaleza distinta y, por tanto, se asocian de diferente forma con la comicidad propia de la coordenada social. En el caso del teónimo en las *Avispas* (v.757), la locución introduce un ataque puntual a Cleón y se relaciona directamente con la idea crítica de la obra, mientras que la interjección en las *Aves* (v.1391) se emplea como recurso de énfasis reiterativo para ridiculizar a un personaje imitativo de figura real en un ataque extenso. Es importante señalar que la comicidad de ambas locuciones no se relaciona directamente con la figura de Heracles como elemento cómico, sino que se aprovecha como un recurso lingüístico para reforzar la afirmación o negación.

Con esto se concluye el análisis de los aspectos de la coordenada social en los enunciados en función interjectiva. A continuación, se analizan las referencias al teónimo de Heracles en función argumentativa que se relacionan la comicidad de esta vertiente.

IV.4. El teónimo de Heracles en enunciados con función argumentativa y la comicidad de la coordenada social

En el análisis de la función argumentativa del uso del teónimo de Heracles desde los aspectos de la coordenada intelectual y emocional, se identificaron algunos rasgos asociados a la comicidad de la vertiente social. De los ocho enunciados argumentativos registrados en las comedias seleccionadas (*Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*), tres de ellos cuentan con comicidad de esta coordenada: las *Nubes* (v.1050), las *Avispas* (v. 1030) y la *Paz* (v.752). La primera referencia se relaciona directamente con la idea crítica de la obra, mientras que las otras dos utilizan la risa de exclusión, específicamente con el uso del *onomastì kōmōdēin* contra Cleón. Tanto la referencia presente en las *Avispas* como la de la *Paz* se encuentran en la parábasis de las obras y representan la ideología del autor, por lo que se analizan en conjunto.

IV.4.1. El teónimo de Heracles en las *Nubes* (v.1050-1) y su relación con la idea crítica de la obra

A diferencia de las comedias previas, *Acarnienses* y los *Caballeros*, el tema cómico de las *Nubes* no se relaciona con la situación de la Guerra del Peloponeso, sino que más bien se fundamenta en una crítica a las corrientes filosóficas de la época. Ello se evidencia especialmente en el personaje imitativo de Sócrates, quien, por medio de la *onomastì kōmōdēin*, es tipificado como un sofista embaucador, líder de una especie de secta que desarrolla sus actividades en el *phontistērion*, lugar de meditación y pensamiento.

En este sentido, la idea crítica de las *Nubes* gira en torno al tema educativo y su relación con la filosofía. Al respecto, Gil (2011c) explica que la época en que se representó esta obra era un momento de reacción popular contra los intelectuales y la élite entendida que se

mostraban más sabios que las leyes por medio del uso de la palabra, lo cual había convertido el debate político en una “competición de inteligencia”.

En la Atenas de Pericles, la sofística fomentó un nuevo modelo de educación, basada en la retórica y la política, como bien lo explica Melero (1996, pág. 10):

Generalizando mucho podemos decir que la educación sofística tenía una doble vertiente: una retórica, tendente a dotar al individuo de la preparación necesaria para salir airoso en los debates políticos y forenses, y otra que podríamos llamar, en sentido muy amplio, política: un método capaz de asegurar la recta administración de los asuntos propios, así como los de la ciudad.

Si bien es cierto que habitualmente se habla de los sofistas y la Sofística, esta no fue una escuela filosófica ni un movimiento homogéneo, más bien se trató de una corriente de renovación pedagógica de talante intelectual. “Bajo la denominación general de «filosofía» enseñan todo lo que entonces se podía saber y que no se aprendía en la escuela elemental: geometría, física, astronomía, medicina, artes y técnicas, y sobre todo retórica” (Flacelière, 1995, págs. 143-4). Así, los sofistas desarrollaron un sistema para cubrir las necesidades educativas en un contexto democrático, en contraposición con la educación aristocrática tradicional, la cual se limitaba “al entrenamiento deportivo en la palestra, confiado a un *paidotribēs* y a una iniciación en el canto y la danza — a cargo de un *kitharistēs*— así como en la lectura y aprendizaje de los poetas, de la que era responsable el *grammatistēs*” (Melero, 1996, pág. 12).

Otra diferencia fundamental es que los sofistas cobraban por sus servicios y vendían sus conocimientos. Sus lecciones eran bien pagadas, pues eran los únicos que ofrecían la posibilidad de enseñar cultura general y formar oradores. De acuerdo con Flacelière (1995, pág. 144), “su finalidad común era formar hombres de primer orden y hábiles a la vez, y sobre todo dirigentes de masas, hombres de Estado, la élite de cada ciudad en definitiva”. Los sofistas afirmaban poder enseñar la ἀρετή (*areté*) o la ‘virtud’, la cual consideraban como

“el conjunto de cualidades que forman al hombre eminente y lo hacen útil e ilustre” (Flacelière, 1995, pág. 144).

Si bien el concepto de *areté* se entiende como ‘virtud’ o ‘excelencia’, en el contexto griego tradicionalmente su significado²²² es más complejo. En época arcaica, la *areté* “designa la excelencia humana, unida estrechamente a cualidades heredadas de la nobleza” (Larrañaga de Bullones, 1991, pág. 80). En este sentido, la *areté* dependía del linaje y estaba completamente ligado a la aristocracia, cuestión que en el siglo V a. C. en un estado democrático cambiaría, en especial, por instancias de los sofistas.

En este contexto histórico, las *Nubes* presenta una crítica a esta nueva corriente pedagógica, por medio no solo del tema cómico, sino también de manera especial gracias a la parodia de la *epídeixis* de Pródico representada en el agón entre *Díkaios Lógos* -Discurso Justo- y *Ádikos Lógos* -Discurso Injusto-.

Como sucede a menudo en los agones aristofánicos, los personajes comienzan con agresividad lúdica para luego proceder a un debate formal. Inicia el *Díkaios Lógos* con un discurso positivo sobre ‘la vieja educación’ de los niños, la cual supone el aprendizaje de la música y el acondicionamiento físico. Asimismo, destaca cómo esta educación enseña a los niños a andar de manera ordenada, mantener el silencio y respetar a sus mayores. Así, un joven educado en el sistema tradicional no desperdicia su tiempo charlando en el Ágora y los tribunales, ni frecuenta los baños calientes y los burdeles, sino que se dedica al atletismo y

²²² De acuerdo con Larrañaga de Bullones (1991, pág. 66), “la palabra ἀρετή proviene de la raíz *αρ, cuya significación es adaptar, ajustar perfectamente”, por lo tanto, la autora propone entender etimológicamente *areté* como “adaptación perfecta”. Además, destaca que esta adaptación se refiere a un doble ideal: dominio de la palabra y el arte guerrero. En este sentido, el héroe debe contar con una educación armoniosa entre lo físico y lo espiritual. La primera hace referencia al vigor corporal y, principalmente, a la destreza guerrera, que está ligada a la valentía (*andreia*). El héroe debe ser físicamente armonioso, hábil en los ejercicios físicos (palestra), y destaca en belleza corporal. Asimismo, el héroe debe ser psíquicamente armonioso, con un profundo sentido de la responsabilidad y el deber. Ello se refleja en la habilidad de palabra, en el respeto a los ancianos y el conocimiento de algunas artes como la música.

desarrolla un físico hermoso. En esta disertación, el *Díkaios Lógos* presenta una descripción justa de los objetivos e ideales de la educación ateniense convencional (MacDowell, 1996).

Cuando es el turno de *Ádikos Lógos*, en lugar de exponer las ventajas de la educación sofisticada, su estrategia es interrogar a su adversario y refutar sus respuestas para desprestigiar su discurso. En este contexto, le pregunta a su contrincante (*Nubes*, vv.1048-9): “Dime de entre los hijos de Zeus cuál es a tu juicio el de alma más valerosa y el que más trabajos soportó” (Aristófanes, 2007a, pág. 87), ante lo cual el *Díkaios Lógos* utiliza a Heracles como *exemplum virtutis*, por ser el héroe del *pónos*, es decir, del dolor y del trabajo como gloria.

En este punto, el *Ádikos Lógos* utiliza los *Hērákleia loutrá* (v.1051) “los baños de Heracles” como argumento para refutarlo creando una supuesta contradicción lógica: cómo si Heracles es un modelo de virtud, los baños calientes, que llevan su nombre, son permisivos. Como bien señala MacDowell (1996), el personaje plantea un razonamiento silogístico: Heracles tenía baños calientes, Heracles no era un cobarde, por lo tanto, los baños calientes no hacen que un hombre sea cobarde. La lógica interna es sólida pues, siempre y cuando se acepten las premisas, la conclusión es correcta. Sin embargo, las premisas son "hechos" extraídos de la mitología.

As everyone knows, Greek gods were not necessarily good. Greek mythology, much of it very old, did not conform to the moral rules which were conventional in the classical period. Worse Argument exploits this inconsistency, drawing from mythological instances which conflict with classical morality. This rhetorical trick may be one which many speakers had recently been exploiting at the time of *Clouds*...²²³
(MacDowell, 1996, pág. 141)

²²³ Como todo el mundo sabe, los dioses griegos no eran necesariamente buenos. La mitología griega, en gran parte muy antigua, no se ajustaba a las reglas morales que eran convencionales en el período clásico. El Peor Argumento explota esta inconsistencia, basándose en instancias mitológicas que entran en conflicto con la moralidad clásica. Este truco retórico puede ser uno que muchos oradores habían estado explotando recientemente en el momento de las *Nubes*... [Traducción propia]

El *Ádikos Lógos* utiliza a Heracles como argumento para refutar sofisticadamente el discurso de *Díkaios Lógos* sobre las bonanzas de la educación tradicional, apelando a la voluptuosidad del héroe, lo cual proyecta como opuesta a la virtud (*areté*). La finalidad es presentar un argumento moralmente negativo (*Hērákleia loutrá*) que parezca lo suficientemente bueno lógicamente como para refutar un buen principio moral (Heracles como *exemplum virtutis*). Así, en el agón, se vale de esta supuesta contradicción para plantear una paradoja cómica. No obstante, la voluptuosidad de Heracles es parte de su faceta bestial, mientras que el *pónos* es producto del héroe civilizado. En este sentido, Aristófanes aprovecha nuevamente la *coincidentia oppositorum* característica de esta figura mítica para evidenciar la manipulación retórica del discurso sofístico. De esta manera, el teónimo de Heracles en el agón de las *Nubes* se utiliza para ejemplificar la idea crítica de la obra.

IV.4.2. Heracles como metáfora por analogía de la labor poética de Aristófanes y el ataque contra Cleón en las parábasis de las *Avispas* y la *Paz*

En múltiples pasajes de sus comedias²²⁴, Aristófanes destaca su labor poética como maestro y guía de sus conciudadanos. Resalta la dignidad de su misión, pues “el poeta es un educador político que, sin acepción de persona, expone lo conveniente al bien común y aspira, como un médico, a curar las dolencias de la ciudad” (Gil, 2012b, págs. 113-114). Como se analizó en el Capítulo II²²⁵, tanto en la parábasis de la *Paz* (v.752) como en la de las *Avispas* (v.1030), Aristófanes utiliza la figura de Heracles para realizar una metáfora por analogía, con la cual destaca la importancia de su labor poética como ἀλεξίκακος (*alexíkakos*) y καθαρτής (*kathartés*), “defensor de males y purificador” (*Avispas*, v. 1043), términos tradicionalmente asociados al héroe. Esta labor educativa y “heroica” a nivel político

²²⁴ Cf. *Acarnienses* (vv.497-501; 645,659-664), *Caballeros* (509 ss.), *Nubes* (518ss.), *Avispas* (v.1015ss.).

²²⁵ Cf. II.3.2.2 *Avispas* (vv.60 y 1030) y II.3.2.3. *Paz* (vv. 741 y 752), págs. 240-260.

previamente había sido también destacada en la parábasis de los *Acarnienses* (vv. 633-664), especialmente al final cuando dice:

Y asegura que os dará muchas buenas enseñanzas, de suerte que seréis felices; pero, eso sí, sin halagaros, ni prometeros sueldos falazmente, sin andarse con engañifas, ni con trapacerías, y sin regaros de elogios: sólo con enseñaros lo que es mejor (*en tono vivo*).

Ante esto, que maniobre Cleón [Pnig. 659-664 (sist, an)

y que maquine todo contra mí.

El bien y lo justo serán mis aliados

y jamás quedaré convicto de ser

con respecto a la ciudad, como él,

*un cobarde y un mariconazo.*²²⁶

(Aristófanes, 2000a, pág. 150)

Aunque no lo menciona explícitamente, de acuerdo con Zimmermann (2014), aquí se puede observar el esfuerzo del poeta por asumir este papel de *alexíkakos*, pues afirma que su poesía beneficia a los atenienses al proporcionar educación política: disuade a los atenienses de caer en toda adulación (v. 634ss.) y proclama lo que es correcto (vv. 645, 658). Además, al final de la parábasis, en el *pnigos* (vv.659-664), menciona directamente la enemistad con Cleón.

Cleón (Κλέων) fue un demagogo ateniense opositor a Pericles. Había heredado de su padre una curtiduría, donde se desempeñó hasta que se dedicó por completo a la política. Poco después de la muerte de Pericles, ascendió y se convirtió en uno de los favoritos del pueblo, como representante de los artesanos. Durante unos seis años de la Guerra del Peloponeso (428-422 a. C.) destacó como el líder del partido belicista. (Smith, 1873)

En la producción aristofánica, Cleón es uno de los *kōmōidoúmenoí* preferidos. La enemistad con Cleón puede rastrearse desde el principio de su carrera, cuando Aristófanes presentó su primera comedia titulada *Δαιταλῆς* (*Daitalēs*) en el año 427 a. C. Su título puede

²²⁶ Se conserva la itálica del texto original.

ser traducido como ‘convidados’, ‘invitados’ o ‘comensales’ (Yarza, 1998). Los lexicógrafos estimaron el término *daitalēs* como sinónimo de «miembro de un *thíasos*» (Gil, 1989). Habría que suponer que este grupo de comensales fungiría como convidados en un banquete de carácter religioso. Por esta razón, el *Etymologicum Magnum* “pone en relación el drama de Aristófanes con el culto de Heracles, en cuyo santuario tendrían lugar banquetes y coros” (Gil, 2012a, pág. 220).

En Atenas existía el templo de Cinosarges, donde cada mes se elegían doce "compañeros de mesa" oficiales (*parásitoi*) entre los *nóthoi* (bastardos) que frecuentaban este santuario de Heracles (Stafford, 2012). De acuerdo con Humphreys (1974), allí los *nóthoi* o bien formaron un nuevo *thíasos* para el culto de Heracles o, quizás más probablemente, adquirieron una posición predominante en una organización existente. Asimismo, Padilla (1998b, pág. 17) señala “Herakles was also the subject of private religious associations called *thiasoi* (“[sacred] bands”), in which fathers could register their sons”²²⁷.

En cultos privados a Heracles, los miembros disfrutaban de banquetes a partir del sacrificio de animales, particularmente bovinos. Probablemente uno de esos *thíasos* fue el modelo de la primera obra de Aristófanes, cuyos miembros representarían el coro de la obra (Padilla, 1998b; Stafford, 2012). De hecho, parece ser que el mismo Aristófanes habría pertenecido a una de estas comunidades religiosas, según lo trasmite una inscripción (IG ii² 2343) (Lowe, 2009). Dow (1969), citado por Gil (2012a; 1989) y por Lowe (2009), destacó la importancia de esta inscripción ateniense de finales del siglo V o principios del IV “donde se mencionaban un sacerdote y quince *thiasotai* de un culto de Heracles, algunos de cuyos

²²⁷ *Heracles también fue objeto de asociaciones religiosas privadas llamadas thiasoi (“grupos [sagrados]”), en las que los padres podían registrar a sus hijos.* [Traducción propia]

nombres²²⁸ aparecían en las comedias de Aristófanes de la década del 420” (Gil, 2012a, pág. 221). Entre los personajes mencionados se encuentra el propio comediógrafo, junto con otros pobladores del demo Κυδαθήναιον (*Kudathénaion*) o Cidateneón en Atenas.

Precisamente, Cleón era también natural de esta región. El conflicto probablemente se remonte a aquella época cuando Cleón trabajaba en la curtiduría de su padre Cleéneto. En el demo de Cidateneón pasaba el Erídano, riachuelo que cruzaba por Atenas hasta el Ágora. Gil (2012a; 1989) explica que, aunque por legislación se prohibía el uso de estas aguas, parece que habrían sido utilizadas por la tenería, lo cual habría generado molestias en los *thiasotai* de Heracles.

Se desconoce el tratamiento del ataque dirigido contra Cleón en los *Comensales*, pues apenas se conservan 50 fragmentos que dan luces sobre la idea crítica, la cual versaba sobre la preocupación ante el surgimiento de la Sofística como método educativo, cuestión tratada posteriormente en las *Nubes*. Henderson resume el tema cómico de la siguiente manera:

A traditionally minded landowner; who joins his friends (the Chorus) for a banquet honoring Heracles, has two joins, the Virtuous Boy and the Bugged Boy (i.e., one who submits to anal intercourse, implying political and intellectual shamelessness). The former has had the traditional athletic and musical education, while the latter has dropped out of school to learn the new techniques, promising success in the Assembly and courts that were being taught by sophists like Thrasymachus and used by ambitious young politicians like Alcibiades (fr. 205). As a result, the Bugged Boy has abandoned traditional rural virtues for an urbane life of self-indulgence and troublemaking.²²⁹ (Aristophanes, 2007, pág. 205)

²²⁸ De acuerdo con Gil (1989; 2012a), en la inscripción aparece el sacerdote Simón (*Caballeros* v.242), Anfíteo (*Caballeros*, v. 45) y Filónides, el didáscalo que montaría alguna de las piezas aristofánicas. Todos ellos ciudadanos del demo de Cidateneo, al cual también pertenecía Aristófanes.

²²⁹ *Un terrateniente de mentalidad tradicional; quien se une a sus amigos (el Coro) para un banquete en honor a Heracles, tiene dos uniones, el Niño Virtuoso y el Niño Enculado (es decir, uno que se somete al coito anal, lo que implica desvergüenza política e intelectual). El primero ha tenido la educación atlética y musical tradicional, mientras que el segundo ha abandonado la escuela para aprender las nuevas técnicas, prometedoras para el éxito en la Asamblea y los tribunales, que estaban siendo enseñadas por sofistas como Trasímaco y utilizadas por jóvenes políticos ambiciosos como Alcibíades (fr. 205). Como resultado, el Niño Enculado ha abandonado las virtudes rurales tradicionales por una vida urbana de autocomplacencia y alboroto. [traducción propia]*

La relación de Aristófanes con el culto a Heracles en sus primeros años de carrera pudo haber marcado su identificación con el héroe en la creación de la metáfora por analogía revelada en las *Avispas* y la *Paz*. Asimismo, su resentimiento hacia Cleón fue en aumento a lo largo de su carrera, en especial por los eventos acaecidos a raíz de su segunda comedia, los *Babilonios*, presentada en el año 426 a. C. En dicha obra, el comediógrafo criticó fuertemente en presencia de extranjeros la conducta política de los magistrados atenienses y, en especial, de Cleón.

Esto trajo consigo consecuencias legales, pues, según lo transmitido en el escolio de *Acarnienses* (v.378), Cleón lo demandó judicialmente “por ἄδικία contra los ciudadanos, como si hubiera compuesto aquello por escarnio del pueblo y el consejo, y le acusó de extranjería y le llevó a juicio” (Gil, 2012a, pág. 205). A pesar de ser del mismo demo, Cleón lo acusó de ser extranjero y hacerse pasar por ateniense (Aristófanes, 2007a, pág. 192, nota 73). Justamente a esta situación se refiere en la parábasis de las *Avispas* (v. 1041) cuando menciona que “amontonaban juramentos, citaciones y testimonios”.

Cleón sigue apareciendo entre los *kōmōidoúmenoi* en las siguientes dos obras aristofánicas: *Acarnienses*, presentada en el 425 a.C. y *Caballeros*, del 424 a.C. Sin embargo, durante la campaña de Pilos el prestigio de Cleón aumentó con el éxito de la toma de Esfacteria en el 425 a.C., como lo relata Tucídides (*Guerra del Peloponeso*, IV 28-42), por lo que, cuando el estratego regresó a Atenas, Aristófanes tuvo que dejar de lado la crítica política y, en especial, el *onomastì kōmōdèin* contra este. Al respecto, Macía Aparicio (2007a, pág. 8) explica que, durante el proceso judicial, “dejó ya casi por completo de ocuparse de Cleón [...] y buscó para esta ocasión una víctima diferente de sus críticas: la encontró en Sócrates, en cuya figura centra su atención en *Las nubes*”. De hecho, en la parábasis de las

Avispas (vv. 1044-7), el comediógrafo recrimina a los espectadores su falta de apoyo en las Dionisias del 423 a.C., certamen en el cual las *Nubes* obtuvo el tercer lugar:

Pese a haber encontrado a semejante defensor de males [*alexikakos*] y purificador [*kathartés*] de esta tierra, el año pasado le traicionasteis cuando había sembrado novísimas ideas, que por no haberlas comprendido con claridad las impedisteis germinar. (Aristófanes, 2011, págs. 214-5)

En las parábasis de las *Avispas* y en la *Paz*, Aristófanes resalta su propio valor al criticar públicamente a “los grandes”, entre ellos, a Cleón, a quien describe como un monstruo semejante a Tifón. Con el ímpetu de Heracles” (*Hērakléous orgén tin’ ékhōn*) (*Avispas* v.1030; *Paz*, v.752) arremetió contra él por el bien de la *polis*. El ataque contra Cleón es una cuestión que se retoma en las obras posteriores, en especial en las *Avispas*, presentada en 422 a.C., año en que fallece Cleón.

En la construcción de esta metáfora Aristófanes se identifica directamente con Heracles, mientras que su contraparte negativa son los políticos corruptos y, especialmente, el ‘monstruoso’ Cleón. La identificación con el héroe no es casual, pues se ha podido observar que el mismo Aristófanes formó parte de un *thíasos* dedicado al culto de este héroe. Lo interesante es que el comediógrafo se adjudique un papel heroico por su poesía.

En ambas parábasis, Heracles es utilizado como argumento discursivo para resaltar la importancia de su labor poética, la cual fue reconocida por autores posteriores. Por ejemplo, en el siglo II d. C., Dión Casio (XXXIII 9) valora positivamente la Comedia Antigua (Aristófanes y Cratino) por la función correctiva que su crítica ejerció en las costumbres de la ciudad.

De esta manera, en las parábasis de las *Avispas* y la *Paz*, el uso de Heracles se asocia no solo con *onomastì kōmōdēin*, sino también con comicidad de carácter popular, pues al igual que sus héroes cómicos, Aristófanes adopta una postura favorable a los intereses del

pueblo y pretende triunfar en favor de la colectividad. Con esta explicación sobre Heracles como metáfora por analogía de la labor poética de Aristófanes y el ataque contra Cleón en las parábasis de las *Avispas* y la *Paz* concluye el análisis de los aspectos de la coordenada social.

CONCLUSIONES

Las conclusiones que se presentan a continuación comprenden los aspectos principales del tema investigado, el cual analizó la figura de Heracles y su función como elemento cómico en las comedias de Aristófanes: *Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*. La propuesta desarrolló el estudio desde los aspectos de las tres coordenadas de comicidad: intelectual, emocional y social.

La problemática abordada radica en el hecho de que, si bien existen estudios sobre la presencia de Heracles en obras cómicas, estos se han enfocado únicamente desde la caracterización del héroe, pero no se había tomado en cuenta la funcionalidad de este personaje como elemento para generar el humor a partir de distintos aspectos propios de las vertientes intelectual, emocional o social.

Para el estudio de la comicidad aristofánica, se construyó un marco teórico a partir de la integración de diversos acercamientos y conceptos contemporáneos para ampliar la sistematización de coordenadas propuesta por Gil (1993; 2012). Se utilizaron aportes de distintos especialistas tanto en el estudio del humor como de la producción aristofánica; entre ellos destacan: Koestler (1982), Bergson (2016), Dover (1972), Lasso de la Vega (1972), Henderson (1975), Melero (1988), Zimmermann (2014), Kidd (2014), Silk (2000), López Eire (2002), Macía Aparicio (2006), Ruffell (2014a; 2014b) y Konstantakos (2014), entre otros. Este marco teórico permitió delimitar y precisar cada una de las tres coordenadas

señalas en los objetivos: la intelectual, la emocional y la social. En este sentido, este proyecto constituye una propuesta de método de análisis literario, el cual podría adaptarse para el estudio de otros géneros cómicos, tanto antiguos como modernos, y deviene en un aporte importante de esta investigación.

En lo concerniente al desarrollo capitular, en el primer capítulo se identificó y clasificó el *corpus* elegido en tres categorías de acuerdo con la presencia de Heracles en las comedias: primero, como personaje secundario en las *Aves* (vv. 1574-1693) y las *Ranas* (vv. 38-163), segundo, como disfraz en las *Ranas* (vv. 1-738) y, por último, en sus menciones *extra scenam* en las siete comedias seleccionadas, tanto en uso interjetivo como en enunciados argumentativos. Cada una de estas manifestaciones fue ponderada desde los aspectos involucrados por las tres coordenadas: intelectual, emocional y social.

Para el capítulo segundo se reservó el examen de las referencias a Heracles desde la coordenada intelectual de la comicidad aristofánica, a partir del uso de la originalidad (la fantasía, la sorpresa y la bisociación) y de la inventiva (el argumento y los personajes), para establecer su funcionalidad como elemento cómico en las comedias seleccionadas.

Seguidamente, en el capítulo tercero se analizó el *corpus* a partir del uso del énfasis reiterativo (fáctico y verbal) y la utilización del humor propio de los impulsos sexual, sádico y escatológico, para determinar su funcionalidad como elemento cómico desde los aspectos de la vertiente emocional de la comicidad aristofánica.

Finalmente, en el cuarto capítulo se realizó el análisis de los aspectos de la coordenada social relacionados con las referencias a Heracles. Para ello se consideraron el uso del carácter popular (la idea crítica y el héroe cómico) y el empleo de la risa de exclusión (la *onomastì komodeñ* y los tipos cómicos).

Para el cumplimiento del objetivo general, en el desarrollo capitular se estudió el *corpus* desde una aproximación funcional basada en el análisis de sus relaciones o elementos propios desde la sistematización en coordenadas, lo cual reveló cuatro conclusiones generales: en primer lugar, se distinguió la existencia de comicidad intrínseca y extrínseca a la figura mítica de Heracles; en segundo lugar, cronológicamente dentro de la producción aristofánica se perciben divergencias en el tratamiento del héroe; en tercer lugar, se observó que en las obras aristofánicas hay predominancia de los aspectos de la coordenada intelectual en la utilización de Heracles como elemento cómico, frente a otras vertientes (emocional y social); finalmente, se determinó que las cuatro manifestaciones de Heracles (personaje, disfraz, interjección y argumento discursivo) en las obras aristofánicas seleccionadas (*Acarnienses*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*) son funciones del héroe como elemento cómico. A continuación, se explica cada uno de estos hallazgos.

Primeramente, en el análisis integral del *corpus* se identificó que existen rasgos propios del héroe mítico que son aprovechados por el comediógrafo para generar comicidad. Estos rasgos, dado que pertenecen a la figura de Heracles, pueden aparecer en cualquiera de las funciones. En este sentido, se probó que **existe una comicidad intrínseca al héroe**, a partir del aprovechamiento de motivos propios de la tradición mítica, **y extrínseca**, la cual es desarrollada por Aristófanes por medio de distintos recursos propios del género de la comedia.

Dentro de la comicidad intrínseca a la figura de Heracles, se observó principalmente el uso del tópico de la polifagia o glotonería, seguido por otras características como la *philogunía* ('amor por las mujeres'), *biē hēraklēēīē* ('violencia heráclea') y la *alkē* ('fuerza bruta'), las cuales también se aprovechan para generar hilaridad.

Uno de los principales hallazgos sobre la comicidad intrínseca a Heracles fue que en las diversas obras analizadas se descubrieron variaciones en el uso de la polifagia, desarrolladas según las necesidades cómicas. A partir de esto, se identificaron cinco variantes de este motivo atestiguadas directa o indirectamente en las comedias seleccionadas:

- ‘Heracles frustrado de la cena’ (*Hēraklēs tò deipnon exapatōmenos*), el cual se refiere a la exasperación de Heracles ante la imposibilidad de participar del banquete. Esta variante del tópico aparece en las *Aves*, las *Avispas* (v.60) y *Lisístrata* (v.928).
- ‘Aquellos Heracles hambrientos’ (*th’Hērakléas [...]toùs peínōntas ekeinous*), presente en la *Paz* (v.741) y cuya comicidad radica en la idea de Heracles como insaciable.
- ‘Aquellos Heracles que amasan’ (*toús th’Hērakléas toús máttontas [...] ekeinous*), variante atestiguada también en la *Paz* (v.741), que presenta a Heracles como un panadero. Su comicidad radica en la distorsión al mostrarlo haciendo oficios serviles.
- ‘Maestro en el comer’ (*Didáskalos deipnein*), variante del tópico de la polifagia que se aprovecha en las *Aves* y las *Ranas*, donde se presenta a Heracles como un conocedor del arte culinario.
- “Devorador de toros (o vacas)” (*bouphágos*), este epíteto es utilizado en las *Ranas* (v.506) y ejemplifica esa cualidad de Heracles de poder comer cantidades excesivas.

Si bien en las *Avispas* (v. 60) y en la *Paz* (v. 741) el mismo Aristófanes reprobó el uso del tópico de la polifagia en la caracterización de Heracles, ello no significó que se

abstuviera de emplear este recurso, en especial, en las obras en las cuales se utiliza la figura del héroe como personaje (*Aves* y *Ranas*).

En segundo lugar, **cronológicamente dentro de la producción aristofánica se observaron divergencias en el tratamiento cómico de Heracles**. En su primera etapa de producción (425-421 a.C.), Aristófanes no utiliza al héroe como *dramatis persona*, pues, de hecho, más bien ataca aquellas obras donde aparece ridiculizado y critica la irreverencia de su tratamiento. En esta época Aristófanes se identifica a sí mismo con Heracles por medio de una metáfora por analogía presente en la parábasis de las *Avispas* y la *Paz*, en la cual relaciona al personaje mítico y su papel como *alexíkakos* ('apartador de males') y *kathartés* ('purificador') con el aspecto sociopolítico de su labor poética como comediógrafo, en especial por su constante ataque a políticos corruptos de su época, entre ellos Cleón. Por su parte, en el segundo periodo (415-405 a.C.) sí utiliza a Heracles como personaje secundario en las *Aves* y la *Ranas*.

Además de dicha evolución en el tratamiento cómico de esta figura mítica en la producción aristofánica, en tercer lugar, se demostró que, en todas las funciones de Heracles como elemento cómico, **el autor prioriza los aspectos de la coordenada intelectual frente a las otras coordenadas**. Los recursos de la invención y de la originalidad (bisociación, fantasía y sorpresa), analizados en el capítulo segundo, son los más frecuentes, frente a aquellos de la vertiente emocional o social, presentes en los capítulos III y IV, respectivamente.

En el desarrollo del capítulo tercero se verificó la ausencia de humor de los impulsos sexual y excremental, así como también de escrología. En el caso del humor sexual, este también es muy restringido y, en la mayoría de los ejemplos, se encuentra asociado a la *philogunía* del héroe. La excepción más sobresaliente es la agresividad lúdica, el aspecto

emocional más explotado para impulsar la comicidad intrínseca a Heracles, derivada de la misma caracterización tradicional de la *biē hēraklēēīē* y la *alkē* como sus principales atributos.

En el caso del énfasis reiterativo, en términos generales, se observó que en todo el corpus hay ejemplos donde se aprovecha como potenciador para incrementar la hilaridad. Sin embargo, es un recurso que no depende propiamente del uso de Heracles como elemento cómico, por lo que es extrínseco a este.

En cuanto a los aspectos de la coordenada social, al ser comparada con la comicidad de las otras vertientes, esta se utiliza en menor medida y su empleo está directamente ligado con la función que tiene Heracles en la obra, ya sea como personaje, disfraz, interjección o argumento discursivo. En esta coordenada se observó menor comicidad intrínseca a Heracles. En este punto, se puede destacar que únicamente la utilización de aspectos de los tipos cómicos del bandido (*lēstēs*) y del *strongman* cuentan con propiedades tradicionalmente inherentes a la figura mítica.

La propensión en general de Aristófanes a usar aspectos de comicidad de la coordenada intelectual frente a las otras dos coordenadas probablemente se deba también a la afinidad del comediógrafo con la figura mítica en sus primeros años de producción, en especial, porque se cree que perteneció a un *thíasos* dedicado al culto de Heracles en Cidateneón, del cual provenía Aristófanes. De hecho, allí parece haber existido un santuario dedicado al héroe, lo cual prueba un mojón hallado en 1964 al realizar la cimentación de un edificio con la inscripción: “límite del santuario de Heracles” (Gil, 2012a, pág. 221).

Posiblemente, la eventual participación de Aristófanes en el culto a Heracles haya sido el motivo de la identificación del comediógrafo con el héroe en su primera etapa de producción, así como de su crítica al tratamiento irreverente dado por otros poetas cómicos

a Heracles y del predominio del humor de la vertiente intelectual en la utilización de la figura mítica como elemento cómico en sus comedias. Asimismo, el análisis integral del *corpus* reveló múltiples referencias contextuales relacionadas con la figura mítica en diversos ámbitos (religioso, poético, filosófico, etc.), lo cual hace pensar que posiblemente Aristófanes era un conocedor no solo del culto a Heracles, sino también de las producciones y discusiones que, en la época, se desarrollaban en torno a este en Atenas.

Por último, se determinó que **las cuatro manifestaciones (personaje, disfraz, interjección y argumento discursivo) son funciones de Heracles como elemento cómico.** Estas funciones tienen a su vez rasgos particulares y específicos en torno a la comicidad. En este sentido, a continuación, se exponen los principales resultados hallados en cada una de las funciones. Para ello, se expone primero el análisis de los aspectos de la comicidad intelectual, el cual corresponde al capítulo segundo, después los de la vertiente emocional, examinados en el capítulo tercero y, finalmente, los recursos de la coordenada social, tratados en el capítulo cuarto.

En cuanto a la primera función, **Heracles como personaje secundario** en las *Aves* y las *Ranas*, en el ámbito de la coordenada intelectual se analizaron dos aspectos en su invención, uno ligado directamente a la imitación de la figura de la tradición mítica y otro asociado al carácter del personaje dramático, el cual está supeditado a su función en la obra.

En la imitación del personaje mítico, tanto en las *Aves* como en las *Ranas* se observó que su caricaturización y su distorsión se fundamentan en la comicidad intrínseca a Heracles, en especial por el uso de la polifagia y la violencia física (*bía*). Ambos son elementos del mito que el autor exagera para intensificar la hilaridad. En el caso de las *Ranas*, se debe señalar que también destaca el motivo del hurto, cuestión que igualmente aparece en el mito, pero en la obra se ridiculiza al asociarlo con la polifagia, pues Heracles hurta víveres. Asimismo, se

aprovecha su *philogunía* y su ambivalencia como amante/agresor de mujeres, que, combinado con el tópico de la polifagia, se utiliza para destacar la análoga voracidad del personaje mítico tanto en el campo sexual como en el culinario. Por último, se hace alusión a la *manía* o locura, en relación con su glotonería y su *bía*. Todos estos rasgos del héroe se entrelazan para lograr una caricaturización irreverente del personaje de Heracles en las *Ranas*.

En cuanto a la distorsión, se comprobó que en ambas obras para los personajes de Heracles se utilizan los mismos mecanismos: ruptura del *prepón* por medio del uso de lenguaje coloquial, aticización y rebajamiento de la figura divina al humanizarla o mostrarla ejecutando oficios indignos o serviles. De estos aspectos, el más interesante fue la aticización, pues es un recurso de reorientación de la figura mítica en un contexto contemporáneo que, en el caso de Aristófanes, corresponde a la segunda mitad del siglo V a.C. En las *Aves*, Heracles es parte de un sistema democrático, está definido por conceptos sociopolíticos (*nóthos, epíklēros, fratía*) y por legislaciones atenienses como la ley de ciudadanía o ley sobre los bastardos de Pericles y la ley de herencia instaurada por Solón. En cuanto a las *Ranas*, la aticización es más sencilla: Heracles vive en Atenas, conoce sobre los poetas trágicos y usa la moneda de la región.

En lo concerniente al carácter, se constató que en ambos textos es distinto: en las *Aves* Heracles es un *bōmólokhos*, mientras que en las *Ranas* adquiere el rol del *eírōn*. Este es el único recurso de invención intelectual que no está subordinado a la figura mítica, sino que se trata de funciones que todo personaje dramático puede adquirir a lo largo de la obra y cuyas características serán similares de acuerdo con el rol que desempeñe. En este sentido, es un recurso propio del género de la comedia e independiente de la utilización de Heracles como elemento cómico.

Por su parte, en el capítulo tercero, dedicado a los aspectos de la coordenada emocional, el análisis de Heracles como personaje secundario reveló una omisión voluntaria del uso de humor escatológico y sexual. Los únicos dos recursos ampliamente utilizados en su caracterización son la agresividad lúdica y el énfasis reiterativo, pero este último es extrínseco a la comicidad de Heracles.

En el caso de la agresividad lúdica, en ambas obras este es el aspecto de la comicidad de los impulsos más utilizado en el personaje de Heracles, debido a la caricaturización de la *bía* o ‘violencia’ de la figura mítica. En ambas comedias, se identificó al héroe como un agente de violencia, tanto física como verbal. Asimismo, a causa de la diferencia de carácter entre el personaje de las *Aves* y el de las *Ranas*, también se vislumbraron variaciones en el empleo de la agresividad lúdica. En las *Aves*, Heracles como *bōmólokhos* es objeto de burla e invectiva, mientras que, en las *Ranas*, el héroe es un *eirōn* y, por lo tanto, su función es exponer de manera irónica al impostor. Para ello, utiliza la burla disimulada, la tergiversación y el tono condescendiente, además del humor escatológico y sexual, con el que desacredita al farsante (Dioniso). En este sentido, la hilaridad conseguida con los impulsos sexual y excremental no determina a Heracles como elemento cómico, sino que es un mecanismo para que el personaje desarrolle su *eirōneía*.

En cuanto al capítulo cuarto, el análisis realizado reveló divergencias significativas entre ambos personajes. En general, la comicidad de la coordenada social es extrínseca a la figura mítica y se debe a convenciones desplegadas por el autor, el cual aprovecha constructos sociales para elevar la hilaridad del personaje de Heracles. La excepción es el uso del tipo cómico del *strongman*, estereotipo que está ligado en su origen con esta figura mítica, ya que es la divinidad de la fuerza bruta (*alké*) y la violencia física (*bía*), por lo que sí se explotan características cómicas intrínsecas al personaje.

En el caso de la función de **Heracles como disfraz** en las *Ranas*, en el capítulo segundo el análisis de los aspectos de la coordenada intelectual reveló que el disfraz no sólo se fundamenta en la imitación de la apariencia visual del héroe, por medio de sus atributos -la *leontēē* ('piel de león') y el *rhópalon* ('maza o clava')-, sino también en la intención de reproducir su accionar. En este sentido, el disfraz se basa en la mimesis de dos aspectos del héroe: *skhēma* ('apariencia exterior') y *lēma* (voluntad).

Por otra parte, el segundo hallazgo importante fue que el disfraz de Heracles es el *archē* de la parodia de la *katábasis*, base del tema cómico de las *Ranas*. Aunque se desconoce el referente que pudo haber utilizado Aristófanes, se señaló que es posible que sea una imitación paródica de un episodio del ciclo de Heracles que habría sido transmitido por algún género poético de carácter serio, como épica o tragedia, o bien que derive directamente de la tradición oral o religiosa.

A partir de estos dos hallazgos, se determinó la naturaleza del disfraz de Heracles como elemento cómico. Por un lado, hay hilaridad intrínseca a Heracles, manifiesta en sus atributos y vestimenta, mientras que, por otro, se encuentra la comicidad lograda a través de la parodia y los impostores, la cual es ajena a la figura mítica. En la coordenada intelectual estos dos campos se entremezclan en los diversos aspectos de la originalidad.

De manera ilustrativa, se puede destacar que la comicidad producida por el disfraz de Heracles se fundamenta principalmente en bisociación fáctica, lograda no solo con el oxímoron visual, sino también con la incongruencia entre *skhēma* ('apariencia exterior') y *lēma* (voluntad) en Dioniso como impostor de Heracles. Asimismo, el disfraz es un generador de fantasía por medio de la dinámica del intercambio, que consigue la inversión en distintos aspectos (amo-esclavo, heracleano-dionisiaco, valentía-cobardía, inmortalidad-mortalidad, hipermasculinidad-afeminamiento). En el ámbito de la sorpresa, el disfraz es un elemento de

aprosdókēton estructural, principalmente alcanzado gracias a la metateatralidad, la cual -a su vez- consigue desarrollar el humor representativo con la creación de nuevos personajes: *Hērakleioxanthías* y *Dioniso-Heracles*.

Por su parte, en el capítulo tercero el análisis de los aspectos de la coordinada emocional probó que el disfraz intrínsecamente cuenta con comicidad derivada de la agresividad lúdica, pues tanto la *leontéē* como el *rhópalon* son manifestaciones visuales de la *bíē hēraklēíē*. La irrisión radica en la parodia, pues los impostores de Heracles son incapaces de utilizar estos atributos de manera correcta.

Asimismo, el estudio mostró que el humor de los impulsos se utiliza para exponer al impostor; por ejemplo, cuando Dioniso adquiere el papel del *bōmólokhos* resulta víctima de humor escatológico y agresividad lúdica. Ambos recursos se emplean para resaltar el rebajamiento de Dioniso y distanciarlo así del verdadero Heracles. En este punto, se debe resaltar que este tipo de comicidad no pertenece al disfraz en sí mismo, sino que es una consecuencia de la pretensión del impostor. En cuanto al humor sexual, este se aprovecha en el desarrollo del oxímoron visual, ya que se mezclan elementos incongruentes, cuya función es resaltar el afeminamiento de Dioniso en contraposición a la hipermasculinidad de Heracles.

En el caso del énfasis reiterativo se observó que es un recurso que no está ligado directamente con el empleo de disfraz heracleo como elemento cómico. Por un lado, el equívoco y la dinámica de control del disfraz son rasgos humorísticos que pueden ser utilizados con cualquier indumentaria y, por otro, el uso de estructuras triples es un mecanismo que probablemente esté vinculado directamente con la parodia de la *katábasis*, cuyo referente directo sería un texto relativo al culto misterico, ya sea órfico o eleusino, por lo que también sería un rasgo cómico ajeno al disfraz heracleo.

En lo concerniente a los hallazgos del capítulo cuarto, se observó nuevamente que la coordinada social es la que tiene menos implicaciones en la comicidad de Heracles en función de disfraz. Se evidenció la utilización indirecta tanto del carácter popular como de la risa de exclusión. El primero se encontró en el aprovechamiento de la ambivalencia y la ambigüedad propia de la figura mítica para exponer una situación política: la manutención de los esclavos que participaron en la Batalla de Arginusas. Si bien esta no es la idea crítica que da origen al tema cómico de las *Ranas*, es una cuestión fundamental para comprender el papel del *Hērakleioxanthías* en la primera parte de la obra. En segundo lugar, en relación con la risa de exclusión, se emplea el tipo cómico del bandido (*lēstēs*), cuestión que se asocia intrínsecamente con Heracles como elemento cómico, ante la tradicional ambivalencia de esta figura mítica.

En cuanto a la tercera función, **Heracles como interjección**, esta es la más utilizada y aparece en todas las comedias conservadas. En la compilación del *corpus* y su clasificación, realizada en el capítulo primero de este proyecto, se identificaron 17 enunciados interjetivos en total, de los cuales 15 tienen función exclamativa en el lenguaje cómico, es decir, el 88,2 %, mientras que solo uno se utiliza como refuerzo de negación (5,9%) y otro como refuerzo de afirmación (5,9%). Además, se identificó que el uso exclamativo por excelencia es el vocativo *Hērák leis* y sus variantes (*ōnax Hērák leis*, *ō polutímēth' Hērák leis* y *ō Hērák leis*).

En el capítulo segundo, se comprobó que estas interjecciones en su mayoría (12 en total) son marcadores de sorpresa, lo cual ya se había planteado como una hipótesis en la justificación del tema. El principal hallazgo radicó en la identificación de cuatro funciones cómicas del uso de la exclamación en relación con la tipología de los *aprosdókēta*:

1. Como señalamiento de la entrada o presencia de un personaje disfrazado, estrafalario o fantástico, lo cual corresponde a un *aprosdókēton* estructural. Esta función aparece

en los *Acarnienses* (vv. 94, 1018), las *Nubes* (v. 184), las *Avispas* (v. 420), la *Paz* (v.180) y las *Aves* (vv. 93, 859).

2. Como manifestación de asombro ante una acción inusitada, función que corresponde a un *aprosdókēton* dramático. De este tipo solamente se encontró un ejemplo en *Acarnienses* (v. 807).
3. Como marcador de sorpresa verbal, función que se observó en tres ocasiones en las *Aves* (vv. 277, 814, 1129).
4. Como elemento paródico, lo cual corresponde a un *aprosdókēton* dramático. Esta función únicamente se encontró en las *Ranas* (v. 298).

A parte de la sorpresa, que es el aspecto más importante de la comicidad intelectual en los enunciados interjectivos, se encontraron algunos ejemplos asociados también con la bisociación, el contraste, la parodia y la ironía.

En cuanto a los hallazgos del capítulo tercero, el análisis sobre los aspectos de la coordinada emocional reveló que la interjección de Heracles se utiliza en dos situaciones de agresividad lúdica: en boca de un personaje que es o será víctima de una agresión física o verbal, en cuyo caso se aprovecha en carácter apotropaico, y cuando se aplica como marcador de sorpresa para señalamiento del disfraz de otro personaje, lo cual generalmente va acompañado de burlas.

En el caso de los impulsos sexual y escatológico, como ocurrió con las otras funciones de Heracles como elemento cómico, el humor excremental está ausente en relación con las interjecciones, mientras que el humor sexual solo parece asociado a dos exclamaciones presentes en los *Acarnienses* (vv. 284, 807), donde de manera implícita se afilia a Heracles

con el contexto festivo-orgiástico al remitir a la polifagia y *philogunía* de la figura mítica, por medio de motivos alimenticios y sexuales.

El énfasis reiterativo también es escaso; solamente se encontró un ejemplo en las *Aves* (v. 1391), donde se utiliza de manera paródica para resaltar la *adoleskhía* del personaje de Cinesias y, por tanto, no se trata de comicidad intrínseca de Heracles.

Por su parte, en relación con el capítulo cuarto, el análisis realizado reveló que, de las diecisiete interjecciones, once de ellas cuentan con comicidad asociada directa o indirectamente a la coordenada social. La investigación demostró que algunos enunciados se relacionan con el carácter popular o bien con algún personaje que corresponde a un tipo cómico, como ocurrió con la expresión *ittō Hēraklēs*, la cual, al reflejar el dialecto beocio, caracteriza al personaje del Tebano. En la justificación del tema se planteó hipotéticamente que una las principales funciones de las interjecciones eran caracterizar algún tipo cómico, sin embargo, el ejemplo encontrado en *Acarnienses* (v. 860) es el único en su especie.

En cuanto a las locuciones *mà tòn Hērakléa* como refuerzo de afirmación y *nē tòn Hērakléa* como refuerzo de negación, ambas se emplean en relación con el *onomastì kōmōdēin* de dos figuras históricas contemporáneas a Aristófanes: Cleón y Cinesias.

Asimismo, es importante señalar que las interjecciones analizadas, en su mayoría, presentaron implicaciones cómicas en las tres vertientes -social, intelectual o emocional-, pero, en algunos casos, es una la que predomina sobre las otras. Además, se debe aclarar que el análisis reveló características asociadas, pero esto no significa que correspondan implícitamente a la interjección de Heracles como elemento cómico, sino que, por lo general, se deben al contexto donde aparecen. Solo se encontraron tres características propias a Heracles que se aprovechan de diversas maneras para generar comicidad en las interjecciones: el carácter apotropaico, el tópico de la polifagia y la *philogunía*. El análisis

mostró que, dependiendo del enunciado, contribuyeron a desarrollar la comicidad en las distintas coordenadas. De manera ilustrativa, en el anexo 8 se ofrece una tabla comparativa que sintetiza los principales hallazgos desprendidos del análisis de cada una de las coordenadas de comicidad en los 17 enunciados interjectivos.

Por último, en la función de **Heracles como enunciado argumentativo**, en el capítulo primero del proyecto se estableció un *corpus* constituido por ocho referencias explícitas, pero, a partir del análisis del disfraz, se encontró otro ejemplo en las *Ranas* (v. 652). Por lo anterior, el estudio de esta función empleó referencias presentes en seis comedias: las *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* y *Ranas*.

En el capítulo segundo, dedicado a los aspectos de la coordenada intelectual, el estudio del contexto de cada enunciado demostró que la comicidad se encuentra ligada al uso de distintas figuras retóricas: *exemplum virtutis* (*Nubes*, v. 1050), paradoja (*Nubes* v.1051), metonimias (*Avispas* v.60; *Paz* v.741), metáforas por analogía (*Avispas* v.1030, *Paz* v. 752, *Lisístrata* v.928), acumulaciones o enumeraciones (*Avispas* 60, *Aves* v.567) e ironía por disimulación (*Ranas* v. 652). El análisis del empleo de estos recursos retóricos reflejó la importancia de Heracles como argumento discursivo y su relación con la comicidad. En el ámbito de la originalidad, se demostró que, si bien los enunciados se constituyen a partir de mecanismos retóricos, en la mayoría de los casos su comicidad se desprende principalmente del uso de la bisociación y, en segundo lugar, de la inversión. Ello se puede observar en el anexo 9, donde se halla una tabla comparativa que sintetiza los principales hallazgos desprendidos del análisis de los enunciados argumentativos.

En cuanto al capítulo tercero, entre los aspectos de la vertiente emocional nuevamente destacó el uso de la agresividad lúdica, ya sea porque el enunciado aparece en un contexto de violencia o bien porque se utiliza para atacar. En el caso de la escrología, el humor

excremental es nulo, mientras que el sexual solo está presente en *Lisístrata* (v.928), por medio de una metáfora por analogía basada en el tópico de la polifagia. El hecho que solo se utilice este recurso en *Lisístrata* se debe principalmente al tema cómico de la obra y no a la figura de Heracles en sí misma. Aun así, es sumamente interesante, pues se construye una metáfora por analogía que conjuga la comicidad intrínseca a la figura heroica con obscenidad primaria. Este es un ejemplo único en el *corpus* analizado.

Con respecto al énfasis reiterativo, se encontraron tres enunciados (*Aves* v. 567, *Paz* v.741 y *Avispas* v.60) en los cuales se utiliza a Heracles como elemento en una acumulación o una enumeración. Ambas figuras retóricas son ampliamente empleadas para lograr énfasis. Este aspecto de la coordenada emocional es bastante frecuente; sin embargo, no corresponde a humor intrínseco a Heracles, sino que es un recurso externo que se aprovecha para intensificar la hilaridad de cualquier tipo de enunciado.

En lo concerniente al capítulo cuarto, en los aspectos de la coordenada social presentes en los enunciados argumentativos se evidenció cómo en reiteradas ocasiones el comediógrafo aprovechó el carácter popular en el empleo de Heracles dentro del discurso. En las *Nubes* (v.1051), se utiliza la figura del héroe para una paradoja con la que se logra un contraste entre los valores educativos tradicionales y las costumbres contemporáneas defendidas por la sofística, idea crítica de la obra. Cuestión similar ocurrió en las *Avispas* (v.60) y la *Paz* (v.741), enunciados donde el comediógrafo aprovecha la imagen de Heracles para criticar la risa fácil lograda tradicionalmente por el tópico de la polifagia en la comedia y la farsa megareense. Repetidamente en su obra, Aristófanes buscó destacar su superioridad artística en contraposición a sus congéneres.

En el caso del uso de *onomastì kōmōdêin*, se observó cómo, en las *Avispas* (v.1030) y en la *Paz* (v. 752), Aristófanes realiza una metáfora por analogía al asemejarse al héroe en su

labor como *alexíkakos* ('apartador de males') y *kathartés* ('purificador'), pues ataca a monstruosos políticos corruptos, entre ellos a Cleón. Ambas referencias revelaron una complejidad en su comicidad y son testimonio de la importancia que tuvo la figura mítica de Heracles para el comediógrafo.

Concluida la exposición de los principales hallazgos en cada una de las cuatro funciones de Heracles como elemento cómico, se debe enfatizar que en todas ellas la comicidad cuenta con características extrínsecas e intrínsecas a la figura mítica y que estas últimas son constantes y congruentes con la tradición cómica, en especial con el uso de tópicos como la polifagia, la *philogunía* y la *bíē hēraklēíē*. En los anexos 6, 7, 8 y 9 se ofrecen cuadros comparativos con una síntesis de los principales hallazgos encontrados para cada una de las funciones de Heracles a partir del análisis de los aspectos de las tres coordenadas.

Entre las principales limitaciones de la investigación, se debe resaltar, en primera instancia, la división del análisis en las tres coordenadas de comicidad, pues en la práctica los aspectos de cada una de ellas se encuentran interrelacionados, por lo que su segmentación fue compleja y artificiosa. Asimismo, la magnitud de información y la abstracción de los conceptos y su aplicación constituyeron un desafío considerable.

A modo de cierre, se insta a emprender nuevos estudios sobre la comicidad, área de los estudios literarios relativamente poco explorada y que ofrece, por lo tanto, amplias posibilidades de investigación. El planteamiento metodológico del presente trabajo no solo es aplicable al análisis de la comicidad en la producción aristofánica, sino que también puede ser adaptado para el estudio de la comicidad en otros autores, no solo de la antigüedad clásica grecolatina, sino también de otras literaturas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos Llorach, E. (2005). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Alsina, J. (1971). *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Amado Rodríguez, M. T. (1994). OMEPOKPATIZEIN. *Minerva: Revista de filología clásica*(8), 99-114.
- Andrade Kobayashi, M. (2011). Representaciones e imaginarios perrunos: desde Grecia hasta la Conquista de América. *Revista Universum*, 2(26), 11-48.
- Anónimo. (1997). *Retórica a Herenio*. (S. Núñez, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Apolodoro. (1985). *Biblioteca*. (M. Rodríguez de Sepúlveda, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Aristófanes. (1985). *Comedias I: Los Acarnienses*. (E. Rodríguez Monescillo, Trad.) Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Aristófanes. (1990). *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*. (F. Rodríguez Adrados, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Aristófanes. (1994). *Los acarnienses. Los caballeros. Las ranas*. (L. Nicolau d'Olwer, Trad.) Madrid: EDAF.
- Aristófanes. (2000a). *Comedias I: Los acarnienses - Los caballeros*. (L. Gil-Fernández, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Aristófanes. (2000b). *Las Nubes. Lisístrata. Dinero*. (E. García Novo, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Aristófanes. (2004). *Las Nubes. Las Ranas. Pluto*. (J. Rodríguez-Somolinos, y F. Rodríguez-Adrados, Trads.) Madrid: Editorial Cátedra.
- Aristófanes. (2007a). *Comedias II: Las nubes - Las avispas - La paz - Los pájaros*. (L. Macía-Aparicio, Trad.) Madrid: Gredos.
- Aristófanes. (2007b). *Comedias III: Lisístrata - Las Tesmoforias - Las ranas - La asamblea de mujeres - Pluto*. (L. Macía-Aparicio, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Aristófanes. (2011). *Comedias II: Las nubes. Las avispas. La paz. Las aves*. (L. Gil Fernández, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Aristófanes. (2015). *Comedias III: Lisístrata. Las Tesmoforias. Las ranas. Las asambleístas. Pluto*. (L. Gil Fernández, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.

- Aristophanes. (1907). *Comoediae*. (F. Hall, y W. M. Geldart, Edits.) United Kingdom: Clarendon Press.
- Aristophanes. (2007). *Fragments*. (J. Henderson, Trad.) Cambridge: Harvard University Press.
- Aristóteles. (1974). *Poética* (Edición trilingüe de Valentín García Yebra. ed.). (V. García Yebra, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles. (1984). *Constitución de los atenienses*. (M. García Valdés, Trad.) Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (1985). *Ética Nicomáquea - Ética Eudemia*. (J. Pallí Bonet, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles. (1990). *Retórica*. (Q. Racionero, Trad.) Madrid: Editorial.
- Aristóteles. (2008). Analíticos primeros. En Aristóteles, *Tratados de lógica (Órganon) II* (M. Candel Sanmartín, Trad., págs. 85-297). Madrid: Editorial Gredos.
- Attardo, S., y Raskin, V. (2017). Linguistics and Humor Theory. En S. Attardo (Ed.), *The Routledge handbook of language and humor* (págs. 49-63). New York: Routledge
- Ateneo. (1998). *Banquete de los eruditos. Libros III-V*. (L. Rodríguez-Noriega Guillén, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Ateneo. (2006a). *Banquete de los eruditos. Libros VI-VII*. (L. Rodríguez-Noriega Guillén, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Ateneo. (2006b). *Banquete de los eruditos. Libros VIII-X*. (L. Rodríguez-Noriega Gullén, Trad.) Madrid: Editoria Gredos.
- Ateneo. (2014). *Banquete de los eruditos. Libros XI-XIII*. (L. Rodríguez-Noriega Guillén, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Bádenas de la Peña, P. (1986). Introducción general. En Menandro, *Comedias* (págs. 7-45). Madrid: Editorial Gredos.
- Baquílides. (2002). *Odas y fragmentos*. (F. García Romero, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Barigazzi, A. (1955). Epicarmo e la Figura di Ulisse "HΣΥΧΟΣ". *Rheinisches Museum für Philologie*(98), 121-135.
- Bauzá, H. (2012). *Qué es el mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, H. (2016). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

- Beristáin, H. (2013). *Diccionario de retórica y poética*. México, D.F.: Porrúa S. A.
- Bernabé, A. (Ed.). (1999). *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bernabé, A., y Casadesús, F. (Edits.). (2008). *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro I*. Madrid: Akal.
- Beta, S. (1999). Madness on the Comic Stage: Aristophanes' Wasps and Euripides' Heracles. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 40(2), 135-157.
- Blánquez Fraile, A. (1975). *Diccionario Latino- Español. Tomo I de la A a la J*. Barcelona: Sopena.
- Boardman, J. (1975). Herakles, Peisistratos and Eleusis. *The Journal of Hellenic Studies*, 95, 1-12.
- Bowie, A. M. (1996). *Aristophanes: myth, ritual and comedy*. Cambridge University Press.
- Bowra, C. (1983). *Historia de la Literatura Griega*. Londres: Oxford University Press.
- Calvo Martínez, J. L. (2001). Los mecanismos del humor en Aristófanes. *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*, 23, 37-54.
- Carroll, N. (2014). *Humour: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Chevalier, J. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Colvin, S. (1999). *Dialect in Aristophanes. The politics of Language in Ancient Greek Literature*. New York: Oxford University Press.
- Compton-Engle, G. (2003). Control of costume in three plays of Aristophanes. *American Journal of Philology*, 507-535.
- Compton-Engle, G. (2015). *Costume in the Comedies of Aristophanes*. New York: Cambridge University Press.
- Conejo Aróstegui, M. E. (1985). Actualidad de la crítica política en los Caballeros de Aristófanes. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 11(2), 61-70.
- Conejo Aróstegui, M. E. (1989). El tema de la guerra en la Comedia Ática. *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 13(1-2), 107-114.
- Conejo Aróstegui, M. E. (1996). La diosa Deméter y sus misterios eleusinos. Fuentes e interpretación. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 22(2), 193-202.

- Conejo Aróstegui, M. E. (2000). Las mujeres, la guerra y la paz en Aristófanes. *Escena - Revista de las Artes*, 46(1), 105-114.
- Consorcio Stoa. (2000-2019). *Suda On Line: Lexicografía Bizantina*. Obtenido de <http://www.stoa.org/sol/>
- Cooper, L. (1922). *An Aristotelian Theory of Comedy with an ADaptation of the Poetics and a Translation of the 'Tractatus Coislinianus'*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Cooper, L. (Ed.). (2002). Tractatus Coislinianus. *Cuadernos de Información y Comunicación (CIC)*(7), 31-37.
- Cornford, F. M. (1914). *The Origin of Attic Comedy*. London: Edward Arnold.
- Culpepper Stroup, S. (2004). Designing Women: Aristophanes' Lysistrata and the "Hetairization" of the Greek Wife. *Arethusa*, 37(1), 37-73.
- De los Reyes, D. (2014). Del humor y la risa en la filosofía griega antigua. *Filosofía*(24), 23-40.
- De Romilly, J. (1997). *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles*. Editorial Seix Barral: Barcelona.
- Demetrio. (1996). Sobre el estilo . En D. /. Longino, *Sobre el estilo / Sobre lo sublime* (págs. 9-125). Madrid: Editorial Gredos.
- Devambe, P. (1972). *Diccionario de la civilización griega*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Díaz Badilla, C. A. (2012). *Una aproximación pragmática a algunos usos paródicos de las variantes dialectales en la "Lisístrata" de Aristófanes*. San Jose: Universidad de Costa Rica (Tesis para optar por el grado de Licenciatura).
- Difabio, E. H. (2020). Viajar para no volver en la antigüedad grecolatina, decisiones en mano de mujer. *Revista Melibea*, 14(1), 14-26.
- Dillon, M. (1995). By Gods, Tongues, and Dogs: The Use of Oaths in Aristophanic Comedy. *Greece & Rome*, 42(2), 135-151.
- Dindorf, W. (Ed.). (1838). *Aristophanis Comoediae et perditarum fragmenta*. OXONII, E. Typographeo academico.
- Diodoro. (2004). *Biblioteca Histórica. Libros IV-VIII*. (J. J. Torres Esbarranch, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.

- Diógenes de Laercio. (2004). *Vidas de los filósofos más ilustres*. México D.F.: Editorial Grupo Tomo.
- Dodds, E. R. (1997). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dover, K. J. (1972). *Aristophanic Comedy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Dupréel, E. (1928). Le Problème sociologique du Rire. *Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger*, 106, 213-260. Recuperado el 7 de febrero de 2020, de www.jstor.org/stable/41082560
- Edmonds III, R. G. (2004). *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Edmonds III, R. G. (2013). Who in hell is Heracles? Dionysus' disastrous disguise in Aristophanes' Frogs. En D. Dodd, y C. Faraone (Edits.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives* (págs. 190-209). New York: Routledge.
- Eliade, M., y Couliano, I. P. (2007). *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Paidós.
- Eurípides. (1985). *Tragedias II: Suplicantes - Heracles - Ion - Las Troyanas - Electra - Ifigenia entre los Tauros*. (J. L. Clavo Martínez, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Eurípides. (1990). *Tragedias I: El Cíclope. Alcestris. Medea. Los Heraclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba*. (J. A. López Férez, y A. Medina González, Trads.) Madrid: Editorial Gredos.
- Even-Zohar, I. (2007-2011). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv.
- Fernández, C. (2010). La tiranía del disfraz: algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la Comedia Griega Antigua. *Synthesis*, 17, 81-97.
- Ferrer, J. R. (1975). Tradición y originalidad. *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 8(1), 75-99.
- Flacelière, R. (1995). *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Flores Quiroz, F. A. (2012). *La imagen de Heracles como ejemplo del hombre feliz dentro de la filosofía cínica*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Fontán Barreiro, R. (1999). *Diccionario de la mitología mundial*. Buenos Aires: Editorial EDAF.

- Frazer, J. G. (1974). *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frenkel, D. L. (2007). El primer agón de Nubes: Protágoras, Pródico y Aristófanes. *Anales de Filología Clásica*, 20, 109-126.
- Freud, S. (1976). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- Fuentes González, P. (2007). Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función. *Florentia iliberritana*, 17, 27-67.
- Galinsky, K. (1972). Chapter IV: The Comic Hero. En K. Galinsky, *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century* (págs. 80-100). Oxford: Rowman and Littlefield.
- Gantz, T. (1996). Herakles. En T. Gantz, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources* (págs. 374-466). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- García Gual, C. (1994). Aristófanes y su época. En Aristófanes, *Los acarnienses - Los caballeros - Las ranas* (págs. 9-14). Madrid: EDAF.
- García Gual, C. (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI España Editores.
- García Gual, C. (2006). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- García López, J. (1993). Introducción. En Aristófanes, *Ranas* (J. García López, Trad., págs. 11-60). Lérida: Universidad de Murcia.
- García López, J. (2000). Introducción. En Aristófanes, *Comedias: Los Acarnienses - Los Caballeros* (págs. VII-XLII). Madrid: Editorial Gredos.
- García Novo, E. (1991). Mujeres al poder: una lectura de Lisístrata. *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*(1), 43-56.
- García Soler, M. J. (2015). La figura de Heracles en la comedia y en el drama satírico. *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*, II, 139-146.
- Garrison, E. (1991). Attitudes toward suicide in ancient Greece. *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, 121, 1-34.
- Garrison, E. (2000). Suicide in Classical Mythology: An Essay. *Diotima*.
- Gibert, C. (Ed.). (2004). *Atlas Universal de Filosofía: Manual didáctico de autores, textos, escuelas y conceptos filosóficos*. Barcelona: Océano.
- Gil, L. (1989). El Aristófanes perdido. *Cuadernos de Filología Clásica*, 22, 39-106.

- Gil, L. (1993). La comicidad en Aristófanes. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 3, 23-39.
- Gil, L. (1995). Introducción. En Aristófanes, *Comedias I. Acarnienses - Caballeros* (págs. 7-67). Madrid: Editorial Gredos.
- Gil, L. (1997). La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 7, 29-54.
- Gil, L. (2010). *De Aristófanes a Menandro*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Gil, L. (2010a). La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo. En L. Gil, *De Aristófanes a Menandro* (págs. 13-36). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Gil, L. (2010b). Uso y función de los teónimos en la comedia aristofánica. En L. Gil, *De Aristófanes a Menandro* (págs. 127-135). Madrid: Edicionales Clásicas.
- Gil, L. (2011a). Introducción (*Las Aves*). En Aristófanes, *Comedias II* (págs. 369-388). Madrid: Editorial Gredos.
- Gil, L. (2011b). Introducción (*Las Avispas*). En Aristófanes, *Comedias II* (págs. 137-142). Madrid: Editorial Gredos.
- Gil, L. (2011c). Introducción (*Las Nubes*). En Aristófanes, *Comedias II* (págs. 9-20). Madrid: Editorial Gredos.
- Gil, L. (2012). *Aristófanes*. Madrid: Editorial Gredos.
- Gil, L. (2012a). Las piezas fragmentarias. En L. Gil, *Aristófanes* (págs. 187-265). Madrid: Editorial Gredos.
- Gil, L. (2012b). La crítica política. En L. Gil, *Aristófanes* (págs. 113-126). Madrid: Editorial Gredos.
- Gil, L. (2012c). El ambiente social. En L. Gil, *Aristófanes* (págs. 151-166). Madrid: Editorial Gredos.
- Gómez, P. (1990). Parodia y parodiar en la Grecia antigua. *Estudios clásicos*, 32(98), 7-26.
- González Vázquez, C. (Ed.). (2016). *Diccionario de personajes de la comedia antigua*. Zaragoza: Libros Pórtico.
- Grimal, P. (1979). *Diccionario de mitología, Griega y Romana*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Grube, G. M. (1965). *The Greek and Roman Critics*. Londres: University of Toronto Press.

- Guevara Macías, E. (2016). Escenas del mito de Odiseo en el Pluto de Aristófanes: Dos exempla míticos. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42(1), 169-180.
- Guillén, L. F. (1977). *Aristóteles y la comedia media*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos.
- Guthrie, W. K. (1988). *Historia de la filosofía griega III. Siglo V. Ilustración*. Madrid: Editorial Gredos.
- Guzmán Guerra, A. (2005). *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza Editorial .
- Halliwell, S. (2014). Laughter. En M. Revermann (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (págs. 189-205). Cambridge: Cambridge University Press.
- Henderson, J. (1975). *The maculate muse: obscene language in Attic comedy*. London: Yale University Press.
- Herrera Valenciano, M. (2017). Represión, acción y persuasión en Ἐκκλησιάζουσαι (Las asambleístas) de Aristófanes. *Letras*, 2(62), 93-115.
- Herrero Llorente, V. J. (1985). *Diccionario de expresiones y frases latinas*. Madrid: Editorial Gredos.
- Hesíodo. (1997). *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Hidalgo de la Vega, M. J., Sayas Abengochea, J. J., y Roldán Hervás, J. M. (2008). *Historia de la Grecia Antigua*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Hobbes, T. (1980). *Leviatan o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Homero. (1982). *Odisea*. (J. M. Pabón, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Homero. (1996). *Ilíada*. (E. Crespo Güemes, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Horacio. (2003). *Sátiras / Epístolas / Arte poética*. (H. Silvestre, Trad.) Madrid: Ediciones Catedra.
- Hughes, A. (2014). *Performing Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Humphreys, S. C. (1974). The nothoi of Kynosarges. *The Journal of Hellenic Studies*, 94, 88-95.
- Huntingford Antigas, E. (2020). Imágenes simbólicas del suicidio de las mujeres griegas. En J. Zaragoza Gras, y E. Huntingford Antigas (Edits.), *Utopies i rebellió: Liz Russell, una vida acadèmica* (págs. 59-68). Tarragona: Arola Editors.

- Jablonska-Hood, J. (2015). *Conceptual Blending Theory of Humour: Selected British Comedy Productions in Focus*. Frankfurt: Peter Lang Edition.
- Jaime González, C. (2017). El suicidio femenino en el mundo antiguo. El caso del ritual de lanzarse al mar. *Limes: Revista de Estudios Clásicos*, 159 - 177.
- Jameson, M. (2005). The family of Herakles in Attica. En L. Rawlings, y H. Bowden (Edits.), *Herakles and Hercules: Exploring a Greco-Roman Divinity*. (págs. 15-36). Swansea: The Classic Press of Wales.
- Jenofonte. (1993). *Recuerdos de Sócrates - Económico Banquete; Apología de Sócrates*. Madrid: Editorial Gredos.
- Kerényi, K. (1999). *La religión antigua*. Barcelona: Herder.
- Kerényi, K. (2009). *Los héroes griegos*. Girona: Atalanta.
- Kidd, S. E. (2014). *Nonsense and Meaning in Ancient Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G. S. (1977). Methodological Reflections on the Myths of Heracles. En *Il mito greco: Atti del Convegno internazionale (Urbino 7-12 maggio 1973)* (págs. 285-297). Rome: Ed. dell'Ateneo & Bizzarri.
- Kirk, G. S. (2002). *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Kirk, G. S. (2006). *El mito: su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.
- Koch, K.-D. (1965). *Kritische Idee und komisches Thema*. Bremen.
- Koestler, A. (1982). Humour and Wit. En *The New Enciclopedia Britannica* (Vol. 9). Chicago.
- Konstan, D. (2014). The Cambridge Companion to Greek Comedy. En M. Revermann (Ed.), *Defining the genre*. (págs. 27-42). Cambridge: Cambridge University Press.
- Konstantakos, I. M. (2014). Comedy in the Fourth Century I: Mythological Burlesques. En *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy* (págs. 160-180).
- Langer, W. (1980). *Enciclopedia de Historia Universal*. Madrid: Editorial Alianza.
- Larrañaga de Bullones, H. (1991). Aquiles, héroe de héroes. *Revista de Estudios Clásicos*, 22, 65-107.
- Lasso de la Vega, J. S. (1972). Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes. *Cuadernos de Filología clásica*, 4, 9-90.

- Lesky, A. (1989). *Historia de la literatura griega*. Madrid : Editorial Gredos.
- Liddell, H. G., y Scott, R. (1989). *An Intermediate Greek-English Lexicon: Founded Upon the Seventh Edition of Liddell and Scott's Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Liddell, H. G., y Scott, R. (1996). *A Greek-English Lexicon with a revised supplement*. Oxford: Clarendon Press.
- Liddell, Scott, R., Jones, H. S., y Mckenzie, R. (2014). *LSJ: The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*. (M. Pantelia, Editor, y T. L. Graecae, Productor) Recuperado el 2021, de <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsj>
- Llanos López, R. (2007). *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid: Arcos / Libros.
- Lloyd-Jones, H. (1967). Heracles at Eleusis: P. Oxy. 2622 and P. S. I. 1931. *Maia*, 19, 206-229.
- Lloyd-Jones, H. (1990). Heracles at Eleusis: P. Oxy . 2622 and P.S.I. 1931. En H. Lloyd-Jones, *Greek Epic, Lyric, and Tragedy: The Academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones* (págs. 167-187). Oxford University Press.
- Longino. (1996). Sobre lo sublime. En D. /. Longino, *Sobre el estilo / Sobre lo sublime* (págs. 129-226). Madrid: Editorial Gredos.
- López Eire, A. (2002). Recursos lingüísticos de la burla en la comedia aristofánica. En A. Ercolani (Ed.), *Spoudaiogeloion: Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie* (págs. 45-50). Stuttgart: J.B. Metzler.
- López Eire, A. (2004). Risa, ritual y poesía. *Cuadernos del CEMYR*, 12(15), 155-209.
- López Eire, A. (2014). La comedia aristofánica a la luz de la pragmática. En J. A. López Eire (Ed.), *La comedia griega en sus textos: forma (lengua, léxico, estilo, métrica, crítica textual, pragmática) y contenido (crítica política y literaria, utopía, sátira, intertextualidad, evolución del género cómico)* (págs. 79-90). Madrid: Ediciones Clásicas.
- López Férez, J. A. (2006). Una lectura de la Lisístrata de Aristófanes. *Synthesis*, 13.
- Loroux, N. (2020). 1. Herakles: The Super-Male and the Feminine. En D. Halperin, J. Winkler, y F. Zeitlin (Edits.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (págs. 21-52). Princeton University Press.
- Lowe, N. (2009). *Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacDowell, D. (1996). *Aristophanes and Athens*. New York: Oxford University Press.

- Macía Aparicio, L. (2006). De caballos y meneos. Palinodia por Hipocino. *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*, 565-580.
- Macía Aparicio, L. (2007a). Prólogo (Las Nubes). En Aristófanes, *Comedias II: Las Nubes - Las Avispas - La Paz - Los Pájaros* (L. Macía-Aparicio, Trad., págs. 7-16). Madrid: Editorial Gredos.
- Macía Aparicio, L. (2007b). Prólogo (Las Ranas). En Aristófanes, *Comedias III: Lisístrata - Las Tesmoforias - Las ranas - La asamblea de mujeres - Pluto* (L. Macía-Aparicio, Trad., págs. 201-210). Madrid: Editorial Gredos.
- Macía Aparicio, L. (2007c). Prólogo (Los Pájaros). En Aristófanes, *Comedias II: Las Nubes - Las Avispas - La Paz - Los Pájaros* (L. Macía-Aparicio, Trad., págs. 327-337). Madrid: Editorial Gredos.
- Marchese, A., y Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Martín Hernández, R., y Torallas Tovar, S. (2017). Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época. En J. A. Álvarez-Pedrosa, A. Bernabé, E. Luján, y F. Presa (Edits.), *Ratna. Homenaje a la profesora Julia Mendoza* (págs. 277-303). Madrid: Guillermo Escolar editor.
- Martos Montiel, J. F. (2014). La influencia griega en el léxico erótico latino. *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 16, 105-136.
- Martos Montiel, J. F. (2018). Una propuesta de estudio del léxico sexual griego: los textos astrológicos. *Exemplaria Classica*, 22, 65-90.
- Melero, A. (1988). Capítulo XI. Comedia. En J. A. López Férez, *Historia de la literatura griega* (págs. 431-474). Madrid: Cátedra.
- Melero, A. (Ed.). (1996). *Sofistas: Testimonios y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Miranda, M. E. (2011). ¿Teoría de la comedia en Aristófanes? *Actual Investigación*, 33, 25-44.
- Morales Harley, R. (2012). La katábasis como categoría mítica en el mundo greco-latino. *Revista Káñina*, 36(1), 127-138.
- Morales Harley, R. (2013). Autoridad/subversión en el Pluto de Aristófanes: un nuevo dios a la cabeza. *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXXVII (1), 49-63.

- Morales Harley, R. (2014). El costo de la vida en la Grecia antigua. *Revista de Ciencias Económicas*, 32(2), 227-238.
- Morales Harley, R. (2015). *Los discursos de embajada ante Duryodhana (Mahābhārata V) y Aquiles (Ilíada IX): Formas de argumentación en el contexto guerrero épico*. San José: Tesis para optar por el grado de Maestría Académica en Literatura Clásica, Universidad de Costa Rica.
- Moulton, C. (1996). Comic Myth-Making and Aristophanes' Originality. En E. Segal (Ed.), *Oxford readings in Aristophanes* (págs. 16-28). Oxford: Oxford University Press.
- Muñoz Meany, E. (1979). *Preceptiva literaria*. Guatemala: Serviprensa Centroamericana.
- Napolitano, M. (2002). Onomastî komodeîn e Strategie argomentative in Aristofane (a proposito di Ar. Ach. 703–718). En A. Ercolano (Ed.), *Spoudaiogeloion. For und Funktion der Verspottung in der aristophanischen* (págs. 89-103). Stuttgart: Metzler
- Navarrete Orcera, A. R. (2007). Alexis y la comedia media. *Humanitas*, 59, 61-82.
- Navarro González, J. L. (1978). La estructura interna del héroe cómico. *Cuadernos de filología clásica*, 15, 137-166.
- Navarro, D., Prado, W., y Rodríguez, S. (2019). *Lenguaje en Textos: La retórica de los monstruos y sus principales representaciones en Grecia y Roma*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura, Universidad de Costa Rica, San José.
- Nicorski, A. M. (2005). The magic Knot of Herakles, the propaganda of Alexander the Great and Tomb II at Vergina. En H. a.-R. Divinity, L. Rawlings, y H. Bowden (Edits.). Swansea: The Classical Press of Wales.
- Olson, S. D. (Ed.). (2007). *Broken laughter: select fragments of Greek comedy*. New York: Oxford University Press.
- Pabón, J. M. (2005). *Diccionario Manual Griego*. Barcelona: VOX.
- Padilla, M. (1992). The Heracleian Dionysus: Theatrical and Social Renewal in Aristophanes' "Frogs". *Arethusa*, 25(3), 359-384.
- Padilla, M. (1998a). Herakles and animals in the origins of comedy and satyr-drama. *Le Bestiaire d'Héraclès. Kernos*, 7, 217-230.
- Padilla, M. (1998b). *The Myth of Herakles in Ancient Greece*. Boston: University Press of America.
- Patterson, C. B. (1990). Those Athenian Bastards. *Classical Antiquity*, 9(1), 40-73.

- Pausanias. (2017). *Descripción de Grecia III*. (M. C. Herrero Inglemo, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Petrie, A. (1978). *Introducción al estudio de Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pfeiffer, R. (1968). *Historia de la filología clásica I. Desde los comienzos hasta el final de la época helenística*. Madrid: Editorial Gredos.
- Phillips, E. D. (1959). The Comic Odysseus. *Greece & Rome, Second Series*, 6(1), 58-67.
- Pike, D. L. (1980). The Comic Aspects of the Strongman-Hero in Greek Myth. *Acta Classica*, 36-44.
- Píndaro. (1984). *Odas y fragmentos: Olímpicas; Píticas; Nemeas; Ístmicas; Fragmentos*. (A. Ortega, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Plácido, D. (2012). Aristófanes como fuente de la historia social, Acarnienses, 1-42. *Pecia Complutense*, 9(17), 1-13.
- Platón. (1983). Gorgias. En Platón, *Diálogos II: Gorgias. Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*. (págs. 9-145). Madrid: Editorial Gredos.
- Platón. (1992). Filebo. En Platón, *Diálogos VI. Filebo - Timeo - Critias* (M. A. Durán, Trad., págs. 9-124). Madrid: Editorial Gredos.
- Platón. (2003). *Diálogos. Volumen IX: Leyes (Libros VII-XII)*. (F. Lisi, Trad.) Madrid: Gredos.
- Plutarco. (1989). ¿Los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría? En Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia) V* (M. López Salvá, Trad., págs. 292-309). Madrid: Editorial Gredos.
- Plutarco. (2003). Comparación de Aristófanes y Menandro. En Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia X)* (M. Valverde Sánchez, Trad., págs. 498-511). Madrid: Editorial Gredos.
- Plutarco. (2008). *Vidas paralelas II. Solón - Publícola - Temístocles - Camilo - Pericles - Fabio Máximo*. (A. Pérez Jiménez, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Pomeroy, S. B. (2015). *Goddesses, Whores, Wives & Slaves*. London: The Bodley Head.
- Quintiliano, M. F. (1887a). *Instituciones oratorias (Vol. I)*. (I. Rodríguez, y P. Sandie, Trads.) Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Ca.
- Quintiliano, M. F. (1887b). *Instituciones oratorias (Vol. II)*. (I. Rodríguez, y P. Sandie, Trads.) Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Ca.

- Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Colombia: Espasa.
- Ritchie, G. (2004). *The Linguistic Analysis of Jokes*. London: Routledge.
- Rivas, G. E. (2012). Los misterios de Eleusis y su funcionalidad en *Ranas* de Aristófanes. En E. Atienza, y D. Battiston (Edits.), *Nóstoi: Estudios a la memoria de Elena Huber* (págs. 353-361). Buenos Aires: Eudeba.
- Roberts, W. R. (1900). Aristophanes and Agathon. *The Journal of Hellenic Studies*, 20, 44-56.
- Robertson, N. (1980). Heracles' 'Catabasis'. *Hermes*, 108(3), 274-300.
- Rodríguez Adrados, F. (Ed.). (1980). *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 aC)*. Madrid: Editorial Gredos.
- Rodríguez Adrados, F. (2000). La comedia aristofánica. En Aristófanes, *Los Acarnienses - Los Caballeros - Las tesmoforias - La Asamblea de las Mujeres* (págs. 9-37). Madrid: Editorial Catedra.
- Rodríguez Adrados, F., y Rodríguez Somolinos, J. (2004). Introducción (*Las Ranas*). En Aristófanes, *Las Nubes - Las Ranas - Pluto* (págs. 117-123). Madrid: Editorial Cátedra.
- Rodríguez Adrados, F., Rodríguez Somolinos, J., Gangutia, E., Lara Nava, M. D., Rodríguez Somolinos, H., Berenguer Sánchez, J. A., y Glorieux, F. (2012). *Diccionario Griego-Español en línea*. <http://dge.cchs.csic.es/xdge/>.
- Rodríguez Alfageme, I. (2008). *Aristófanes: escena y comedia*. Madrid: Editorial Complutense.
- Rodríguez Castro, S. (1999). *Diccionario etimológico griego - latín del español*. Naucalpan: Editorial Esfinge.
- Rodríguez Monescillo, E. (1985). Introducción general. En A. C. I, *Los Acarnienses* (E. Rodríguez Monescillo, Trad., págs. vii-cxli). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rosen, R. M. (2014). The Greek 'comic hero'. En M. Revermann (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (págs. 222-240). Cambridge: Cambridge University Press.

- Rosselli, D., y Rueda, J. D. (2011). El deseo de muerte y el suicidio en la cultura occidental. Parte 1: la Edad Antigua. *Revista Colombiana de psiquiatría*, 40(1), 145-151.
- Ruffell, I. (2014a). Character types. En M. Revermann (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek COmedy* (págs. 147-167). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruffell, I. (2014b). Utopianism. En M. Revermann (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek COmedy* (págs. 206-221). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sanchis Llopis, J., Montañés Gómez, R., y Pérez Asensio, J. (2007). *Fragments de la Comedia Media*. Madrid: Editorial Gredos.
- Sancho Rocher, L. (1991). To Metexein Tes Poleos: Reflexiones acerca de las condiciones de pertenencia ciudadana entre Solón y Pericles. *Gerión*(9), 59-88.
- Santamaría Álvarez, M. (2015). The Parody of the Katábasis-Motif in Aristophanes' Frogs. *Les Études Classiques*, 83, 117-136.
- Sardón Navarro, I. M. (2001). Rasgos de la comicidad en el texto dramático de Lisístrada de Aristófanes. *Castilla: Estudios de literatura*(21), 149-171.
- Schere, M. J. (2017). La dimensión argumentativa de los tópicos literarios: el caso de los personajes-tipo en la comedia de Aristófanes. *Alpha (Osorno)*, 45, 59-75.
- Schere, M. J. (2021). Humor y violencia física: Antecedentes del slapstick en la literatura griega antigua. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 12(23), 104-120.
- Segura Munguía, S. (2003). *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Silventi, M. C. (2013). Mesura y desmesura en la figura de Meleagro. La historia del héroe como recurso paradigmático en el Canto IX de la Ilíada y el Epinicio V de Baquílides. *Revista de Estudios Clásicos*, 40, 93-139.
- Smith, W. (1873). *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. London: Spottiswoode and Co.
- Sófocles. (1983). *Fragments*. (J. M. Lucas de Dios, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Sófocles. (1998). *Tragedias: Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*. (A. Alamillo Sanz, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Sommerstein, A. H., y Torrance, I. C. (2014). *Oaths and Swearing in Ancient Greece*. De Gruyter.
- Sosa, N. (2007). Del humor y sus alrededores. *Revista de la Facultad*, 13, 169-183.

- Stafford, E. (2005). Vice or Virtue? Herakles and the arte of allegory. En H. a.-R. Divinity, L. Rawlings, y H. Bowden (Edits.). Swansea: The Classical Press of Wales.
- Stafford, E. (2012). *Herakles*. New York: Routledge.
- Stanford, W. B. (1950). On the Ὀδυσσεὺς ἀτόμολος of Epicharmus. *Classical Philology*, 45(3), 167-169.
- Tanner, R. H. (1915). The Ὀδυσσῆς of Cratinus and the Cyclops of Euripides. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 46, 173-206.
- Teofrasto. (1988). Caracteres. En T. /. Alcifrón, *Caracteres/ Cartas de pescadores, campesinos, parásitos y cortesanas* (E. Ruiz García, Trad., págs. 9-123). Madrid: Editorial Gredos.
- Thorburn, J. (2005). *The Facts On File Companion To Classical Drama*. New York: Facts on File.
- Tomasello, M. (2007). *Los orígenes culturales de la cognición humana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Tucídides. (1991). *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros III-IV*. (J. J. Torres Esbarranch, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Tucídides. (1992a). *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros V-VI*. (J. J. Torres Esbarranch, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Tucídides. (1992b). *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros VII-VIII*. (J. J. Torres Esbarranch, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.
- Ustinova, Y. (2012). Madness into Memory: Mania and Mnēmē in Greek Culture. *Scripta Classica Israelica*, 31, 109-131.
- Van Aken, A., Botté, L., y Leeman, M. (1967). *Enciclopedia de la mitología*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Whitman, C. H. (1964). *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wilkins, J. (2000). *The boastful chef: the discourse of food in ancient Greek comedy*. New York: Oxford University Press on Demand.
- Willi, A. (Ed.). (2007). *The Language of Greek Comedy*. New York: Oxford University Press.

- Y Espinós, J. Á. (2015). Estructuras triples y otros recursos estilísticos en torno al tres en Las ranas de Aristófanes. *Ágora. Estudios Clásicos em debate*, 17, 83-122.
- Yarza, F. S. (Ed.). (1998). *Diccionario Griego- Español*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena.
- Zimmermann, B. (2014). Aristophanes. En M. Fontaine, y A. C. Scafuro (Edits.), *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy* (págs. 132-159). New York: Oxford University Press.

ANEXO 1. Alusiones y menciones explícitas a héroes en las once comedias conservadas de Aristófanes

Comedia	Versos	Personajes Míticos	Episodio mítico o característica del personaje	Mención	Personaje u objeto relacionado	Referente literario
<i>ACARNIENSES</i>	95	Heracles		Explícito		
<i>ACARNIENSES</i>	284	Heracles		Explícito		
<i>ACARNIENSES</i>	328-359	Télefo	-secuestro de orestes	Implícito	Diceópolis	
<i>ACARNIENSES</i>	396-479	Télefo (v.430) (elección entre Eneo (v. 418), Fénix (v.420), Filóctetes (424), Belerofonte (427))	-discurso como mendigo frente aquiles y la corte de agamenón para conseguir la curación de la herida que aquel le había infligido.	Explícita	Diceópolis	Télefo de Eurípides (télefo de esquilo y misios de sófocles)
<i>ACARNIENSES</i>	808	Heracles	Característica: glotonería (tópico cómico)	Explícita	Jóvenes megarenses	
<i>ACARNIENSES</i>	861	Heracles		Explícito		
	1117	Heracles		Explícito		
	1082	Heracles	Lucha contra gerión (décimo trabajo)	Implícito	Lámaco	
<i>CABALLEROS</i>	481	Heracles		Explícito		
<i>CABALLEROS</i>	1150-1264	-Janto -Melanto	Enfretamiento	Implícito	Paflagonio Morcillero (agorácrito)	
<i>CABALLEROS</i>	1030	Cerbero		Explícito	Paflagonio (cleón)	
<i>CABALLEROS</i>	1322; 1335	-Medea -Esón	Cocción de esón para darle juventud	Implícito	Agorácrito Demo	
<i>NUBES</i>	157	Atamante	Sacrificio (salvado por heracles)	Explícito	Estrepsíades	<i>Atamas</i> de sófocles

<i>NUBES</i>	921	Télefo	Discurso como mendigo frente a Aquiles y la corte de Agamenón para conseguir la curación de la herida que aquel le había infligido.	Explícito	“argumento injusto”	<i>Télefo</i> de Eurípides
<i>NUBES</i>	1045-54	Heracles	Trabajos	Explícito	-----	
<i>NUBES</i>	1057	Néstor	Característica: hombre del ágora	Explícito	-----	<i>Ilíada</i> de Homero
<i>NUBES</i>	1062-66	Peleo	Entrega del cuchillo por los dioses -matrimonio con Tetis	Explícito	-----	
<i>AVISPAS</i>	60	Heracles	Característica: glotonería (tópico cómico)	Explícito		
<i>AVISPAS</i>	180-186	Odiseo Cíclope	Episodio con el cíclope: cambio del nombre, escena de la huida	Explícito	Filocleón Bdelicleón	<i>Odisea</i> ix 105-542;
<i>AVISPAS</i>	350-2	Odiseo	Disfrazado de mendigo, entra como espía en Troya.	Explícito	Filocleón	<i>Odisea</i> iv 244-258. Eurípides, <i>Hécuba</i> 239-250; <i>reso</i> , 501-507, 710-719.
<i>AVISPAS</i>	309	Heles	Suicidio (sacrificio de Heles)	Explícito	-----	
<i>AVISPAS</i>	1030-1037	Heracles	Trabajos	Explícito	Aristófanes Cleón (monstruo)	
<i>PAZ</i>	52-172, 720, 865	-Belerofonte -Pegaso	-viaje al Olimpo	Implícito Explícito	-trigeo -escarabajo	<i>Belerofontes</i> de Eurípides; <i>fabula del aguila y el escarabajo</i> de Esopo
<i>PAZ</i>	313-5	Cerberos	_____	Explícito	Cléon (alusión al personaje histórico)	
<i>PAZ</i>	741 (parábasis)	“aquellos Heracles”	Característica: glotonería (“unos zampabollos continuamente hambrientos”)	Explícito	Los Heracles de otros cómicos	

PAZ	752-760 (parábasis)	Heracles	Trabajos	Explícito	Aristófanes Cleón	
AVES	15, 70, 100, 101	Tereo	Metamorfosis en abubilla	Explícito	Abubilla	<i>Tereo</i> de Sófocles
AVES	205, 209, 221	Procne	Metamorfosis en ruiseñor	Implícito	Ruiseñor	
AVES	560	Alcmenas, Álopes o Sémeles	Adulterios de zeus	Explícito	_____	
AVES	565	Heracles	Característica: glotonería / ritual	Explícito	“...conságrensele granos de trigo al pato; que el sacrificio Es a heracles”	
AVES	834	Alectrión	Metamorfosis a manos de ares	Implícito	“pollito de ares”	
AVES	1104 (parábasis)	Alejandro	Juicio de paris	Explícito	_____	
AVES	1560-1561	Odiseo	<i>nekyia</i> (sacrificio del cordero)	Explícito	Pisandro	<i>Odisea</i> xi
AVES	1574-1693	Heracles	Característica: glotonería Bastardo (nothos) Estupidez Bulling	Explícito	Heracles	
LISÍSTRATA	298	Heracles	¿parodia?	Explícito		
LISÍSTRATA	928	Heracles	Característica: glotonería (tópico cómico)		“cinesias: ¡verdaderamente este pijo mío parece heracles en un banquete”	
LISÍSTRATA	153-4	Helena Menelao	Encuentro de helena y menelao después de la guerra	Explícito	“lampito: por lo menos menelao, cuando vio las manzanas de helena desnudas Desenfundó su arma, según creo.”	
TESMOFORIAS	26	Heracles		Explícito	Pariente	
TESMOFORIAS	152	Fedra	Característica: lujuria	Explícito	[a agatón] “pariente: ¿entonces te abres de piernas cuando compones una	

					<i>Fedra?</i>	
<i>TESMOFORIAS</i>	497	Fedra	Característica: vicio	Explícito	“pariente: [...]¿y si insulta a Fedra, a nosotras qué?”	
<i>TESMOFORIAS</i>	543-550	Melapinas y fedras	Mujeres malvadas	Explícito	Personajes predilectos en Eurípides	<i>Hipólito</i> de eurípides
<i>TESMOFORIAS</i>	543-550	Penélope	Mujer cabal	Explícito	Personajes no utilizado por Eurípides	
<i>TESMOFORIAS</i>	559	Clitemnestra	Asesinato de agamenón	Implícito	El pariente utiliza como ejemplo de la maldad de las mujeres	
<i>TESMOFORIAS</i>	689-760	Télefo	Secuestro de orestes	Implícito	El pariente secuestra al niño (odre de vino) de la mujer 1	Télefo de Eurípides
<i>TESMOFORIAS</i>	769-782; 848	Palamedes	Escritura en el remo para avisar a su padre de la traición sufrida y su próxima muerte	Explícito	El pariente busca una forma de avisar a eurípides de su captura	<i>Palamedes</i> de Eurípides
<i>TESMOFORIAS</i>	850-922	-Helena -Menelao	Rescate de helena por su esposo en egipto.	Explícito	-El Pariente -Eurípides	<i>Helena</i> de Eurípides
<i>TESMOFORIAS</i>	1007-1137	-Andrómeda -Eco -Perseo	Rescate de Andrómeda	Explícito	-El Pariente -Eurípides	<i>Andrómeda</i> de eurípides
<i>RANAS</i>	38-163	Heracles	Catábasis (duodécimo trabajo: captura de cerbero)	Explícito	Heracles	
<i>RANAS</i>	143	Teseo	Catábasis	Explícito		
<i>RANAS</i>	281	Heracles	Característica: presunción	Explícito		
<i>RANAS</i>	298	Heracles		Explícito	Jantias ¡estamos perdidos, oh señor Heracles!	
<i>RANAS</i>	461-578	Heracles	Catábasis (duodécimo trabajo: captura de cerbero)	Explícito	Dioniso (disfrazado de heracles) se encuentra con éaco	
<i>RANAS</i>	497-533	Heracles	Catábasis (duodécimo trabajo: captura de cerbero) Característica: atributos y vestimenta	Explícito	<i>Jantiaheracles</i> (el esclavo jantias disfrazado de heracles) encuentro con la criada	

RANAS	550–588	Heracles	-duodécimo trabajo: captura de cerbero	Explícito	Dioniso (disfrazado de heracles) se encuentra con posaderas	
RANAS	589–673	Heracles	-característica: glotonería -duodécimo trabajo: captura de cerbero	Explícito	Jantias (disfrazado de heracles) entrega Dioniso a Éaco en compensación	
RANAS	862	Peleo, Meleagro, Télefo		Explícito		
RANAS	853	Télefo		Explícito	Télefo en lugar de “sesos”	<i>Télefo</i> de Eurípides
RANAS						
RANAS	992	Aquiles		Explícito		<i>Los mirmidones</i> de Esquilo
RANAS	1032	Orfeo	Enseñanza de los misterios	Explícito		
RANAS	1042	Fedra, Estenebea	Vicios	Explícito		<i>Hipólito y Belerofontes</i> de Eurípides
RANAS	1051	Belerofontes		Explícito		<i>Belerofontes</i> de Eurípides
RANAS	1052	Fedra		Explícito		<i>Hipólito</i> de Eurípides
RANAS	1128	Orestes	Regreso a argos	Implícito		<i>Orestía (las coéforas)</i> de Esquilo
RANAS	1181	Edipo	Peripecia	Explícito		... Eurípides
RANAS	1400	Aquiles	Juego de dados	Explícito		
RANAS	1451	Palamedes	Invocación por ser un inventor por excelencia	Explícito		
ASAMBLEÍSTAS	392	Antíloco		Explícito		<i>Los Mirmidones</i> de Esquilo
ASAMBLEÍSTAS	1021	Procrustes	Muerte de Teseo	Explícito		

ASAMBLEÍSTAS	1029	Diomedes	Muerte de los huéspedes para alimentar a sus yeguas (relación con el octavo trabajo de Heracles)	Explícito	_____	
ASAMBLEÍSTAS	1040-1041	Edipo	Unión con Yocasta, su madre.	Explícito	_____	
ASAMBLEÍSTAS	1070	Heracles		Explícito		JOVEN: ¡Oh Heracles, Panes, Coribantes y Dioscuros, pero si este horror es otra vez mucho más funesto que el anterior!
PLUTO	284	Midas	Característica: riqueza	Explícito	_____	
			Episodio: Castigo de Apolo (orejas de burro)			
PLUTO	290-315	Odiseo	Encuentros con el Cíclope (vv. 290-301) y con Circe (vv. 302-315)	Explícito	Coro = Odiseo Carión= Cíclope y Circe	<i>Odisea</i> IX, 318-394; X, 135-323. <i>Cíclope</i> de Filóxeno de Citera
PLUTO	283	Heráclidas	_____	Explícito		Pintura de Pánfilo
PLUTO	338	Heracles		Explícito		Blepsidemo: “Sin embargo, por Heracles, donde el barbero se hablaba mucho entre los parroquianos de la repentina riqueza que le ha sobrevenido a ese hombre.”
PLUTO	375	Heracles		Explícito		Blepsidemo: Oh Heracles. Veamos a qué se podría acudir: no quiere contar la verdad.
PLUTO	418	Heracles		Explícito		Blepsidemo: ¡Heracles!
PLUTO	1128	Heracles	Rapto de Hilas (Argonautas)	Implícito		« <i>Añoras al ausente y en vano lo llamas</i> ».

ANEXO 2: Fragmento de las *Aves* (vv.1565- 1693)

Traducción de Gil (Aristófanes, 2011, págs. 513-522)	Texto griego tomado de Aristophanes (1907)
<p>POSIDÓN. Ya se puede ver la ciudad de Cuconubosa a donde vamos como embajadores. (<i>a Tribalo.</i>) ¡Eh!, tú, ¿que [sic] estás haciendo? ¿Te echas el manto así, a la izquierda? Cambia de una vez el manto a esta parte, a la derecha (<i>Intenta ayudarle a colocárselo</i>) ¿Qué te pasa, desgraciado? ¿Tienes el físico de Laispodias? ¡Ay!, democracia, ¿adónde nos vas a llevar, cuando a este zote lo votaron los propios dioses? ¿Te vas a quedar quieto? (<i>Desistiendo</i>) ¡¡Qué te den morcilla! He visto que eres con mucho el más bárbaro de todos los dioses. Vamos a ver, Heracles, ¿qué hacemos?</p>	<p>Ποσειδῶν τὸ μὲν πόλισμα τῆς Νεφελοκοκκυγίας 1565 ὄρᾶν τοδὶ πάρεστιν, οἳ πρεσβεύομεν. οὗτος τί δρᾷς; ἐπ' ἀριστερ' οὕτως ἀμπέχει; οὐ μεταβαλεῖς θοιμάτιον ὧδ' ἐπιδέξια; τί ὧ κακόδαμιον; Λαισποδίας εἶ τὴν φύσιν; ὧ δημοκρατία ποῖ προβιβᾷς ἡμᾶς ποτε, 1570 εἰ τουτονί γ' ἐχειροτόνησαν οἱ θεοί; Τριβαλλός ἔξεις ἀτρέμας; Ποσειδῶν οἴμωζε: πολὺ γὰρ δὴ σ' ἐγὼ ἐόρακα πάντων βαρβαρώτατον θεῶν. ἄγε δὴ τί δρῶμεν Ἡράκλεις; Ἡρακλῆς ἀκήκοα ἐμοῦ γ' ὅτι τὸν ἄνθρωπον ἄγγειν βούλομαι, 1575 ὅστις ποτ' ἔσθ' ὁ τοὺς θεοὺς ἀποτειχίσας. Ποσειδῶν ἀλλ' ὄγαθ' ἠρήμεσθα περὶ διαλλαγῶν πρέσβεις. Ἡρακλῆς διπλάσιως μᾶλλον ἄγγειν μοι δοκεῖ. Πισθέταιρος τὴν τυρόκηστίν τις δότω: φέρε σίλφιον: τυρὸν φερέτω τις: πυρπόλει τοὺς ἄνθρακας. 1580 Ποσειδῶν τὸν ἄνδρα χαίρειν οἱ θεοὶ κελεύομεν τρεῖς ὄντες ἡμεῖς. Πισθέταιρος ἀλλ' ἐπικνῶ τὸ σίλφιον. Ἡρακλῆς τὰ δὲ κρέα τοῦ ταῦτ' ἐστίν; Πισθέταιρος ὄρνιθές τινες ἐπανιστάμενοι τοῖς δημοτικοῖσιν ὄρνέοις ἔδοξαν ἀδικεῖν. 1585 Ἡρακλῆς εἶτα δῆτα σίλφιον εἰπικνήης πρότερον αὐτοῖσιν; Πισθέταιρος ὧ χαῖρ' Ἡράκλεις. τί ἔστι; Ποσειδῶν πρεσβεύοντες ἡμεῖς ἤκομεν παρὰ τῶν θεῶν περὶ πολέμου καταλλαγῆς. Πισθέταιρος ἔλαιον οὐκ ἔνεστιν ἐν τῇ ληκύθῳ.</p>
<p>HERACLES. Me has oído que quiero estrangular al hombre, quienquiera que sea, que ha bloqueado a los dioses con un muro</p>	
<p>POSIDÓN. Pero, alma de cántaro, hemos sido elegidos embajadores para llegar a un acuerdo.</p>	
<p>HERACLES. Eso me redobla las ganas de estrangularlo.</p>	
<p>PISETERO. (<i>Saliendo con siervos, instrumentos de cocina y pájaros desplumandos</i>). Que alguien me dé el rallador del queso. Trae silfio, que alguien me acerque el queso. Atiza las brasas.</p>	
<p>POSIDÓN. Al hombre saludamos nosotros tres, que somos dioses.</p>	
<p>PISETERO. (<i>Sin prestarles atención, a un sirvo.</i>) Pica el silfio.</p>	
<p>HERACLES. Las carnes estas, ¿de qué animal son?</p>	
<p>PISETERO. De unos pájaros que se están rebelando contra las aves democráticas y han sido castigados por su delito.</p>	
<p>HERACLES. ¿Les echas entonces primero el silfio?</p>	
<p>PISETERO. (<i>Fingiendo percatarse de su presencia</i>) ¡Salud! Heracles, ¿qué pasa?</p>	
<p>POSIDÓN. Como embajadores nosotros venimos de parte de los dioses para tratar de poner fin a la guerra.</p>	
<p>PISETERO. No hay aceite en el frasco.</p>	

- HERACLES. Pues la carne de aves conviene que esté bien aceitada.
- POSIDÓN. Nosotros por cierto no ganamos nada haciendo la guerra, y vosotros si fuerais amigos de nosotros, los dioses, agua de lluvia tendríais en las charcas, y viviríais siempre días de alciones. Para tratar de todo esto venimos con plenos poderes.
- PISETERO. Jamás comenzamos nosotros una guerra contra vosotros, y ahora estamos dispuestos, si os parece bien, a hacer la paz, si os avenís a hacer lo justo. Y lo justo es esto: Zeus nos devuelva el cetro a nosotros, los pájaros. Y si llegamos a un acuerdo en esas condiciones, os invito a comer a vosotros los embajadores.
- HERACLES. Para mí esto es suficiente y lo voto.
- POSIDÓN. ¿Qué dices, desgraciado? Eres un necio y un glotón. ¿Vas a despojar del poder al padre?
- PISETERO. ¿Hablas en serio? ¿No tendríais mayor poder los dioses, si las aves mandásemos abajo? Ahora, cubiertos por las nubes y agachándose, los mortales perjuran en vuestro nombre, en cambio, si tuvierais a los pájaros como aliados, si alguien jurara por el cuervo y por Zeus, el cuervo se llegaría al perjurio sin que éste lo advirtiera y cayendo en un vuelo sobre él le arrancaría el ojo de un picotazo.
- POSIDÓN. Sí, ¡Por Posidón!, tienes razón en lo que dices.
- HERACLES. También me lo parece a mí.
- PISETERO. (Al Tribalo.) Y tú ¿qué dices?
- TRIBALO. Na Baisatreu.
- HERACLES. ¿Lo ves? Éste también lo aprueba.
- PISETERO. Escuchad todavía qué otro gran favor haremos. Si algún hombre promete un sacrificio a un dios y luego se justifica arguyendo “los dioses saben esperar”, sin cumplir el voto por avaricia, también se lo reclamaremos.
- POSIDÓN. Veamos, ¿de qué manera?
- PISETERO. Cuando ese individuo esté contando la platita, o se esté bañando, un milano se precipitará en un vuelo, le arrebatará a escondidas el importe de dos ovejas y se lo llevará al dios.
- Ἡρακλῆς**
καὶ μὴν τὰ γ' ὀρνίθεια λιπάρ' εἶναι πρέπει. 1590
- Ποσειδῶν**
ἡμεῖς τε γὰρ πολεμοῦντες οὐ κερδαίνομεν,
ὕμεις τ' ἂν ἡμῖν τοῖς θεοῖς ὄντες φίλοι
ὄμβριον ὕδωρ ἂν εἶχετ' ἐν τοῖς τέλμασιν,
ἀλκουνίδας τ' ἂν ἤγεθ' ἡμέρας ἀεὶ.
τούτων περὶ πάντων αὐτοκράτορες ἤκομεν. 1595
- Πισθέταιρος**
ἀλλ' οὔτε πρότερον πόποθ' ἡμεῖς ἤρξαμεν
πολέμου πρὸς ὑμᾶς, νῦν τ' ἐθέλομεν, εἰ δοκεῖ,
ἐάν τι δίκαιον ἀλλὰ νῦν ἐθέλητε δρᾶν,
σπονδὰς ποιεῖσθαι. τὰ δὲ δίκαι' ἐστὶν ταδί,
τὸ σκῆπτρον ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν πάλιν
τὸν Δί' ἀποδοῦναι: κἂν διαλλαττώμεθα
ἐπὶ τοῖσδε, τοὺς πρέσβεις ἐπ' ἄριστον καλῶ. 1600
- Ἡρακλῆς**
ἐμοὶ μὲν ἀπόχρη ταῦτα καὶ ψηφίζομαι.
- Ποσειδῶν**
τί ὃ κακόδαμον; ἠλίθιος καὶ γάστρις εἶ.
ἀποστειρεῖς τὸν πατέρα τῆς τυραννίδος; 1605
- Πισθέταιρος**
ἄληθες; οὐ γὰρ μεῖζον ὑμεῖς οἱ θεοὶ
ισχύσειτ', ἣν ὄρνιθες ἄρξωσιν κάτω;
νῦν μὲν γ' ὑπὸ ταῖς νεφέλαισιν ἐγκεκρυμμένοι
κῦψαντες ἐπιорκοῦσιν ὑμᾶς οἱ βροτοί:
ἐάν δὲ τοὺς ὄρνιθες ἐχῆτε συμμάχους,
ὅταν ὀμνῆ τις τὸν κόρακα καὶ τὸν Δία,
ὁ κόραξ παρελθὼν τοῦπιорκοῦντος λάθρα
προσπτόμενος ἐκκόψει τὸν ὀφθαλμὸν θεῶν. 1610
- Ποσειδῶν**
νῆ τὸν Ποσειδῶ ταῦτά γε τοι καλῶς λέγεις.
- Ἡρακλῆς**
κάμοι δοκεῖ.
- Πισθέταιρος**
τί δαὶ σὺ φῆς;
- Τριβαλλός**
ναβαισατρεῦ.
- Πισθέταιρος**
ὄρᾱς; ἐπαινεῖ χούτος. ἕτερόν νυν ἐπι
ἀκούσαθ' ὅσον ὑμᾶς ἀγαθὸν ποιήσομεν.
ἐάν τις ἀνθρώπων ἱερεῖόν τῳ θεῶν
εὐξάμενος εἶτα διασοφίζηται λέγων,
'μενετοὶ θεοί,' καὶ μάποδιδῶ μισητία,
ἀναπράξομεν καὶ ταῦτα. 1620
- Ποσειδῶν**
φέρ' ἴδω τῷ τρόπῳ;
- Πισθέταιρος**
ὅταν διαριθμῶν ἀργυρίδιον τύχη
ἄνθρωπος οὗτος, ἢ καθῆται λούμενος,
καταπτόμενος ἰκτίνος ἀρπάσας λάθρα
προβάτοιν δυοῖν τιμῆν ἀνοίσει τῷ θεῷ. 1625

HERACLES. De nuevo voto yo que se les devuelva a éstos el cetro.
 POSIDÓN. Pregúntele también al Tribalo.

HERACLES. (*Amenándole con la maza*) Tribalo, ¿decides quejarte?
 TRIBALO.
 Tu con bastone no pegar pellejo.
 HERACLES.
 Dice que tengo mucha razón.
 POSIDÓN. Si a ambos os parece bien, también me lo parece a mí. (*A Pisetero.*) ¡Eh!, tú, nos parece bien eso del cetro.
 PISETERO. ¡Por Zeus!, hay otra cosa de la que me acabo de acordar. Hera se la concedo a Zeus, pero la joven esa, Realeza, se me ha de dar como esposa.
 POSIDÓN. No quieres la paz. Regresemos a casa.
 PISETERO. Me importa un bledo. Cocinero, la salsa se debe hacer dulce.
 HERACLES. Pero, Posidón, hombre de dios, ¿adónde vas? ¿Haremos la guerra sólo por una mujer?
 POSIDÓN. ¿Qué podemos hacer?
 HERACLES. ¿Qué? Hacer las paces.
 POSIDÓN.
 ¡Qué dices, desgraciado! ¿No sabes que te están engañando desde hace rato? Te haces un daño a ti mismo. Si muere Zeus después de entregarles a éstos el poder, tú serás pobre, pues tuyas son todas las cosas que deje Zeus al morir.
 PISETERO.
 ¡Ay!, pobre, ¡cómo te está embaucando!
 Apártate acá conmigo, para que te explique algo. Tu tío te está engañando, pobre tonto, pues de los bienes paternos no te corresponde ni una migaja de acuerdo con las leyes. Eres bastardo y no legítimo.
 HERACLES.
 ¿Bastardo yo? ¿Qué dices!
 PISETERO.
 Que ciertamente lo eres, ¡vive Zeus!, por haber nacido de madre extranjera. ¿De no ser así, cómo crees que Atenea puede ser la única heredera, siendo mujer y teniendo hermanos legítimos?

Ἡρακλῆς
 τὸ σκῆπτρον ἀποδοῦναι πάλιν ψηφίζομαι
 τούτοις ἐγώ.
Ποσειδῶν
 καὶ τὸν Τριβαλλόν νυν ἐροῦ.
Ἡρακλῆς
 ὁ Τριβαλλός, οἰμῶζειν δοκεῖ σοι;
Τριβαλλός
 σαυνάκα
 βακταρικροῦσα.
Ἡρακλῆς
 φησί μ' εὐ λέγειν πάνυ.
Ποσειδῶν
 εἶ τοι δοκεῖ σφῶν ταῦτα, κάμοι συνδοκεῖ. 1630
Ἡρακλῆς
 οὗτος, δοκεῖ δρᾶν ταῦτα τοῦ σκῆπτρου πέρι.
Πισθέταιρος
 καὶ νῆ Δί' ἕτερόν γ' ἐστὶν οὗ μνήσθην ἐγώ.
 τὴν μὲν γὰρ Ἥραν παραδίδωμι τῷ Δί,
 τὴν δὲ Βασιλείαν τὴν κόρην γυναικ' ἐμοὶ
 ἐκδοτέον ἐστίν.
 1635
Ποσειδῶν
 οὐ διαλλαγῶν ἐρᾶς.
 ἀπίωμεν οἴκαδ' αὐθις.
Πισθέταιρος
 ὀλίγον μοι μέλει.
 μάγειρε τὸ κατάχυσμα χρῆ ποιεῖν γλυκύ.
Ἡρακλῆς
 ὃ δαμόνι' ἀνθρώπων Πόσειδον ποῖ φέρει;
 ἡμεῖς περὶ γυναικὸς μιᾶς πολεμήσομεν;
Ποσειδῶν
 τί δαὶ ποιῶμεν; 1640
Ἡρακλῆς
 ὃ τι; διαλλαττώμεθα.
Ποσειδῶν
 τί δ' ὤζυρ'; οὐκ οἶσθ' ἐξαπατῶμενος πάλαι;
 βλάβπτεις δέ τοι σὺ σαυτόν. ἦν γὰρ ἀποθάνῃ
 ὁ Ζεὺς παραδοὺς τούτοισι τὴν τυραννίδα,
 πένης ἔσει σύ. σοῦ γὰρ ἅπαντα γίγνεται
 τὰ χρήμαθ', ὅσ' ἂν ὁ Ζεὺς ἀποθνήσκων καταλίπη 1645
Πισθέταιρος
 οἴμοι τάλας οἶόν σε περισοφίζεται.
 δεῦρ' ὡς ἔμ' ἀποχώρησον, ἵνα τί σοι φράσω.
 διαβάλλεται σ' ὁ θεῖος ὃ πόνηρε σύ.
 τῶν γὰρ πατρώων οὐδ' ἀκαρῆ μέτεστί σοι
 κατὰ τοὺς νόμους: νόθος γὰρ εἶ κού γνήσιος 1650
Ἡρακλῆς
 ἐγὼ νόθος; τί λέγεις;
Πισθέταιρος
 σὺ μέντοι νῆ Δία
 ὦν γε ξένης γυναικός, ἢ πῶς ἂν ποτε
 ἐπὶ κληρον εἶναι τὴν Ἀθηναίαν δοκεῖς,
 οὔσαν θυγατέρ', ὄντων ἀδελφῶν γησίων;

- HERACLES. ¿Y si mi padre al morir me entregara la fortuna como legado para el hijo bastardo?
- PISETERO. La ley se lo impide. Antes que nadie este Posidón que te está soliviantando reclamaría los bienes de tu padre afirmando que es su hermano legítimo. Y te voy a citar la ley de Solón: “Para el hijo bastardo no haya proximidad de parentesco, habiendo hijos legítimos, y si no los hay, que los bienes correspondan a los parientes más próximos de su linaje”.
- HERACLES. ¿Entonces a mí no me corresponde nada de los bienes paternos?
- PISETERO. Nada en absoluto ¡vive Zeus! Dime ¿ya te presentó tu padre a los miembros de la fraternía?
- HERACLES. No por cierto, a mí no. Y esto me venía extrañando desde hace tiempo (*levanta la vista al cielo con gesto enfurruñado*).
- PISETERO. ¿Por qué miras boquiabierto arriba con mirada furibunda? Pues bien, si te pones de nuestra parte, yo te haré rey y te daré leche de pájaros.
- HERACLES. Desde hace rato me parece que lo que dices sobre la muchacha es justo, y yo por mi parte te la entrego.
- PISETERO. (*A Posidón*) ¿Y tú qué piensas de eso?
- POSIDÓN. Voto en contra.
- TRIBALO. Bella machucha y granda realau pájaro entrego.
- HERACLES. Dice que la entrega.
- POSIDÓN. ¡Vive Zeus!, éste no dice que la entrega, sino que está farfullando como las golondrinas.
- PISETERO. Que la entregue a las golondrinas es lo que dice.
- POSIDÓN. Dejad los dos de discutir y llegad a un acuerdo. Yo, ya que así os parece, me callaré.
- HERACLES. A nosotros nos parece bien concederte todo lo que dices. Ven con nosotros al cielo para recibir a la Realeza y todo lo demás.
- PISETERO. (*Señalando las aves desplumadas.*)
¡Con qué oportunidad los despedazamos para las bodas!
- HERACLES. ¿Queréis que entretanto me quede aquí para asar estas carnes? Vosotros íos.
- Ἡρακλῆς**
τί δ' ἦν ὁ πατήρ ἐμοὶ διδῶ τὰ χρήματα
νοθεὶ ἀποθνήσκων; 1655
- Πισθέταιρος**
ὁ νόμος αὐτὸν οὐκ ἔῃ.
οὗτος ὁ Ποσειδῶν πρῶτος, ὃς ἐπαίρει σε νῦν,
ἀνθέξεταί σου τῶν πατρῶων χρημάτων
φάσκων ἀδελφὸς αὐτὸς εἶναι γνήσιος. 1660
ἔρῳ δὲ δὴ καὶ τὸν Σόλωνός σοι νόμον:
‘νόθῳ δὲ μὴ εἶναι ἀγχιστεῖαν παίδων ὄντων
γνησίων. ἐὰν δὲ παῖδες μὴ ᾧσι γνήσιοι, τοῖς
ἐγγυτάτῳ γένους μετεῖναι τῶν χρημάτων.’ 1665
- Ἡρακλῆς**
ἐμοὶ δ' ἄρ' οὐδὲν τῶν πατρῶων χρημάτων
μέτεστιν;
- Πισθέταιρος**
οὐ μέντοι μὰ Δία. λέξον δέ μοι,
ἦδη σ' ὁ πατήρ εἰσήγαγ' ἐς τοὺς φράτερας;
- Ἡρακλῆς**
οὐ δῆτ' ἐμέ γε. καὶ δῆτ' ἐθαύμαζον πάλαι. 1670
- Πισθέταιρος**
τί δῆτ' ἄνω κέχηνας αἵκειαν βλέπων;
ἀλλ' ἦν μεθ' ἡμῶν ἦς, καταστήσας σ' ἐγὼ
τύραννον ὀρνίθων παρέξω σοι γάλα.
- Ἡρακλῆς**
δίκαι' ἐμοίγε καὶ πάλαι δοκεῖς λέγειν
περὶ τῆς κόρης, κἀγωγε παραδίδωμί σοι. 1675
- Πισθέταιρος**
τί δαι σὺ φῆς;
- Ποσειδῶν**
τὰναντία ψηφίζομαι.
- Πισθέταιρος**
ἐν τῷ Τριβαλλῷ πᾶν τὸ πρᾶγμα. τί σὺ λέγεις;
- Τριβαλλός**
καλάνι κόραυνα καὶ μεγάλη βασιλιναῦ
ὄρνιτο παραδίδωμι.
- Ἡρακλῆς**
παραδοῦναι λέγει.
- Ποσειδῶν**
μὰ τὸν Δί' οὐχ οὗτός γε παραδοῦναι λέγει, 1680
εἰ μὴ † βαδίζειν † ὡσπερ αἰ χελιδόσιν λέγει.
- Πισθέταιρος**
οὐκοῦν παραδοῦναι ταῖς χελιδόσιν λέγει.
- Ποσειδῶν**
σφῶ νῦν διαλλάττεσθε καὶ ξυμβαίνετε:
ἐγὼ δ', ἐπειδὴ σφῶν δοκεῖ, σιγήσομαι.
- Ἡρακλῆς**
ἡμῖν ἂ λέγεις σὺ πάντα συγχωρεῖν δοκεῖ. 1685
ἀλλ' ἴθι μεθ' ἡμῶν αὐτὸς ἐς τὸν οὐρανόν,
ἵνα τὴν Βασίλειαν καὶ τὰ πάντ' ἐκεῖ λάβῃς.
- Πισθέταιρος**
ἐς καιρὸν ἄρα κατεκόπησαν οὐτοὶ
ἐς τοὺς γάμους.
- Ἡρακλῆς**
βούλεσθε δῆτ' ἐγὼ τέως
ὀπτῶ τὰ κρέα ταυτὶ μένων; ὑμεῖς δ' ἴτε. 1690

POSIDÓN. ¿Asar tú las carnes? ¡Qué buen hartazgo dices! Ven con nosotros.

HERACLES. ¡Qué bien me hubiera despachado!

PISETERO. Que alguien me traiga aquí la ropa de boda (*sale con Posidón, Heracles y el Tribalo*).

Ποσειδῶν

ὄπτας τὰ κρέα; πολλήν γε τενθείαν λέγεις.
οὐκ εἶ μεθ' ἡμῶν;

Ἡρακλῆς

εὖ γε μέντ' ἀν διετέθη.

Πισθέταιρος

ἀλλὰ γαμικὴν χλανίδα δότω τις δεῦρό μοι.

ANEXO 3: Fragmento de las *Ranas* (vv.35-165)

Traducción de Macía Aparicio (Aristófanes, 2007b, págs. 218-230)

DIONISO. Baja de ahí, granuja, que andando el camino estoy cerca de esta puerta, el punto adonde en primer lugar he de dirigirme ¡Esclavito, esclavo digo, esclavo!

HERACLES. ¿Quién ha golpeado la puerta? Cual centauro se ha lanzado sobre ella sea quien sea (*Ve a Dioniso con su extraño atuendo*)
Dime, ¿qué es esto exactamente?

DIONISO (*A Jantias*) El esclavo...

JANTIAS
¿Qué sucede?

DIONISO.
¿No te has dado cuenta?

JANTIAS.
¿De qué?

DIONISO.
De cuánto miedo le doy.

JANTIAS.
(*Aparte*) Sí, por Zeus, por si estás loco.

HERACLES. Por Deméter, no consigo no reírme. Y eso que me muerdo; pues nada, me río.

DIONISO. Demonio de hombre, acércate, que necesito algo de ti.

HERACLES. Nada, que no puedo calmar mi risa, viendo una piel de león sobre un vestido azafrañado ¿Qué sentido tiene? ¿Por qué van juntos unos coturnos y una maza? ¿A qué lugar de la tierra te dirigías?

DIONISO.
Iba de tripulante con Clístenes.

HERACLES.
¿Y luchaste en la naumaquia?

DIONISO. Y hasta hundimos barcos enemigos. Doce o trece.

HERACLES.
¿Vosotros dos?

DIONISO.
Sí, por Apolo.

JANTIAS.
(*Aparte*) Y entonces me desperté.

DIONISO.
Y cuando a bordo de la nave estaba yo leyendo la *Andrómeda* para mis adentros, un deseo sacudió de pronto mi corazón no sabes con qué fuerza.

HERACLES.
¿Un deseo? ¿Cómo de grande?

DIONISO.
Pequeño, como Molón más o menos.

Texto griego tomado de Aristophanes (1907)

Διόνυσος
κατάβα πανοὔργε. καὶ γὰρ ἐγγὺς τῆς θύρας 35
ἤδη βαδίζων εἰμὶ τῆσδ', οἷ' πρῶτά με
ἔδει τραπέσθαι. παιδίον, παῖ, ἡμί, παῖ.

Ἡρακλῆς
τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν; ὡς κενταυρικῶς
ἐνήλαθ' ὅστις; εἰπέ μοι τοῦτ' ἵν;

Διόνυσος
ὁ παῖς. 40

Ξανθίας
τί ἔστιν;

Διόνυσος
οὐκ ἐνεθυμήθης;

Ξανθίας
τὸ τί;

Διόνυσος
ὡς σφόδρα μ' ἔδεισε.

Ξανθίας
νῆ Δία μὴ μαίνοιό γε.

Ἡρακλῆς
οὐ τοι μὰ τὴν Δήμητρα δύναμαι μὴ γελᾶν:
καίτοι δάκνω γ' ἑμαυτόν: ἀλλ' ὅμως γελᾶ.

Διόνυσος
ὦ δαιμόνιε πρόσελθε: δέομαι γὰρ τί σου.

Ἡρακλῆς
ἀλλ' οὐχ οἷός τ' εἶμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων 45
ὀρῶν λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῶ κεμένην.
τίς ὁ νοῦς; τί κόθορνος καὶ ρόπαλον ξυνηλθέτην;
ποῖ γῆς ἀπεδήμεις;

Διόνυσος
ἐπεβάτευσον Κλεισθένει-

Ἡρακλῆς
κάνναμάχησας;

Διόνυσος
καὶ κατεδύσαμέν γε ναῦς
τῶν πολεμίων ἢ δώδεκ' ἢ τρεῖς καὶ δέκα. 50

Ἡρακλῆς
σφῶ;

Διόνυσος
νῆ τὸν Ἀπόλλω.

Ξανθίας
κατ' ἐγωγ' ἐξηγρόμην.

Διόνυσος
καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι
τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος
τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα.

Ἡρακλῆς
πόθος; πόσος τις; 55

Διόνυσος
μικρὸς ἠλίκος Μόλων.

HERACLES. ¿De una mujer?	Ἡρακλῆς γυναικός;	
DIONISO. Qué va.	Διώνυσος οὐ δῆτ'.	
HERACLES. ¿De un muchacho, entonces?	Ἡρακλῆς ἀλλὰ παιδός;	
DIONISO. Nada de eso.	Διώνυσος οὐδαμῶς.	
HERACLES. Sino de un hombre.	Ἡρακλῆς ἀλλ' ἀνδρός;	
DIONISO. ¡Aparay!	Διώνυσος ἀπαπαί.	
HERACLES. ¿Estuviste con Clístenes?	Ἡρακλῆς ξυνεγένου τῷ Κλεισθένει;	
DIONISO. No te burles de mí, hermano. No es eso, sino que me va mal. Tal es la pasión que me consume.	Διώνυσος μὴ σκῶπτέ μ' ὄδελφ': οὐ γὰρ ἀλλ' ἔχω κακῶς: τοιοῦτος ἡμερός με διαλυμαίνεται.	
HERACLES. ¿Cuál, hermanito?	Ἡρακλῆς ποιός τις ὄδελφίδιον;	60
DIONISO. No puedo explicarlo; sin embargo te lo diré a ti por medio de un acertijo. ¿Has sentido alguna vez un deseo repentino de puré de legumbres?	Διώνυσος οὐκ ἔχω φράσαι. ὄμως γε μέντοι σοι δι' αἰνιγμῶν ἐρῶ. ἦδη ποτ' ἐπεθύμησας ἐξαίφνης ἔτνους;	
HERACLES. ¿De puré de legumbres? ¡Caramba, diez mil veces en mi vida!	Ἡρακλῆς ἔτνους; βαβαιάξ, μυριάκις γ' ἐν τῷ βίῳ.	
DIONISO. ¿Digo ya entonces lo evidente o sigo hablando?	Διώνυσος ἄρ' ἐκδιδάσκω τὸ σαφές ἢ 'τέρρα φράσω;	
HERACLES. De puré de legumbres, no, que ya lo entiendo muy bien.	Ἡρακλῆς μὴ δῆτα περὶ ἔτνους γε: πάνυ γὰρ μανθάνω.	65
DIONISO. Pues así de grande es el deseo que me devora por Eurípides.	Διώνυσος τοιουτοσί τοίνυν με δαρδάπτει πόθος Εὐριπίδου.	
HERACLES. ¿Así? ¿Por un muerto?	Ἡρακλῆς καὶ ταῦτα τοῦ τεθνηκότος;	
DIONISO. Y ningún hombre me convencería de que yo no fuera a buscarlo.	Διώνυσος κοῦδεῖς γέ μ' ἂν πείσειεν ἀνθρώπων τὸ μὴ οὐκ ἔλθειν ἐπ' ἐκείνον.	
HERACLES. ¿Hasta abajo? ¿Hasta el Hades?	Ἡρακλῆς πότερον εἰς Ἄιδου κάτω;	
DIONISO. ¡Por Zeus! Y aunque estuviera aún más abajo.	Διώνυσος καὶ νῆ Δί' εἴ τί γ' ἔστιν ἔτι κατωτέρω.	70
HERACLES. ¿Y qué es lo que quieres?	Ἡρακλῆς τί βουλόμενος;	
DIONISO. Necesito un poeta de talento, <i>«pues los unos ya no son y otros son malos»</i> .	Διώνυσος δέομαι ποιητοῦ δεξιοῦ. οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσὶν, οἱ δ' ὄντες κακοί.	
HERACLES. ¿Cómo? ¿No vive Iofonte?	Ἡρακλῆς τί δ'; οὐκ Ἴοφῶν ζῆ;	
DIONISO. Eso es lo único que queda de bueno, si es que algo queda, porque no sé yo con plena certeza cómo está ese asunto.	Διώνυσος τοῦτο γὰρ τοι καὶ μόνον ἔτ' ἐστὶ λοιπὸν ἀγαθόν, εἰ καὶ τοῦτ' ἄρα: οὐ γὰρ σάφ' οἶδ' οὐδ' αὐτὸ τοῦθ' ὅπως ἔχει.	75
HERACLES. ¿Y por qué no haces subir a Sófocles antes que a Eurípides, si tienes que llevarte a alguien de allí abajo?	Ἡρακλῆς εἴτ' οὐχὶ Σοφοκλέα πρότερον Εὐριπίδου μέλλεις ἀναγαγεῖν, εἴτερ ἐκεῖθεν δεῖ σ' ἄγειν;	

- DIONISO. No antes de que compruebe qué puede hacer Iofonte si lo dejan solo, sin Sófocles. Además, Eurípides, como un bribón que era, haría todo lo posible por escaparse de allí conmigo; el otro, en cambio, a todo se hacía aquí y a todo se hace allí.
- HERACLES.
¿Y dónde está Agatón?
- DIONISO. Me ha abandonado y se ha ido. Era un buen poeta a quien echan de menos los amigos.
- HERACLES. ¿A qué lugar de la tierra se fue el desgraciado?
- DIONISO.
Al banquete de los Bienaventurados.
- HERACLES.
¿Y Jenocles?
- DIONISO.
¡Así se muriera, por Zeus!
- HERACLES.
¿Pitángelo?
- JANTIAS.
(*Aparte*) De mí ni una palabra; y eso que me estoy fastidiando a modo este hombro.
- HERACLES
¿No hay acaso allí otros mozalbetes —más de diez mil— que escriben tragedias y que le llevan un estadio de ventaja a Eurípides en ser parlanchines?
- DIONISO. Ésos no son más que desecho y palabrería, música de golondrinas, corruptores del arte, estrellas fugaces —sí alguna vez consiguen un coro—, gente que sólo una vez en su vida ha meado apuntando a la tragedia. Pero no encontrarías un poeta creativo, aunque lo buscaras; uno que dijera bien alto palabras nobles.
- HERACLES. ¿Creativo en qué sentido?
- DIONISO. Creativo en este sentido: uno cuya voz emitiera alguna aventurada novedad, del estilo de «*éter, habitáculo de Zeus*», «*el pie del tiempo*» o «*mente que no quiere jurar por las víctimas, pero lengua perjura independiente de la mente*».
- HERACLES. ¿Eso te gusta a ti?
- DIONISO. Estoy más que loco por ello.
- HERACLES. Eso son sólo tontunas. Y tú eres de la misma opinión.
- DIONISO. No vivas mi pensamiento, que tienes vivienda propia.
- HERACLES. Pues bien. Todo eso me parece, sencillamente, una completa porquería.
- DIONISO. Tú enseñame a darse atracones.
- Διώνυσος**
οὐ πρὶν γ' ἂν Ἴοφῶντ', ἀπολαβὼν αὐτὸν μόνον,
ἄνευ Σοφοκλέους ὃ τι ποιεῖ κωδωνίσω.
κἄλλως ὃ μὲν γ' Εὐριπίδης πανοῦργος ὦν
κἂν ξυναποδρᾶναι δεῦρ' ἐπιχειρήσειέ μοι:
ὃ δ' εὐκόλος μὲν ἐνθάδ' εὐκόλος δ' ἐκεῖ.
- Ἡρακλῆς**
Ἀγάθων δὲ ποῦ 'στιν;
- Διώνυσος**
ἀπολιπὼν μ' ἀποίχεται,
ἀγαθὸς ποιητῆς καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις.
- Ἡρακλῆς**
ποῖ γῆς ὃ τλήμων;
- Διώνυσος**
ἐς Μακάρων εὐωχίαν.
- Ἡρακλῆς**
ὃ δὲ Σενοκλέης;
- Διώνυσος**
ἐξόλοιτο νῆ Δία.
- Ἡρακλῆς**
Πυθάγγελος δέ;
- Ξανθίας**
περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος
ἐπιτριβομένου τὸν ὄμον οὐτωσὶ σφόδρα.
- Ἡρακλῆς**
οὐκ οὐν ἕτερ' ἔστ' ἐνταῦθα μειρακύλλια
τραγωδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μύρια,
Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλιστερα.
- Διώνυσος**
ἐπιφυλλίδες ταῦτ' ἐστὶ καὶ στωμύλματα,
χελιδόνων μουσεῖα, λωβηταὶ τέχνης,
ἃ φροῦδα θᾶττον, ἦν μόνον χορὸν λάβη,
ἅπαξ προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ.
γόνιμον δὲ ποιητὴν ἂν οὐχ εὖροις ἔτι
ζητῶν ἂν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι.
- Ἡρακλῆς**
πῶς γόνιμον;
- Διώνυσος**
ὠδὶ γόνιμον, ὅστις φθέγγεται
τοιουτονί τι παρακεκινδυνευμένον,
αἰθέρα Διὸς δωμάτιον, ἢ χρόνου πόδα,
ἢ φρένα μὲν οὐκ ἐθέλουσαν ὁμόσαι καθ' ἱερῶν,
γλωτταν δ' ἐπιορκήσασαν ἰδίᾳ τῆς φρενός.
- Ἡρακλῆς**
σὲ δὲ ταῦτ' ἀρέσκει;
- Διώνυσος**
μᾶλλὰ πλεῖν ἢ μαίνομαι.
- Ἡρακλῆς**
ἦ μὴν κόβαλά γ' ἐστίν, ὡς καὶ σοὶ δοκεῖ.
- Διώνυσος**
μὴ τὸν ἐμόν οἶκει νοῦν: ἔχεις γὰρ οἰκίαν.
- Ἡρακλῆς**
καὶ μὴν ἀτεχνῶς γε παμπόνηρα φαίνεται.
- Διώνυσος**
δειπνεῖν με δίδασκε.

JANTIAS. (*Aparte*) Y de mí ni una palabra.

DIONISO. La razón por la que he venido aquí, equipado así a imitación tuya, es que quiero que me señales, por si yo los necesito, a los que te acogieron en tiempos, cuando fuiste a buscar a Cerbero. Indícamelos, y también los lagos, panaderías, prostíbulos, estaciones, bifurcaciones, fuentes, caminos, ciudades, alojamientos y albergues en que haya menos chinchas.

JANTIAS.

(*Aparte*) Y de mí ni una palabra.

HERACLES.

¿Te atreverás, pues, a ir, infeliz?

DIONISO. Y tú, ni una palabra en contra. Dinos, en cambio, por qué camino llegaremos antes abajo, al Hades. Y que no sea ni muy caliente ni excesivamente frío.

HERACLES.

Veamos cuál te indico primero ¿Cuál? Hay uno que sale de una cuerda y un taburete; te cuelgas y ya está.

DIONISO.

¡Basta! ¡Qué ahogo eso que dices!

HERACLES.

Hay entonces un sendero breve y muy machacado. Pasa por el mortero.

DIONISO.

¿Te refieres a la cicuta?

HERACLES.

Eso es.

DIONISO.

Es frío y desapacible. Enseguida se te hielan las piernas.

HERACLES.

¿Quieres que te diga uno rápido y cuesta abajo?

DIONISO. Sí, por Zeus, que yo no soy muy andarín.

HERACLES. Deslízate ahora hasta el Cerámico.

DIONISO.

¿Y luego, qué?

HERACLES.

Te subes a la torre más alta.

DIONISO.

¿Y qué hago?

HERACLES. Mira desde allí cuándo tiran la antorcha, y cuando los espectadores digan «tirada está», tírate tú también.

DIONISO.

¿Adonde?

HERACLES.

Abajo.

Ξανθίας

περι ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος.

Διόνυσος

ἀλλ' ὥνπερ ἔνεκα τήνδε τὴν σκευὴν ἔχων ἦλθον κατὰ σὴν μίμησιν, ἵνα μοι τοὺς ξένους τοὺς σοὺς φράσειας, εἰ δεοίμην, οἷσι σὺ ἐχρῶ τόθ', ἠνίκ' ἐπὶ τὸν Κέρβερον, τούτους φράσον μοι, λιμένας ἀρτοπόλια πορνεῖ' ἀναπαύλας ἐκτροπὰς κρήνας ὁδοὺς πόλεις διαίτας πανδοκευτρίας, ὅπου κόρεις ὀλίγιστοι.

110

Ξανθίας

περι ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος.

Ἡρακλῆς

ὦ σχετίε τολμήσεις γὰρ ἰέναι καὶ σὺ γε;

Διόνυσος

μηδὲν ἔτι πρὸς ταῦτ', ἀλλὰ φράζε τῶν ὁδῶν ὅπη τάχιστ' ἀφίζομεθ' εἰς Ἄϊδου κάτω: καὶ μήτε θερμὴν μήτ' ἄγαν ψυχρὰν φράσης.

Ἡρακλῆς

φέρει δὴ τίν' αὐτῶν σοι φράσω πρώτην; τίνα; μία μὲν γὰρ ἔστιν ἀπὸ κάλω καὶ θρανίου, κρεμάσαντι σαυτόν.

120

Διόνυσος

παῦε, πνιγηρὰν λέγεις.

Ἡρακλῆς

ἀλλ' ἔστιν ἀτραπὸς ζύντομος τετριμμένη ἢ διὰ θυεῖας.

Διόνυσος

ἄρα κόνειον λέγεις;

Ἡρακλῆς

μάλιστά γε.

125

Διόνυσος

ψυχρὰν γε καὶ δυσχεῖμερον:

εὐθύς γὰρ ἀποπήγνυσι τάντικνῆμα.

Ἡρακλῆς

βούλει κατάντη καὶ ταχεῖαν σοι φράσω;

Διόνυσος

νῆ τὸν Δί' ὡς ὄντος γε μὴ βαδιστικοῦ.

Ἡρακλῆς

καθέρπυσόν νυν ἐς Κεραμεικόν.

Διόνυσος

κᾶτα τί;

Ἡρακλῆς

ἀναβὰς ἐπὶ τὸν πύργον τὸν ὑψηλόν—

Διόνυσος

τί δρῶ;

Ἡρακλῆς

ἀφιεμένην τὴν λαμπάδ' ἐντεῦθεν θεῶ,

κᾶπειτ' ἐπειδὰν θῶσιν οἱ θεώμενοι

‘εἶναι,’ τόθ' εἶναι καὶ σὺ σαυτόν.

Διόνυσος

ποῖ

Ἡρακλῆς

κάτω.

DIONISO. Y me rompo dos membranas del cerebro.

No quiero andar ese camino.

HERACLES.

¿Cuál, entonces?

DIONISO.

El mismo que tomaste tú para bajar.

HERACLES.

Pero el trayecto es largo. En efecto, enseguida llegarás a una laguna enorme y totalmente insondable.

DIONISO.

¿Cómo la cruzaré?

HERACLES.

En una barquita, poco más o menos así de grande, te hará cruzar un anciano por el precio de dos óbolos.

DIONISO.

¡Ay, cuánto poder tienen en todas partes los dos óbolos! ¿Cómo llegaron hasta allí?

HERACLES.

Los llevó Teseo. A continuación, verás innumerables serpientes y bichos espantosísimos.

DIONISO. No me inquietes ni me asustes: no me harás desistir.

HERACLES. Luego, mucho fango y mierda perenne;

y en medio de ella los que alguna vez han ofendido a un huésped, o le han dado un meneo a un jovencito sin pagarle lo prometido, o le han dado una paliza a su madre o un puñetazo en la mandíbula a su padre, o han jurado en falso.

DIONISO. Por los dioses, que habría que añadir a todos éstos al que aprende la danza pírrica de Cinesias o se hace sacar una copia de una tirada de versos de Mórσιμο.

HERACLES. A partir de ahí te rodeará una música de flautas y verás una luz bellísima, como aquí, y matas de mirto y cortejos felices de hombres y mujeres y mucho batir de palmas.

DIONISO. ¿Y quiénes son éstos?

HERACLES. Los iniciados.

JANTIAS.

(Aparte) Por Zeus, que yo estoy aquí como un burro celebrando los Misterios, pero ya no voy a llevar esta carga más tiempo. (Suelta el fardo)

HERACLES.

Ellos te explicarán cualquier cosa que pidas, porque viven muy cerquita del camino, al lado mismo, a las puertas de Plutón. Así pues, que te vaya muy bien, hermano.

DIONISO.

Que tengas salud tú también, por Zeus. Y tú (a Jantias) vuelve a cargar los bártulos.

Διόνυσος

ἀλλ' ἀπολέσαιμι' ἂν ἐγκεφάλου θρίω δύο.
οὐκ ἂν βαδίσαιμι τὴν ὁδὸν ταύτην.

Ἡρακλῆς

τί δαί;

Διόνυσος

ἦνπερ σὺ τότε κατήλθες.

Ἡρακλῆς

ἀλλ' ὁ πλοῦς πολὺς.

εὐθὺς γὰρ ἐπὶ λίμνην μεγάλην ἤξεις πᾶν ἄβυσσον.

Διόνυσος

εἶτα πῶς περαιωθήσομαι;

Ἡρακλῆς

ἐν πλοιαρίῳ τυννουτοῖ σ' ἀνὴρ γέρων
ναύτης διάξει δὺ' ὀβολῶ μισθὸν λαβῶν.

140

Διόνυσος

φεῦ,

ὡς μέγα δύνασθον πανταχοῦ τῶ δὺ' ὀβολῶ.

πῶς ἠλθέτην κάκεισε;

Ἡρακλῆς

Θησεὺς ἤγαγεν.

μετὰ ταῦτ' ὄφεις καὶ θηρί' ὄψει μυρία
δεινότατα.

Διόνυσος

μὴ μ' ἐκπληττε μηδὲ δειμάτου:

οὐ γάρ μ' ἀποτρέψεις.

Ἡρακλῆς

εἶτα βόρβορον πολὺν

καὶ σκῶρ ἀείνων: ἐν δὲ τούτῳ κειμένους,

εἶ που ξένον τις ἠδίκησε πώποτε,

ἢ παῖδα κινῶν τὰργύριον ὑφείλετο,

ἢ μητέρ' ἠλόασεν, ἢ πατρὸς γνάθον

ἐπάταξεν, ἢ τίορκον ὄρκον ὤμοσεν,

ἢ Μορσίμου τις ῥῆσιν ἐξεγράψατο.

150

Διόνυσος

νῆ τοὺς θεοὺς ἐχρῆν γε πρὸς τούτοισι κεί

τὴν πυρρίχην τις ἔμαθε τὴν Κινησίου.

Ἡρακλῆς

ἐντεῦθεν αὐλῶν τίς σε περίεισιν πνοή,

ὄψει τε φῶς κάλλιστον ὥσπερ ἐνθάδε,

καὶ μυρρινῶνας καὶ θιάσους εὐδαιμόνας

ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ κρότον χειρῶν πολὺν.

155

Διόνυσος

οὔτοι δὲ δὴ τίνες εἰσίν;

Ἡρακλῆς

οἱ μεμνημένοι—

Ξανθίας

νῆ τὸν Δί' ἐγὼ γοῦν ὄνος ἄγω μυστήρια.

ἀτὰρ οὐ καθέξω ταῦτα τὸν πλείω χρόνον.

160

Ἡρακλῆς

οἶ σοι φράσουσ' ἀπαξάπανθ' ὧν ἂν δέη.

οὔτοι γὰρ ἐγγύτατα παρ' αὐτὴν τὴν ὁδὸν

ἐπὶ ταῖσι τοῦ Πλούτωνος οἰκοῦσιν θύραις. / καὶ χαῖρε πόλλ' ὄδελφέ.

Διόνυσος

νῆ Δία καὶ σὺ γε / ὑγίαινε. σὺ δὲ τὰ στρώματ' αὐθις λάμβανε. 165

ANEXO 4. Parábasis de las *Avispas* (vv. 1015-1050)

Ahora, gentes, prestad atención, si os gustan las cosas claras, pues el poeta arde en deseos de recriminar a los espectadores. Afirma que le habéis agraviado sin motivo a pesar de que os lleva hechos muchos beneficios, primero en la sombra ayudando en secreto a otros poetas, cuando a imitación de espíritu adivinatorio de Euricles se introdujo en los vientres de otros para derramar en ellos multitud de ocurrencias cómicas; luego, a las claras, afrontando el peligro por sí mismo y llevando las riendas de musas propias y no ajenas. Encumbrado y honrado como ninguno lo fue antes entre vosotros, afirma que no terminó por subírsele el triunfo a la cabeza, ni se le infló el orgullo ni fue de ronda por las palestras a tentar suerte. Si algún enamorado acudió a él para que hiciera befa en sus comedias de su amado ahora odiado, asegura que jamás le hizo caso por decencia de espíritu, a fin de no poner en trance de alcahuetas las musas que emplea. Desde el momento en que empezó a instruir coros, tampoco se metió con individuos del común, sino que con el ánimo de Heracles atacó a los más grandes, entablado combate valerosamente desde el principio con el mismísimo monstruo de acerados dientes, de cuyos ojos de Cinna salían terroríficos rayos resplandecientes y lamía la cabeza cien cabezas de lamentables aduladores. Su voz tenía torrentes de palabras que generaba destrucción. Hedía a foca, tenía los sucios

cojones de Lamia y culo de camello. Viendo semejante monstruo, afirma el poeta que no sintió miedo de ser vencido por... soborno y continúa luchando con él en vuestra defensa. Después de éste, prosigue afirmando, la emprendió el año pasado con las pesadillas y las fiebres que angustiaban de noche a vuestros padres y sofocaban a vuestros abuelos. Y metiéndose en las camas de aquellos de vosotros que no quieren complicaciones iba acumulando los juramentos, las citas a juicio, los testimonios, hasta el punto de que muchos, aterrorizados, saltaban de la cama para ir corriendo al polemenco. Pese a haber encontrado a semejante defensor de males y purificador de esta tierra, el año pasado le traicionasteis cuando había sembrado novísimas ideas, que por no haberlas comprendido con claridad las impedisteis germinar. Y eso que con solemnes libaciones jura mil veces sobre mil aras de Dioniso que jamás había oído ninguno de vosotros versos cómicos mejores que aquéllos. Esto ciertamente es un baldón para cuantos de vosotros no lo reconocieron inmediatamente, pero la estimación del poeta entre los entendidos no ha disminuido, aunque al sobrepasar a sus rivales se hiciera trizas chocando su... invento. (Aristófanes, 2011, págs. 213-215)

ANEXO 5. Parábasis de la *Paz* (vv. 729-773)

Ea, marcha en buena hora. Entretanto, nosotros daremos a cuidar estos aperos a nuestros acompañantes, porque en torno a los escenarios suelen andar remoloneando y hacer fechorías numerosos ladrones, conque cuidado de esto como hombres. Y nosotros por nuestra parte, a los espectadores diremos hasta donde alcanzan nuestras palabras, cuanto guarda nuestra mente. Los portavergajos tendrían que dar golpes a los poetas cómicos que se alaban a sí mismos ante el público haciendo la parábasis en versos anapésticos. Mas si es razonable, oh hija de Zeus, honrar al que se ha convertido en el mejor y en el más ilustre de los poetas cómicos, nuestro maestro se declara merecedor de las mayores alabanzas. En primer lugar, porque sólo gracias a él sus rivales terminaron con sus burlas de los harapos y con sus peleas con los piojos; él fue quien primero desacreditó y prescindió de aquellos Heracles de antaño, unos zampabollos continuamente hambrientos; él quien eliminó a aquellos esclavos que siempre salían a escena llorando, con el único propósito de que algún compañero de esclavitud se burlara de los golpes que había recibido y le preguntara: «¿Qué te pasa en el pellejo, desgraciado; es que el látigo de puntas ha invadido tus flancos con un gran ejército y ha devastado tu espalda?». Él eliminó toda esa porquería, toda esa rémora, esa innoble chocarrería, y creó para nosotros un arte sublime que construyó ladrillo a ladrillo y que guarneció con las torres de sus magníficas palabras, su agudeza mental y unos chistes extraordinarios. No salen en sus comedias

gente de poco relieve social ni mujeres, sino que con la audacia de un Heracles intentó siempre las mayores empresas, pasando a través del espantoso hedor del cuero y de las amenazas que turban el ánimo. Ante todo, he luchado con el propio Cleón, el de los dientes de acero, desde cuyos ojos brillaban las espantosas pupilas de Cinna; cien cabezas de odiosos pelotilleros puestas en círculo lamían el contorno de su cabeza; su voz era mortífera, como de torrente devastador; su olor, de foca; sus cojones estaban sucios como los de una Lamia y su culo era como el de un camello. Y a la vista de semejante portento no tuve miedo, sino que peleé con él y le hice frente sin descanso por vosotros y por los de las islas. Es razonable que lo recordéis ahora y que me devolváis con el premio aquellos favores. Porque, además, cuando he actuado al dictado de mi voluntad, no he andado remoloneando por las palestras, tratando de seducir a algún jovenzuelo, sino que recogiendo mis bártulos me he marchado nada más terminar, provocando pocas penas y mucha alegría y comportándome siempre como es debido. Conque por fuerza tienen que estar de mi parte los hombres y los niños. E invitamos a los calvos a compartir nuestro esfuerzo en pos de la victoria, pues si yo venzo, todos dirán en los banquetes: «Llévale al calvo, dale al calvo golosinas, no se las regatees a ese que tiene la frente del más noble de los poetas». (Aristófanes, 2007a, págs. 285-6)

ANEXO 6. Síntesis comparativa de los principales hallazgos en el análisis de los aspectos de las tres coordenadas de comicidad aristofánica en relación con la función de Heracles como personaje secundario en las *Aves* y en las *Ranas*

Aspectos de análisis		Características del personaje	
		<i>Aves</i> (vv. 1574-1693)	<i>Ranas</i> (vv. 35-163) ²³⁰
INTELLECTUAL	Caricaturización	- Polifagia (<i>Hēraklēs tò deipnon exapatōmenos</i>) - <i>Bía</i> (pugnacidad, <i>alkē</i>)	- Polifagia (<i>bouphágos</i> , <i>didáskalos</i> gastronómico) - <i>Philogunía</i> (ambivalencia) - <i>Bía</i> (<i>panourgía</i> , <i>kunoklópos</i>) - Manía (causa: polifagia, efecto: <i>bía</i>)
	Métodos de invención	- Ruptura del prepón (lenguaje) - Aticización (sistema político y legal) - Rebajamiento (humanización, estulticia)	- Ruptura del prepón (lenguaje) - Aticización (ubicación, moneda, conocimiento sobre la tragedia contemporánea) - Rebajamiento (actividades impropias, humanización)
	Distorsión	<i>Bōmóllokhos</i> (actitud parasitaria, interrupciones y ser objeto de la <i>eirōneía</i>)	<i>Eírōn</i> (burla disimulada contra el <i>alazōn</i> , tergiversación para usar humor sexual y sádico, tono condescendiente)
EMOCIONAL	Agresividad lúdica	- Agente de violencia (<i>Bía</i>) - Objeto de burla e invectiva (<i>Bōmóllokhos</i>)	- Agente de violencia (<i>Bía</i>) - Agresividad como producto de su <i>eirōneía</i>
	Humor de los impulsos	Sexual	No se utiliza
	Escatológico	No se utiliza	- Comicidad en el carácter del <i>eírōn</i> : la tergiversación y la burla disimulada con carácter sexual. - Metáforas sexuales: Ataque al afeminamiento (<i>pathicus</i>): disfraz y mención de Clístenes
	Énfasis reiterativo	- Repetición de afirmaciones y situaciones (agresión lúdica, reiteración) - Funciona para recalcar la insistencia, la necesidad y estulticia del personaje	- Obscenidad primaria (alusión a <i>Gerytades</i>) - Uso de las preguntas retóricas, la poliptoton, la descripción (topografía), la acumulación y la enumeración.
SOCIAL	Carácter popular	No se utiliza en el desarrollo del personaje	Exposición de la idea crítica, función del prólogo
	Tipo cómico	<i>Strongman</i> (fuerza – estulticia – <i>bía</i>) <i>ágroikos</i> (ignorancia ante convenciones sociales – lenguaje coloquial)	No se utiliza
	Risa de exclusión	<i>onomastì kōmōdēin</i>	No se utiliza
			- Exposición de la idea crítica: ataque a Eurípides y a los trágicos contemporáneos - Recurso para la aticización

²³⁰ Para el personaje de Heracles en las *Ranas* no solo se tomó el fragmento del prólogo donde aparece en escena, sino también fragmentos posteriores donde se describe fuera de escena, específicamente los episodios con Éaco (vv. 460-502, 605-674), la Criada de Perséfone (vv. 503-532) y las dos posaderas (vv. 549-589).

ANEXO 7. Síntesis comparativa de los principales hallazgos en el análisis de los aspectos de las tres coordenadas de comicidad aristofánica con la función de Heracles como el disfraz en las *Ranas*

	Aspectos	Descripción
INTELLECTUAL	Bisociación	- Fáctica: oxímoron visual e incongruencia entre <i>skhēma</i> ('apariencia exterior') y <i>lēma</i> (voluntad) - Ruptura del <i>prépon</i>
	Originalidad	- Inversión parcial (amo-esclavo, heracleano-dionisíaco, valentía- cobardía, inmortalidad-mortalidad, hipermasculinidad-afeminamiento)
	Sorpresa	- <i>Aprosdókēton</i> estructural (metateatralidad) - <i>Aprosdókēton</i> dramático (parodia situacional)
	Inventiva	- Metateatralidad: <i>Hērakleioxanthias</i> (<i>Eirōn</i>) y <i>Dioniso-Heracles</i> (<i>Bōmóllokhos</i>)
EMOCIONAL	Humor de los impulsos	- Como elemento paródico: imitación fallida de la <i>bíē hēraklēiē</i> - Consecuencia para los personajes impostores de Heracles
	Sexual	- Confusión de género: Afeminamiento de Dioniso
	Escatológico	- Rebajamiento de la figura de Dioniso como impostor
	Énfasis reiterativo	- Equívoco - Dinámica cambiante en el control del disfraz [travestismo voluntario (vv.491-500, 579-589) y arrebató de vestimenta (vv. 522-532)] - Estructuras triples (refuerzo paródico)
SOCIAL	Carácter popular	- Batalla de Arginusas – liberación de los esclavos
	Risa de exclusión	- Bandido (<i>lēstēs</i>)
		<i>Onomastī kōmōdēin</i> - Ataque puntual a Calias (extravagancia)

ANEXO 8. Síntesis comparativa de los principales hallazgos del análisis de los aspectos de las tres coordenadas de comicidad aristofánica en la función de Heracles como enunciados interjectivos

Obra y verso	Interjección	Cita	Comicidad asociada según coordenada ²³¹		
			INTELLECTUAL	EMOCIONAL	SOCIAL
<i>Acarnienses</i> (v. 94)	<i>ōnax</i> <i>Hērákleis</i>	DICEÓPOLIS: ¡ Soberano Heracles! ¡Por los dioses!, hombre, tienes cara de buque de guerra. ¿Doblas acaso un promontorio y divisas la dársena? Te cuelga el estrobo por debajo del ojo. (Aristófanes, 2000a, pág. 112)	- Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural: señalamiento del disfraz) -Se aprovecha el carácter apotropaico	- Agresividad lúdica: verbal -Burla sobre la apariencia física	- Tipo cómico (Funcionario persa)
<i>Acarnienses</i> (v. 284)	<i>Hērákleis</i>	DICEÓPOLIS: ¡ Heracles! Esto, ¿qué es? Haréis pedazos la olla (Aristófanes, 2000a, pág. 125).	-Se aprovecha el tópico de la polifagia para generar contraste	- Agresividad lúdica: física Se aprovecha el carácter apotropaico - Humor sexual: metáfora sexual (<i>étmos</i>), posible alusión a la <i>philogunía</i>	- Carácter popular (idea crítica): contraste entre la guerra (<i>acarnienses</i>) y la paz (motivos alimenticios en la preparación de la <i>pompé</i>)
<i>Acarnienses</i> (v. 807)	<i>ō polutímēth'</i> <i>Hērákleis</i>	DICEÓPOLIS: ¡Qué fuerte habéis gruñido a eso de las brevas! Que alguien traiga de dentro algunas para las choninas. (<i>Echándoles unas pocas</i>) ¿Las comerán? ¡Huy! ¡Qué ruido meten al masticarlas! ¡ Heracles santísimo! ¿De dónde son las chonas? Parecen de Traga...sas. (Aristófanes, 2000a, pág. 161).	- Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> dramático) - Se aprovecha el tópico de la polifagia para crear un contraste por analogía	- Humor sexual: metáfora sexual (<i>khoiroi</i>), posible alusión a la <i>philogunía</i>	- Carácter popular (idea crítica): contraste entre la hambruna ocasionada por la guerra con bonanza de la paz.
<i>Acarnienses</i> (v. 860)	<i>ittō Hēraklēs</i>	BEOCIO: ¡ Testimoni Heracles! se m' ha fet un mal callo a l' espalla. (Aristófanes, 2000a, pág. 165).	- Se aprovecha el tópico de la polifagia para tipificar al personaje del Beocio	x	- Tipo cómico: Remedo dialectal - Carácter popular (idea crítica): Guerra del Peloponeso

²³¹ Si no hay hallazgos importantes se indica con una x.

Acarnienses (v.1018)	<i>ō Hērākleis</i>	DICEÓPOLIS: ¡ Heracles! ¿Quién es éste? (Aristófanes, 2000a, pág. 177)	-Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural: señalamiento del disfraz) -Se aprovecha el carácter apotropaico	x	- Carácter popular: contraste entre la guerra (Decertes) y la paz (fiesta de las Antesterias) - Risa de exclusión: Estereotipo del rústico (<i>ágroikos</i>)
Nubes (v.184)	<i>ō Hērākleis</i>	ESTREPSÍADES: (<i>Al abrirse [la puerta] se ve a los discípulos de Sócrates, macilentos y desaseados, que están en diversas posturas.</i>) ¡ Heracles! ¿De dónde son esas fieras? (Aristófanes 2011, pág. 40)	-Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural: señalamiento del disfraz)	-Agresividad lúdica: verbal - Burla sobre la apariciencia física	- Carácter popular: alusión a los prisioneros lacedemonios, se aprovecha el carácter apotropaico
Avispas (v.420)	<i>Hērākleis</i>	JANTIAS: ¡ Heracles! , tienen agujijones. ¿No lo ves, amo? (Aristófanes, 2011, pág. 175)	-Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural: señalamiento del disfraz)	-Agresividad lúdica: verbal -Burla sobre la apariciencia física	- Carácter popular: animalización de los jueces, se aprovecha el carácter apotropaico
Avispas (v.757)	<i>mà tòn Hērākléa</i>	FILOCLEÓN: [...]¡Por Heracles! ¿Qué deje yo de estar entre los jueces, antes que coger a Cleón robando! (Aristófanes, 2011, pág. 195)	-Contraste (ruptura del <i>prépon</i>) -Bisociación	x	- <i>Onomastì kōmōdēin</i> (Cleón)
Paz (v.180)	<i>ōnax Hērākleis</i>	HERMES: ¿De dónde me llegó de un mortal...? ¡ Soberano Heracles! ¿Qué es este monstruo? TRIGEO: Un hipoescarabajo. (Aristófanes, 2011, pág. 281)	- Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural: <i>machina</i>) - Distorsión mítica (ruptura del <i>prépon</i>)	x	x
Aves (v.93)	<i>ō Hērākleis</i>	EVÉLPIDES: (<i>Al verla salir [A Abubilla]</i>) ¡ Heracles! ¿Qué clase de animal es éste? ¿Qué plumas son ésas? ¿Qué es esa triple cresta? (Aristófanes, 2011, pág. 399)	-Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural: señalamiento del disfraz) -Bisociación -Se aprovecha el carácter apotropaico	- Agresividad lúdica: verbal -Burla sobre la apariciencia física (abubilla)	x
Aves (v.277)	<i>ōnax Hērākleis</i>	ABUBILLA: Su nombre es Medo. EVÉLPIDES: ¿Medo? ¡ Soberano Heracles! ¿Cómo, siendo medo, voló sin camello?" (Aristófanes, 2011, pág. 281)	- Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> verbal) - Bisociación - Humor verbal (homonimia)	- Agresividad lúdica: verbal -Burla por el nombre Medo (homonimia)	- Risa de exclusión (Estereotipo del Medo)

Aves (v.814)	<i>ō Hērákleis</i>	EVÉLPIDES: Veamos, ¿qué nombre tendrá la ciudad? ¿Queréis que la llamemos Esparta, ese nombre grandioso de Lacedemonia? PISETERO: ¡ Heracles! ¿Pondría yo 'Cuerda de Esparto' a mi ciudad? Ni siquiera a un camastro. (Aristófanes, 2011, pág. 455-6)	- Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> verbal) - Humor verbal (paronomasia)	x	- Carácter popular (idea crítica): guerra del Peloponeso, rivalidad con Esparta - Se aprovecha el carácter apotropaico para manifestar indignación
Aves (v.859)	<i>Hērákleis</i>	PISTÉTERO: (<i>Regresando a escena acompañado de un sacerdote</i>) Deja de soplar. (<i>Mirando al flautista</i>). ¡ Heracles! Esto ¿qué es? Tengo vistas ya muchas cosas extrañas, pero nunca, ¡vive Zeus!, un cuervo con bozal de flautista. (Aristófanes, 2011, pág. 459)	- Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> estructural: señalamiento del disfraz) - Bisociación	- Agresividad lúdica: verbal y física (expulsión de escena)	x
Aves (v.1129)	<i>Hērákleis</i>	MENSAJERO 1. Una obra bellísima y grandiosa, tanto que por su anchura Proxénides de Fanfarronia y Teógenes podrían hacer arriba en sentidos opuestos dos carros con caballos tan grandes como el de Troya. PISETERO: ¡ Heracles! (Aristófanes, 2011, pág. 481-2)	- Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> verbal) - Humor verbal (hipérbole y <i>exemplum</i>)	x	x
Aves (v.1391)	<i>nē tōn Hērakléa</i>	CINESIAS: Tú sí, ¡por Heracles! Pues te atravesaré todo el aire. (Aristófanes, 2011, pág. 499)	- Parodia - Bisociación	- Énfasis reiterativo: <i>adoleskhía</i>	- <i>Onomasti kōmōdēin</i> (Cinesias)
Lisístrata (v.296)	<i>ōnax Hērákleis</i>	CORO: “¡Maldición! ¡Qué humazo! ¡Qué terrible, soberano Heracles! ¡Con qué furia saltó de la olla sobre mí! Como perra rabiosa me muerde los ojos. Es un fuego de Lemnos sin duda alguna.” (Aristófanes, 2015, pág. 49)	- Bisociación (ruptura del <i>prépon</i>)	- Agresividad lúdica: verbal (<i>swear word</i>) -Se aprovecha el carácter apotropaico	x
Ranas (v.298)	<i>ōnax Hērákleis</i>	JANTIAS: Estamos perdidos, ¡oh! soberano Heracles. DIONISO: Hombre, por favor, no me llames, ni pronuncies mi nombre. (Aristófanes, 2015, pág. 296)	-Se aprovecha el carácter apotropaico para la parodia - Sorpresa (<i>aprosdókēton</i> verbal) -Bisociación - Ironía	x	X

ANEXO 9. Síntesis comparativa de los principales hallazgos del análisis de los aspectos de las tres coordenadas de comicidad aristofánica en la función de Heracles como enunciado argumentativo

Obra y verso	Cita textual	Recurso retórico	Comicidad asociada según coordenada		
			INTELLECTUAL	EMOCIONAL	SOCIAL
<i>Nubes</i> (vv.1050-1051)	ARGUMENTO JUSTO: A nadie juzgo superior a Heracles . (Aristófanes, 2011, pág. 101) ARGUMENTO INJUSTO: ¿Dónde has visto fríos los ‘baños de Heracles ’? ¿Y quién hay más varonil que él? (Aristófanes, 2011, pág. 101)	<i>Exemplum virtuis</i> Paradoja	- Originalidad: Bisociación, <i>Aprosdókēton</i> dramática (parodia), Fantasía (inversión)	x	Carácter popular: Idea crítica (contraste entre educación tradicional y la sofisticada)
<i>Avispas</i> (v.60)	[...] ni a Heracles frustrado de la cena, ni a Eurípides una vez más vejado, ni tampoco vamos a hacer de nuevo trizas a Cleón [...] (Aristófanes, 2011, págs. 153-154)	Metonimia Acumulación	- Originalidad: Bisociación	- Agresividad lúdica: verbal (burla) - Énfasis reiterativo	Carácter popular: labor poética
<i>Avispas</i> (v. 1030)	[...] con el ánimo de Heracles atacó a los más grandes, entablado combate valerosamente desde el principio con el mismísimo monstruo de acerados dientes [...] (Aristófanes, 2011, pág. 214)	Metáfora por analogía	- Originalidad: Bisociación	Agresividad lúdica: verbal (burla)	Risa de exclusión: <i>onomastì kōmōdēin</i>
<i>Paz</i> (v.741)	[...] Fue el primero también que desacreditó y expulsó a aquellos Heracles que amasaban pan o tenían hambre... (Aristófanes, 2011, pág. 321)	Metonimia	- Originalidad: Bisociación	Agresividad lúdica: verbal (burla)	Carácter popular: labor poética
<i>Paz</i> (v.752)	[...] con ímpetu de un Heracles arremetió contra los grandes, atravesando el terrible hedor de sus pieles y amenazas enfangadas de cólera. (Aristófanes, 2011, págs. 322)	Metáfora por analogía	- Originalidad: Bisociación Sorpresa	Agresividad lúdica: verbal (burla)	Risa de exclusión: <i>onomastì kōmōdēin</i>
<i>Aves</i> (v.567)	[...] si sacrifica a Heracles , que haga una ofrenda de tortas con miel a la gaviota [...] (Aristófanes, 2011, pág. 437)	Enumeración Acumulación	- Originalidad: Fantasía (inversión) Inventiva: Caricaturización (tópico de la polifagia)	Énfasis reiterativo	Carácter popular: crítica religiosa
<i>Lisístrata</i> (v.928)	CINESIAS: Pero ¿es que se va a dar a mi carajo la misma hospitalidad que a Heracles ? (Aristófanes, 2015, pág. 96)	Metáfora por analogía	- Originalidad: Bisociación, Fantasía (inversión) -Inventiva: Caricaturización (tópico de la polifagia)	Humor sexual: Obscenidad primaria Metáfora obscena	x
<i>Ranas</i> (v.652)	ÉACO. ¿Cómo que «atatay»? ¿Es que te ha dolido? JANTIAS. No, por Zeus. Es que me puse a pensar cuándo eran las Fiestas de Heracles en Diomeas. (Aristófanes, 2007b, pág. 262)	Ironía (disimulación)	- Originalidad: Bisociación Fantasía (inversión)	Agresividad lúdica: física	x

