

## Algunas notas en torno al uso del anapesto lírico en tres comedias de Aristófanes

### Some notes about the use of lyric anapaest in three comedies of Aristophanes

Joan Egea Sánchez  
<joesan5@alumni.uv.es>  
Universitat de València

Fecha de recepción: 26/10/2022  
Fecha de aceptación: 01/12/2022

Resumen: en este trabajo realizaremos un análisis de una serie de casos en los que Aristófanes utiliza el metro anapéstico lírico para dotar de ciertas connotaciones paródicas a algunas de sus escenas. Para ello, nos centraremos en primer lugar en unas escenas de tragedia en las que el uso del anapesto es indicativo de una situación terrible o de una acentuación de las emociones del personaje; después, analizaremos determinadas escenas ubicadas en tres comedias, *Lisistrata*, *Las Tesmoforiantes* y *Las Ranas*, en las que el uso de este metro de connotaciones elevadas y propio de la alta poesía se inserta en una situación totalmente absurda. De este modo, intentaremos mostrar que Aristófanes conoce bien este uso del anapesto que hacen los trágicos y que, como maestro del lenguaje en todas sus vertientes, sabe ponerlo al servicio de la comedia.

PALABRAS CLAVE: comedia aristofánica, tragedia, anapesto, parodia, paratragedia.

Abstract: in this paper we will analyse a serie of cases in which Aristophanes makes use of the lyrical anapaestic metre so as to provide some of his scenes of certain parodic connotations. To carry this analysis out, we will first focus on some tragic scenes in which the use of the anapaest indicates a terrible situation or a stress on the character's emotions. After this, we will analyse particular scenes located in three comedies, *Lysistrata*, *Thesmophoriazusae* and *Frogs*, in which the use of this metre of elevated connotations and characteristic of serious poetry is inserted in a totally absurd situation. In this way, we will try to show that Aristophanes knows the use that the tragedians make of the anapaest very well and that, as master of language in all its aspects, knows how to adapt it to comedy.

KEYWORDS: Aristophanic comedy, tragedy, anapaest, parody, paratragedy.

## Algunas notas en torno al uso del anapesto lírico en tres comedias de Aristófanes<sup>1</sup>

Es sabido que la comedia griega contiene ecos de todos los géneros literarios contemporáneos de su tiempo. Como plasmación de las vicisitudes de la vida cotidiana, de sus contratiempos y, también y como no podía ser de otro modo, de sus alegrías, el género cómico se conforma como una crítica de todos los elementos de la sociedad, cuya intención última es mostrar la realidad según la distorsionada visión del poeta cómico y, consecuentemente, provocar la risa entre el público. La paratragedia es uno de los recursos de comicidad más potentes que exhibe la comedia aristofánica. Dicha técnica teatral consiste principalmente en hacer parodia de la lengua y estilo elevados de la tragedia, género que constantemente se encuentra en el punto de mira del poeta cómico. La comicidad de la parodia de tragedia se consigue mediante procedimientos muy diversos. El principal consiste en llevar a escena una situación de la vida doméstica y cotidiana que no tiene nada de solemne, pero a la que acompaña la dicción típica de la tragedia; los personajes también pueden emplear citas tomadas directamente de obras trágicas o que contengan reminiscencias de alguna de estas; etc. Los motivos que llevan al poeta a parodiar la alta poesía pueden ser varios: unas veces lo hace para captar la atención del público y hacer que se pregunten si realmente disfrutaban escuchando ese tipo de poesía; otras para valerse de la incongruencia que supone utilizar una dicción elevada en una situación absurda, a la que frecuentemente acompaña una grosería propia del estilo de la comedia; y también, puede darse la situación de que una parte concreta de tragedia encaje perfectamente en la situación que están viviendo los personajes cómicos (Dover 1987: 247).

Un dramaturgo que fue especialmente parodiado y ridiculizado en la comedia aristofánica, tanto su persona física como también su obra poética, fue precisamente Eurípides, con quien debemos suponer que Aristófanes mantenía algún tipo de relación de admiración-odio<sup>2</sup>: aunque quizás llegó a considerar correctas algunas de las muchas innovaciones teatrales introducidas en escena por el tragediógrafo, sin embargo siempre se mostró reticente a aceptar su pensamiento y sus ideas, tan influidas por la Sofística y que pudo llegar a considerar inmorales y perjudiciales para la sociedad (Martínez Bermejo 2017: 73-74). La bibliografía al respecto es ingente, partiendo de la famosa monografía de Peter Rau (1967)<sup>3</sup>, obra de consulta necesaria a la hora de estudiar la parodia trágica, pues

1. Quiero dar las gracias al profesor Mikel Labiano por la ayuda y los consejos dados en la elaboración de este trabajo y, también, a la profesora Carmen Morenilla por la revisión que ha hecho de los análisis métricos.

2. Compartimos la opinión de que entre Aristófanes y Eurípides debió darse una relación cordial o, incluso, de amistad. Para ello, cf. Labiano (2010: 73-74) donde demuestra que, en su *Helena*, Eurípides lanza un guiño a la parodia que Aristófanes realiza de su *Télefo* en *Los Acarnienses*, utilizando fraseología propia que el cómico emplea para parodiar su estilo trágico. Cf. también Gil (2013: 100 ss.).

3. La monografía de Rau se centra concretamente en el estudio de la parodia de tragedia. No obstante, la obra de van de Sande Bakhuyzen (1887) abarca un análisis más extenso, identificando la parodia tanto de formas trágicas como también épicas y líricas. Cf. las páginas 122-123 a propósito de la parodia del *Palamedes* de Eurípides y las páginas 126-134 con respecto a la parodia de la *Andrómeda* eurípidea, ambas tragedias de especial relevancia en este trabajo. Es importante para el trabajo que nos ocupa la investigación que Pucci (1961) dedicó a las distorsiones cómicas de pasajes eurípideos en la comedia. Para un estudio amplio sobre el panorama de la paratragedia, cf. también Medda-Mirto-Pattoni (2006).

ofrece una descripción detallada de todos aquellos elementos de lengua y escenografía que conforman el fenómeno de la paratragedia, hasta más recientes trabajos que engloban tanto esta técnica como su paralela en el caso de la tragedia, la paracomedia.

Son varios los elementos que confluyen a la hora de crear una escena paratrágica: un rasgo distintivo de la técnica consiste en la utilización de una cita literal, total o parcial de un pasaje de tragedia –citas que debían ser reconocibles por el público<sup>4</sup>–, aunque el poeta también puede tomar una cita trágica y modelarla a su antojo con recursos cómicos para conseguir cierto efecto. No obstante, lo más representativo de la parodia de tragedia es la utilización de una dicción altisonante que nada tiene que ver con la situación que están viviendo los personajes: en estas escenas se observa un tono repetitivo, grandilocuente, pleonástico, lleno de recurrencias tanto léxicas como semánticas. Hay también ocasiones en las que cada personaje puede llegar a emplear un lenguaje distinto, según se encuentre dentro o fuera de la esfera paratrágica. Esto se observa muy bien justamente en las parodias de tragedia que aparecen en *Las Tesmoforiantes*, especialmente en la parodia de la *Helena* de Eurípides, en la cual la locura trágica de Eurípides y su pariente acaba por desesperar a la pobre mujer encargada de vigilarle. Las interjecciones, como plasmación textual de los gritos y expresiones fónicas, también forman parte de la creación de paratragedia: no actúa del mismo modo una interjección que sirva para realizar una llamada de atención o simplemente para emitir un grito sin ningún sentido, como las que encontramos en *Th.* 45, 48 cuando Eurípides y el Pariente se están escondiendo del esclavo de Agatón (esos extraños βομβάξ y βομβαλοβομβάξ<sup>5</sup> que profiere Mnesíloco como respuesta a las habladurías tan refinadas y rimbombantes del esclavo), que otras utilizadas para manifestar un sentimiento de dolor, ya sea físico o anímico, propias de la naturaleza de la tragedia. Como es obvio, muchas veces estas interjecciones de dolor, que en la tragedia se utilizan en situaciones terribles, en la comedia no tienen nada que ver con la situación real del personaje. Se trata de meras exageraciones que acentúan lo ridículo de la escena.

Otro elemento textual también de vital importancia en la creación de paratragedia es la utilización de ciertos metros apropiados y asociados a situaciones dramáticas de alta poesía y escenarios serios. El poeta utiliza todo tipo de metros pertenecientes a la lírica coral y a la tragedia y los inserta en un contexto para nada acorde al género al que pertenecen, contrastando así exageradamente con los metros que utilizan todos aquellos personajes ajenos a la parodia, que mantienen los metros yámbicos propios de la lengua coloquial – más concretamente, hablamos del trímetro yámbico–. En esta ocasión nos gustaría incidir especialmente en un aspecto métrico interesante que ofrece esta distorsión de los metros propios de la tragedia, que es la utilización del anapesto lírico «de lamento» en las mono-

4. Un factor imprescindible para conseguir el efecto cómico de la parodia es el reconocimiento de lo parodiado por parte del público. Las parodias que realiza Aristófanes son, en efecto, de obras que gozaron de una enorme popularidad o de otras que se representaron con pocos años de diferencia o incluso el año anterior (como es el caso de las parodias de la *Helena* y *Andrómeda* eurípideas, representadas el 412 a.C. y parodiadas el 411 a.C. en *Th.*). Sousa e Silva (2012: 216-219) argumenta por qué el *Télefo* eurípideo es parodiado con tanta frecuencia en el *corpus* aristofánico (especialmente en *Ach.* y *Th.*): por la enorme popularidad de la que gozó la obra gracias a la caracterización del personaje y a ciertos elementos de su vestuario (el vestido harapiento, el gorro misio, un cesto, una olla, una escudilla...) que calaron profundamente en el público, siendo este capaz de reconocerlo parodiado hasta en *Th.* catorce años después. Cf. también Mastromarco (1994: 141-159) respecto a esta importancia capital de la memoria literaria del público y su capacidad para reconocer referencias literarias y juegos alusivos en la comedia.

5. Cf. Labiano (2000: 123-125). La traducción más acertada para estas dos interjecciones sería una expresión del tipo «blablablabla...».

días de ciertos personajes cómicos que encontramos en *Lisístrata*, *Las Tesmoforiantes* y *Las Ranas*, de ahora en adelante *Lys.*, *Th.* y *Ra.*

Creemos necesario empezar nuestra argumentación con una breve pero pormenorizada introducción a las características propias del ritmo anapéstico, de modo que el lector pueda situarse correctamente en el tema de estudio y tener presente todas las características del anapesto y sus diversas variantes<sup>6</sup>. El metro anapéstico posee una estructura  $\sim\sim - \sim\sim -$ . Generalmente este ritmo se configura en secuencias de dos anapestos, por lo que un verso o un *colon* formado por dos unidades anapésticas recibe el nombre de *dímetro anapéstico*  $\sim\sim - \sim\sim - | \sim\sim - \sim\sim -$  (Dale 1968: 48; Raven 1962: 54). No solo existe el dímetro anapéstico como unidad métrica: hay también unidades compuestas en trímetros, tetrámetros, etc., pero los dímetros son los más comunes en este tipo de monodías. Las sílabas largas pueden sustituirse regularmente por dos breves y viceversa. Todo esto dentro de ciertos límites que el propio metro exige, no siempre se permiten todas las sustituciones<sup>7</sup>. La cesura más común de este tipo de metro es la diéresis medial, constituyendo prácticamente una ley, aunque hay ocasiones en las que no se produce su aparición, como se podrá ver en los ejemplos propuestos.

Dentro del drama ático en general podemos encontrar diversas variantes del anapesto: en primer lugar, el *anapesto recitado o de marcha*, caracterizado por utilizarse a menudo ya sea en entradas o salidas del coro o de algún personaje, de ahí su nombre<sup>8</sup>. Su estructura básica es  $\sim\sim - \sim\sim - | \sim\sim - \sim\sim -$ . Se piensa que su puesta en escena se situaba en un lugar intermedio entre el verso hablado y el cantado. Su ejecución se llevaba a cabo en recitación solemne con acompañamiento de flauta ( $\alpha\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ ). Se componían en vocalismo ático, a diferencia del anapesto lírico, que puede contener ecos dialectales dorios (Korzeniewski 1968: 88). Aunque este tipo de metro se configura principalmente en dímetros<sup>9</sup>, también se registran apariciones de anapestos recitados en *monómetros*<sup>10</sup>. El verso clausular de un período anapéstico recitado suele aparecer con el final acortado –verso *cataléctico*–, denominándose anapesto *paremiaco* (con una estructura  $\sim\sim - \sim\sim - | \sim\sim - -$  que permite

6. Cf. las explicaciones de Dale (1968: 47-67); Mastronarde (2002: 103-105); Guzmán (1997: 97-109); Raven (1962: 54-59); Korzeniewski (1968: 87-100); West (1982: 94-95, 121-124); Martinelli (1995: 183-190); y Parker (1997: 55-60).

7. Cabe señalar que tanto el pie espondeaico  $--$  como el dactílico  $\sim\sim\sim$  se admiten en el ritmo anapéstico. Incluso hay evidencias de ritmos proceleusmáticos  $\sim\sim\sim\sim$  en secuencias anapésticas líricas, aunque generalmente se evita la secuencia de cuatro breves seguidas, por lo que no es común encontrar la unión de un dactilo más un anapesto  $\sim\sim\sim\sim -$  (Raven 1962: 54). Teniendo en cuenta las diferentes opciones de sustitución posibles, en el teatro griego se pueden encontrar muchísimas variantes del metro anapéstico gracias a las soluciones y resoluciones, especialmente en los períodos anapésticos líricos en los que hay más permisividad (Korzeniewski 1968: 89).

8. El anapesto de marcha se inspira en las canciones de marcha de los espartanos ( $\Lambda\alpha\kappa\omega\nu\iota\kappa\acute{\alpha}\ \epsilon\mu\beta\alpha\tau\eta\rho\iota\alpha$ ), cuyo origen puede situarse en tiempos muy remotos. Cf. Korzeniewski 1968: 95.

9. Korzeniewski (1968: 88) señala que la estructura general formada por dos unidades anapésticas –el dímetro– ayudaba a crear un ritmo de marcha con cierta monotonía que resultaba especialmente útil para las párodos de la tragedias. Un ejemplo podría ser la larga enumeración de las fuerzas persas que encontramos en la párodo de *Los Persas* de Esquilo.

10. Los monómetros que se intercalan entre dímetros anapésticos pueden servir para aflojar por un momento el ritmo, así como también para poner énfasis en algún término concreto que quiera resaltarse (Korzeniewski 1968: 92). No obstante, la división en dímetros y/o monómetros no es una práctica unánime entre los especialistas. Tómense como ejemplo los primeros versos de *Los Persas* que exponemos en la página siguiente: mientras que la edición oxoniense de Page (1973) presenta el sexto verso como un monómetro, la edición teubneriana de West (1998) lo presenta, por el contrario, como un dímetro.

sustituciones principalmente en la primera mitad del metro, en la segunda no son tan comunes, pero las hay; Guzmán 1997: 99).

La párodos de *Los Persas* de Esquilo, por ejemplo, debió ser espectacular: la entrada del coro de ancianos nobles encargado de vigilar los inmensos tesoros del imperio persa sería acorde a su estatus. El propio texto griego indica que la puesta en escena sería realmente increíble (los nombres compuestos con χρυσός son muy abundantes, así como también las referencias a territorios, súbditos y riqueza en general de los persas). A este coro le acompañaría un ritmo solemne, como es el del anapesto recitado, con todo el cortejo musical conveniente (Morenilla Talens 2022: 28-29):

A. *Pers.* 1-7<sup>11</sup>

~ ~ - - - - ~ ~ - τάδε μὲν Περσῶν   τῶν οἰχομένων	2 an
- ~ ~ - - - - ~ ~ - Ἑλλάδ' ἐς αἶαν   πιστὰ καλεῖται,	2 an
- - ~ ~ - - - ~ ~ - - - καὶ τῶν ἀφνεῶν   καὶ πολυχρύσων	2 an
~ ~ - ~ ~ - ~ ~ - - - ἐδράνων φύλακες   κατὰ πρεσβείαν	2 an
- - ~ ~ - - - ~ ~ - οὐς αὐτὸς ἄναξ   Ξέρξης βασιλεὺς	2 an
- - ~ ~ - Δαρειογενῆς	an
- ~ ~ - - ~ ~ - - - εἴλετο χώρας   ἐφορεύειν·	paroem

Esto que estáis viendo recibe el nombre de fieles de los persas, que parten hacia territorio griego, guardianes de estas opulentas moradas y abundantes en oro por motivo de su senectud, aquellos que el soberano en persona, el rey Jerjes, de la estirpe de Darío, escogió para que cuidaran de nuestro país.<sup>12</sup>

Después, tenemos el anapesto *lírico*, o también llamado mélico o trenódico debido a su aparición generalizada en θρηνηοί o escenas de lamento (Raven 1962: 57). Los períodos anapésticos líricos se concentran en la tragedia en las monodias y en ciertos diálogos en los que uno o varios actores cantan. De los tres grandes trágicos, es Eurípides el que mayor uso hizo de este tipo de ritmo. Aunque de igual estructura que el anapesto recitado, posee unas características que lo diferencian ligeramente de este último: se utiliza especialmente en situaciones en las que las emociones del personaje se acentúan y alcanzan un nivel superior; puede presentar cierto colorido dialectal dorio en la conservación de las alfas largas, aunque no es norma obligatoria en la configuración de este tipo de anapesto; posee mayor libertad de formas contractas y de sílabas largas resueltas; puede alternar con otro

11. Para los textos esquileos seguimos la edición oxoniense de Page (1973). Un pormenorizado análisis de la párodos de *Los Persas* de Esquilo puede verse en García Romero (2004: 63 ss.).

12. Todas las traducciones, salvo que se indique lo contrario, son propias.

tipo de metros, como, por ejemplo, con los docmios<sup>13</sup> o incluso con los propios anapestos recitados, llegando a casos en los que es prácticamente imposible distinguir unos de otros; el anapesto paremiaco puede aparecer perfectamente sin hacer su función propia de metro clausular (Pretagostini 1976: 194-196; West 1982: 121-123); etc. Estas particularidades se acentúan especialmente en los cantos o monodias sin responsión estrófica (conocidas también como monodias *astróficas* o ἀπολελυμένα). Como hemos dicho, los ejemplos en tragedia eurípidea son abundantes. Ejemplificamos con el texto siguiente, extraído de la *Hécabe* de Eurípides, en el que se presenta a la reina en terrible llanto al que acompaña un ritmo acorde a la situación, como es el del anapesto lírico:

E. *Hec.* 154-158<sup>14</sup>

◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – – – οἱ ἐγὼ μελέα,   τί ποτ’ ἀπύσω;	2 an
– – – – ◡ ◡ – – – – ποίαν ἀχώ,   ποῖον ὄδυρμόν,	2 an
– – – – – – – – δειλαία δειλαίου γήρωσ	2 an
– – – – – – – – καὶ δουλείας   τᾶς οὐ τλατᾶς,	2 an
– – – – – – – – τᾶς οὐ φερτᾶς;   ὄμοι μοι.	<i>paroem</i>

¡Ay de mí, desgraciada! ¿Qué diré entonces? ¿Qué llanto, qué lamento –¡desdichada que soy por mi miserable vejez!– por mi insoportable, inaguantable esclavitud? ¡Ay de mí!

En los versos 154-215 tenemos una estructura dialógica entre Hécabe y su hija Políxena. El coro, después de escuchar una conversación de los aqueos en la que deciden sacrificar a Políxena en honor de Aquiles, acude junto a Hécabe. El grado de emoción de esta escena es enorme, ya que se acaba de decidir la muerte de la hija de la reina, por lo que Hécabe entra en llanto desconsolado, al igual que hará Políxena cuando se entere de su destino. La estructura métrica predominante es el dímeter anapéstico, aunque también se encuentran otros tipos de metro –hay casos de dáctilos, lecitios y docmios– (Gregory 1999: 199 ss.).

Y, finalmente, encontramos también el *tetrámetro anapéstico cataléctico*. Se trata de un tipo de metro de diálogo de especial relevancia sobre todo en la comedia ática. Su esquema parte de la unión de un dímeter anapéstico más un paremiaco: ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – | ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –, en total cuatro anapestos. Por su frecuente aparición en los agones y en las parábasis de las comedias de Aristófanes, algunos estudiosos le dieron el nombre de *aristofanio*. La diéresis medial se configura como una ley, aunque, como suele suceder, hay excepciones en las que no aparece. Se diferencia especialmente de los demás tipos de anapesto por su longitud, y precisamente por esto también es muy recono-

13. El docmio es el tipo de metro que aparece con mayor frecuencia entremezclado con anapestos líricos, quizás por ser este un tipo de metro de especial relevancia en la tragedia (Raven 1962: 59-60). Para esta asociación docmio-anapesto en la tragedia, cf. Tibaldi (1999; 2002).

14. Para los textos eurípedeos nos basamos en la edición oxoniense de Diggle.

cible en la comedia (Guzmán 1997: 101-102). No obstante, en esta ocasión centraremos nuestra atención en el anapesto lírico, ya que, como hemos dicho, su uso se ve muy bien en escenas de tragedia, sobre todo en monodias, en las que el personaje alcanza un nivel emocional muy elevado, lo que lo convierte en el metro perfecto para expresar el llanto o el lamento. Exponemos a continuación varios ejemplos de su uso en dos tragedias de Eurípides: *Medea* y *Las Troyanas*:

I) *Medea*, vv. 96-97; 111-114: al principio de la obra se nos presenta a la nodriza en conversación con el pedagogo; poco después, se empieza a escuchar el llanto de la protagonista desde dentro, que sale y empieza con su lamento. Encontramos aquí un caso de combinación entre anapestos recitados y líricos<sup>15</sup>: las dos intervenciones de Medea que citamos están supuestamente escritas en anapestos líricos, mientras que las de la nodriza, que no comparte el mismo nivel de locura y desesperación, estarían escritas en anapestos recitados. Este pasaje escrito en dímetros anapésticos sirve de transición entre el prólogo de la obra y la párodos. Los primeros versos de esta secuencia amebea entre Medea y la nodriza ya muestran la tensión del personaje, que no le viene de nuevo al espectador, pues este ya ha sido informado por la nodriza en el prólogo de la situación de la protagonista (Tedeschi 2010: 106). El contraste entre el uso de un tipo de anapesto y el otro servirá para realzar este grado de locura que siente Medea respecto a la actitud más serena de la nodriza (Mastrorarde 2002: 103 ss.).

E. *Med.* 96-99:

vv. 96-97

<b>Μη.</b> ἰώ,	<i>extra metrum</i>
— — ∪ ∪ — ∪ — ∪ —	
δύστανος ἐγὼ   μελέα τε πόνων,	<i>2 an</i>
— — — — ∪ ∪ — —	
ἰώ μοί μοι, πῶς   ἄν ὀλοίμαν;	<i>paroem</i>

MEDEA. — ¡Ay, desgraciada de mí y miserable por mis dolores! ¡Ay de mí, ay de mí!  
¿Cómo pondría yo fin a mi vida?

vv. 98-99

<b>Τρ.</b> τόδ' ἐκεῖνο, φίλοι   παῖδες· μήτηρ	<i>2 an</i>
— — ∪ — — — — — —	
κινεῖ κραδίαν,   κινεῖ δὲ χόλον.	<i>2 an</i>

NODRIZA. — Eso mismo [*es lo que yo decía*], queridos niños: vuestra madre impulsa su corazón y mueve su cólera.

15. La combinación entre anapestos recitados y líricos no se encuentra por primera vez ni es propia de la tragedia de Eurípides: ya Esquilo la utiliza en *Los Persas*, vv. 908-ss., en conversación entre Jerjes y el coro, en la que ambos se lamentan de su terrible suerte. La alternancia entre anapestos recitados y líricos de nuevo designa el diferente nivel emocional de cada uno de los personajes. Cf. García Novo (2021), especialmente las páginas 79-80, en las que argumenta que el uso de anapestos líricos con alfa doria por parte del coro de ancianos sirve para demostrar que la victoria total en la guerra pertenece a Grecia.

Vemos la conservación de la alfa larga tanto en *δύστανος* como en *ὀλοίμαν*, lo que nos indica que *posiblemente* estos anapestos sean cantados, mientras que la nodriza en los versos inmediatamente siguientes ya no mantiene el vocalismo dorio, pues encontramos el término *μήτηρ* con *eta* en vez de la variante doria que cabría esperar en caso de tratarse de un anapesto lírico, *μάτηρ*<sup>16</sup>.

II) *Las Troyanas*, vv. 122-152: del verso 98 al 152, Hécabe entona una larga monodia en la que lamenta su suerte y la del resto de cautivas troyanas, evocando antes los barcos griegos que llegaron a Troya buscando a Helena y la posterior destrucción de la ciudad a manos de los aqueos. No toda la monodia está escrita en anapestos líricos: del verso 98 al 121 tenemos anapestos recitados. Es a partir del verso 122 cuando empieza propiamente el canto monódico de Hécabe escrito en anapestos líricos, que se extiende hasta el verso 152. La mayor parte de la monodia está escrita en ritmo anapéstico, aunque hay versos en los que el metro aún está por determinar (Kovacs 2018: 143 ss.). Presentamos a continuación unos pocos versos de esta larga monodia:

E. Tr. 138-142

— — — — — — — —	
ὄμοι, θάκους   οἴους θάσσω,	2 an
— — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ —	
σκηναῖς ἐφέδρους   Ἀγαμεμνονίαις.	2 an
— — ∪ ∪ —	
δοῦλα δ' ἄγομαι	an
— — — — — — — —	
γραῦς ἐξ οἴκων   πενθήρη	paroem
— — — — — — — —	
κρᾶτ' ἐκπορθηθεῖς' οἰκτρῶς.	paroem

¡Ay de mí, en qué tipo de asientos me hallo sentada, colocados cerca de la tienda de Agamenón! Se me lleva desde mi casa como a una vieja esclava después de haberme rapado mi lamentable cabeza de modo digno de lástima.

Como en los otros ejemplos, el anapesto lírico sirve de nuevo para manifestar un sentimiento terrible, en este caso la pérdida de la libertad de la reina de Ilión y la terrible suerte que tanto ella como las demás troyanas sufrirán a manos de los griegos. Además, señala Kovacs (2018: 149) que el carácter lírico del canto en su conjunto se deduce a partir de la acumulación de alfas largas (*vid.* los vv. 127, 132, 136, 137, etc.) y de la aparición de paremiacos sin función clausular y generalmente con ritmo espondeico.

Todas estas monodias y, en general, la monodia eurípidea está caracterizada por un alto grado de *πάθος*, necesario para transmitir los sentimientos y emociones del personaje. Este patetismo termina extendiéndose a la danza, la música y la propia métrica. En las

16. La conservación de las alfas largas en los anapestos líricos presenta controversias, ya que, como bien dice Pretagostini (1976: 187), se deben valorar las diferentes variantes que pueda presentar la crítica textual y las posibles normalizaciones que hayan podido aplicarse para regular el texto en pro del dialecto ático o, en términos más generales, del jónico-ático. El texto de *Medea* que presentamos, sin ir más lejos, presenta otra variante textual, *δύστηνος*, en el verso 96, con *eta* en vez de alfa larga.



monodias se puede observar una multitud de metros entrelazados que hacen verdaderamente difícil su análisis y comprensión debido a su alternancia y variedad. Este tipo de monodias polimétricas tan elaboradas y utilizadas para transmitir sentimientos tan fuertes se prestan especialmente a la parodia, como no podía ser de otro modo, en la comedia del gran crítico de la poética de Eurípides, que es Aristófanes. El cómico crea monodias al más puro estilo euripideo y las inserta en situaciones en las que la propia descompensación entre lo sublime del lenguaje que emplea y la situación ridícula de los personajes es ya de por sí bastante cómica. Cabe decir que no todas las monodias que encontramos en el *corpus* aristofánico son paródicas. La mayoría de monodias paródicas se encuentran en *Ra.* y en *Th.*, especialmente en esta última (Zimmermann 1985: 3).

El anapesto lírico en Aristófanes alcanza muchas y diversas formas, logrando superar el uso que hacen de este los tres grandes trágicos, en cuya obra se encuentra prácticamente restringido a monodias y cantos amebos. De los tres, Eurípides es el que hace un uso más extenso de este metro, y es en su producción trágica donde encontramos por primera vez el anapesto lírico considerado «de lamento» insertado en monodias que revelan una elevada tensión dramática. La evolución de este metro en Aristófanes es progresiva: lo encontramos en un primer momento utilizado casualmente en *Los Acarnienses*, su primera obra conservada completa, hasta que poco a poco se convierte en el metro común de monodias en las que el autor representaba en clave cómica el lamento de sus personajes u otro tipo de sentimientos (Prato 1987: 224-225).

*Las Tesmoforiantes* se representa en las Grandes Dionisias del año 411 a.C. Hablamos de un año muy complicado para el pueblo ateniense, pues coincide con el golpe de estado oligárquico y el consecuente terror que invadió Atenas, lo cual quizás ayude a explicar la ausencia de temas relativos a la política y el paso a un segundo plano de la guerra<sup>17</sup>. En esta comedia se parodian hasta cuatro tragedias distintas de Eurípides: *Télefo* (438 a.C.), *Palamedes* (415 a.C.), *Helena*<sup>18</sup> y *Andrómeda* (ambas del 412 a.C.).

En *Th.* hay dos partes paratrágicas escritas en anapestos líricos: en los vv. 776-784 y en los vv. 1065-1098. En los versos 776-784 se parodia una escena del *Palamedes* de Eurípides, tragedia perdida. Después de un intento fallido de escapar de las mujeres de las Tesmoforias, al Pariente se le ocurre una artimaña propia del estilo de Eurípides: así como Éax grabó en la obra original la explicación sobre la muerte de su hermano Palamedes en unos remos de barco, Mnesíloco utiliza en esta ocasión tablillas votivas para avisar a Eurípides de que ha sido descubierto (Zimmermann 1985: 5-6). La alusión al *Palamedes* euripideo debió ser fácilmente reconocible por el público, especialmente en el momento en que, con tono melodramático, el Pariente se pone a cantar y hace la primera invocación a las manos, propia de la tragedia (Prato 1987: 225).

17. MacDowell (1995: 252) señala que la falta de tema político posiblemente se deba a un intento por parte del poeta de evitar el riesgo que habría supuesto mencionar ciertos aspectos relacionados con la situación presente; propone también otra alternativa, y es que quizás el cómico ya tenía la comedia escrita antes de la revolución oligárquica, por lo que habría que pensar que, en esta ocasión, el poeta simplemente apartó el tema político de su punto de mira habitual.

18. La parodia de la *Helena* de Eurípides que Aristófanes lleva a cabo en *Las Tesmoforiantes* (vv. 855-919) es de enorme valor a la hora de estudiar la técnica de la paratragedia, ya que es la única obra parodiada de la que se ha conservado el texto original entero (cf. Rau 1967: 53-65). De las otras tres tragedias que se parodian en dicha comedia, solo nos han llegado unos pocos fragmentos muy mutilados, por lo que generalmente se acude a la parodia que realiza Aristófanes y a relatos de autores posteriores para recrear un plano aproximado de lo que sería la trama de las obras.

Ar. Th. 776-784<sup>19</sup>

— — ∪ ∪ — ὦ χεῖρες ἐμαί,	<i>an</i>
— — — — — ∪ ∪ — ἐγχειρεῖν χρῆν   ἔργῳ πορίμῳ.	<i>2 an</i>
∪ ∪ — ∪ ∪ — — — — — ἄγε δὴ, πινάκων   ξεστῶν δέλτοι,	<i>2 an</i>
— — — — — — — — — δέξασθε σμίλης ὀλκούς,	<i>paroem</i>
— — ∪ ∪ — — — — — κήρυκας ἐμῶν   μόχθων· οἴμοι,	<i>2 an</i>
— ∪ ∪ — — — — — τουτὶ τὸ ῥῶ μοχθηρόν.	<i>paroem</i>
— — — — — — — ∪ ∪ χώρει, χώρει.   ποῖαν αὐλακα.	<i>2 an</i>
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — βάσκετ', ἐπείγετε   πάσας καθ' ὁδοῦς,	<i>2 an</i>
— — — — — ∪ ∪ — — — — — κείνα, ταῦτα·   ταχέως χρή.	<i>paroem</i>

PARIENTE. — ¡Oh manos mías, es preciso ponerse manos a la obra con una acción salvadora! ¡Venga, pues, tablillas de superficies alisadas, aceptad los trazos del punzón, heraldos de mis desgracias! ¡Ay de mí, la rho esta no me ha salido bien! Avanza, avanza. ¡Menudo rayajo! ¡Marchaos, acelerad por todos los caminos, por aquel, por este, hay que darse prisa!

Esta secuencia de versos está escrita en anapestos líricos. No se trata exactamente de una escena de lamento —teniendo en cuenta la situación del personaje—, pero sí que tiene sentido la utilización de este metro para reflejar la intranquilidad del Pariente, que se encuentra en peligro. Además, hay muchos elementos que la acercan a lo que podría ser perfectamente una monodía de tragedia: en primer lugar, la invocación a las manos es una fórmula tomada directamente de la tragedia<sup>20</sup>; el infinitivo que sigue, ἐγχειρεῖν, actúa como eco de esta misma invocación (producto de esta lengua trágica llena de recurrencias léxicas y semánticas; Austin-Olson 2004: 260). El vocabulario es trágico: términos como κήρυκας, μόχθων, αὐλακα, los imperativos βάσκετε y ἐπείγετε, etc. recuerdan a la lengua de la alta poesía. El rastro más solemne de estos versos, por decirlo de algún modo, y que también nos confirma que se trata de anapestos líricos, es precisamente la conservación de la alfa doria en el último verso (κείνα, ταῦτα), que además contrasta

19. Para los textos aristofánicos utilizamos la edición oxoniense de Wilson (2007).

20. Se pueden encontrar varios ejemplos de esta invocación en la obra de Sófocles y Eurípides. Cf., por ejemplo, S. Ph. 1004 y Tr. 1089; E. Alc. 837; Med. 1244; HF 268 (Austin-Olson 2004: 260). Las invocaciones pueden tener diversos efectos según a qué se refieran: las que mayor efecto dramático producirían serían aquellas dirigidas al propio nombre (cf. E. Med. 402; Her. 737); también pueden realizarse con la simple mención de un imperativo (cf. E. El. 112-113); pueden hacer referencia a una parte del cuerpo claramente identificada (a una mano, como en E. Alc. 837; Med. 1244; a un pie, en E. Tr. 1275; o a un brazo, en E. Heracl. 740); etc. A propósito de estas invocaciones, cf. De Martino (2002, 118-119).

¿cómicamente, quizás? con el término *σμίλης* del verso 779, que curiosamente aparece con vocalismo ático.

El ritmo anapéstico utilizado aquí reúne características propias de la utilización de este metro en Eurípides: utilización del monómetro (v. 776); más libertad en la colocación del anapesto paremiaco sin función de metro clausular (vv. 779, 781 y 784); y el mantenimiento de la alfa doria (v. 784; Prato 1987: 225).

En el verso 781<sup>21</sup> se rompe por un momento la ilusión trágica, porque el personaje dice que le ha salido una rho al revés (presumiblemente la del nombre de Eurípides, que estaría escribiendo en la tablilla; Austin-Olson 2004: 261, Zimmermann 1985: 6), y entre esto y la utilización de la interjección de dolor *οἴμοι*, con más connotación de autocompasión que de dolor físico o anímico (Labiano 2000: 251 ss.), es bastante probable que se consiguiera el deseado efecto cómico entre el público. Pero es en los últimos dos versos donde el grado de comicidad llegaría al máximo, precisamente por los gestos que haría el Pariente al lanzar las tablillas. Habría que imaginárselo lanzándolas alocada y apresuradamente, por lo que estos movimientos contrastarían mucho con lo que es la dicción elevada y la solemnidad que, por otra parte, adquiere la escena en virtud del tono empleado y los metros elegidos. La repetición del imperativo, además, también es indicativa de la agitación del personaje (Zimmermann 1985: 6).

Uno de los inconvenientes que presenta esta escena es que no poseemos ningún fragmento de la pieza original para contrastarla, a diferencia de la escena de la *Andrómeda* eurípidea que trataremos después. No obstante, es evidente en estos versos la intención de ridiculizar la monodia de lamento que utilizan los personajes de Eurípides, con todas sus características: dicción y metro, además de otros ingredientes cómicos para satirizar todavía más este estilo monódico eurípideo tan intenso y *dramático*.

Otro caso de ridiculización del lamento eurípideo se puede ver en una obra muy próxima a *Th.*, *Lisístrata*, que se representó ese mismo año (411 a.C.) y que comparte muchas de sus características (como son el tema femenino, la ausencia en cierta manera de asuntos políticos, etc.). Se trata de una secuencia amebica entre Cinesias y el coro escrita en anapestos líricos «de lamento», aunque no haya conservación de alfa doria —recordamos que *no* es requisito fundamental en la identificación de anapestos líricos—, y que pronuncia el coro de viejos cuando escucha al hombre lamentarse al ver que no hay manera de mantener relaciones sexuales con su esposa, Mirrina. El canto de Cinesias, exceptuando las expresiones vulgares, posee tonos claramente trágicos, al igual que la respuesta del coro, cuya función consolatoria se asemeja en gran medida a la de los coros de tragedia. La respuesta del coro también se interpreta en un tono claramente trágico, independientemente del lenguaje vulgar y obsceno que emplea, que, en cierta medida, ayuda a disipar un poco el aura trágica que se ha creado. De nuevo, una secuencia escrita en anapestos

21. El verso 781 presenta un problema desde el punto de vista métrico: le faltan elementos tanto para etiquetarlo como dimetro como para etiquetarlo como paremiaco. Prato, en su trabajo sobre los metros líricos en Aristófanes (1987: 225), lo etiqueta como paremiaco, siguiendo la misma lectura que aportamos nosotros. En cambio, el comentario de Blaydes (1880: 80) propone dos nuevas lecturas que completarían el metro: *τουτὶ τὸ ῥῶ ὡς μοχθηρὸν ο τοῦτου τοῦ ῥῶ μοχθηροῦ*. La segunda lectura formaría un anapesto paremiaco espondeico ———|——, lo cual no es nada extraño, pues aparece con relativa frecuencia en monodias eurípideas escritas también en anapestos líricos (cf. E. *Hec.* 158, 159, 164, 189, 192; cf. Fritzsche 1838: 289). Nosotros realizamos la escansión siguiendo la edición de Wilson, pero lo etiquetamos como paremiaco. Sirva para este mismo ejemplo la explicación de Dover (1993: 359) sobre la alteración de los metros líricos en la monodia paródica de *Ra.* 1329-1363.

líricos «de lamento» se utiliza en una situación que no puede ser más ridícula y que no tiene nada de terrible (Prato 1987: 226).

Ar. *Lys.* 959-969

**Χο. Γε.** ἡ δεινῶ γ', ὃ δύστηνε, κακῶ  
τείρει ψυχὴν ἐξαπατηθεῖς.  
κάγωγ' οἰκτίρω σ'. αἰαῖ.

— — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — —	
ποῖος γὰρ <ἔτ'> ἄν   νέφρος ἀντίσχοι,	2 an
— — — — — — — — —	
ποία ψυχῆ,   ποῖοι δ' ὄρχεις,	2 an
— — — — — — — — —	
ποία δ' ὄσφῦς,   ποῖος δ' ὄρρος	2 an
∪ ∪ — ∪ ∪ —	
κατατεινόμενος	an
— — — — — — — — —	
καὶ μὴ βινῶν   τοὺς ὄρθρους;	paroem

**Κι.** ὃ Ζεῦ, δεινῶν ἀντισπασμῶν.

**Χο. Γε.** ταυτὶ μέντοι νυνὶ σ' ἐποίησ'  
ἢ παμβδελυρὰ καὶ παμμυσαρά.

CORO DE VIEJOS. – En verdad, desgraciado, en un terrible mal atormentas tu alma, engañado. Y yo también, por lo menos, te compadezco. ¡Ay, ay! ¿Qué riñón, pues, resistiría todavía, qué alma, qué huevos, qué cadera y qué grupa, que tanto se extiende y que no folla por las mañanas? CINESIAS. – ¡Oh, Zeus, qué terribles espasmos! CORO DE VIEJOS. – Pero esto ahora mismo te lo acaba de hacer la tipa esa requeteabominable y terrible.

Dejando atrás el tema propiamente métrico que nos ocupa, hay otros motivos por los que considerar esta secuencia de versos de la *Lisístrata* como paródica, en especial los versos que hemos escogido para su escansión: justamente el año anterior, el 412 a.C., Eurípides representó su *Andrómeda*. Por suerte, conservamos un fragmento que, a pesar de poseer solamente un verso, se asemeja bastante a esta estructura sintáctica y léxica que acabamos de ver y, además, su escansión concuerda con la estructura del dímeter anapéstico.

*Andrómeda*, fr. 116 Kn.<sup>22</sup>

— — ∪ ∪ — — — — —	
ποῖαι λιβάδες,   ποῖα σειρήν,	2 an

Qué fuentes, qué sirena...

22. Para los textos fragmentarios de Eurípides nos hemos basado en la edición de Kannicht (2004).

Los estudiosos suelen tomar estos versos que hemos visto de la *Lisístrata* como una parodia de este verso de la *Andrómeda* y de los que seguirían, ya que seguramente el fragmento estaría insertado en una monodia escrita en anapestos líricos «de lamento» que daría inicio a la obra (Pretagostini 1976: 193-194; Henderson 1990: 183). Otros autores, por el contrario, ponen este verso en boca del coro o de otros personajes y no de Andrómeda, en muchas ocasiones a fin de eliminar la posibilidad de que sea una monodia la que dé inicio a la pieza. No obstante, el escolio a Ar. *Th.* 1065 nos dice claramente que la invocación a la Noche, que da inicio a la monodia del Pariente-Andrómeda en la parodia de Aristófanes, forma parte del prólogo de la obra original, por lo que muy posiblemente este verso también lo pronunciase la heroína trágica (Bañuls-Morenilla 2008: 95-96).

El uso del anapesto en esta escena se combina con una serie de términos que, en la realidad de la comedia y, más propiamente, de la paratragedia, adoptan, según el comentario a la obra de Henderson (1990: 183), significados muy distintos: indica el autor que el término ψυχή se refiere en este caso a algún órgano del cuerpo, pero no especifica a cuál. Tampoco da ninguna indicación en su valiosísimo y posterior estudio sobre el lenguaje obsceno de la comedia ática (1991) sobre el posible doble significado de este nombre. No obstante, la cercana posición del término ὄρχεις «testículos», este sí tratado y estudiado detenidamente en su monografía (1991: 124-125), nos puede llevar fácilmente a pensar que esta ψυχή, que tan *trágicamente* designa el *alma* de Cinesias, realmente haga referencia a su miembro. Del mismo modo, el término ὄσφῶς «cadera», parte del cuerpo humano relativamente cercana a los glúteos, quizás por metonimia también sirva para hacer referencia al culo. Cierra este catálogo de metáforas sobre órganos sexuales el término ὄρρος «grupa, cola», del que sí se sabe que se utilizaba para referirse al miembro viril, al que acompaña el participio κατατεινόμενος que, de no ser demasiado puritanos, deberíamos entender como «estirado» o, acompañando a ὄρρος, «empalmado»<sup>23</sup> (Henderson 1991: 111, 128), aunque en la traducción empleemos otro término para intentar reflejar este ambiente trágico que el autor pretende crear. La solemnidad intrínseca del ritmo anapéstico, combinada con este tipo de vocabulario soez y realmente escatológico, aporta más bien un aire cómico que no trágico a la situación del pobre Cinesias.

Volviendo otra vez a *Las Tesmoforiantes*, la parodia de la *Andrómeda* de Eurípides que la comedia presenta es clave en nuestro estudio sobre el uso del anapesto lírico «de lamento» en Aristófanes.

En la parodia de la *Andrómeda* de Eurípides se reconocen tres partes distintas fácilmente: en primer lugar, una monodia astrófica escrita principalmente en ritmo yámbico en la que el Pariente-Andrómeda recita una serie de lamentaciones sobre su terrible destino (vv. 1015-1055); a continuación, la escena con la ninfa Eco-Eurípides, que se limita a repetir de modo burlesco las últimas palabras que va pronunciando el Pariente y, después, también las del arquero escita, pasaje en el que ubicamos la monodia escrita en anapestos líricos «de lamento» (vv. 1056-1097); y ya, por último, la aparición final de Eurípides disfrazado de Perseo para salvar a su compañero (vv. 1098-1135; Jouan-Van Looy 1998: 155).

23. Con respecto a κατατεινόμενος, Ar. *Lys.* 845-846 οἴμοι κακοδαίμων, οἷος ὁ σπασμός μ' ἔχει / χῶ τέτανος ὥσπερ ἐπὶ τροχοῦ στρεβλοῦμενον, «¡Ay de mí, desgraciado! ¡Qué pedazo de convulsiones y de estiramientos me están dando! ¡Como si me estuvieran retorciendo en la rueda de tortura!». Cf. τέτανος, τεῖνω, etc. Según *LSJ*, s.v. τέτανος, II. *erectio penis*, Ar.*Lys.*553 (anap.), 846.

Ar. *Th.* 1065-1079

Κη. ὦ νύξ ἱερά,	<i>an</i>
ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις	<i>paroem</i>
ἀστεροειδέα   νῶτα διφρεύουσ'	
αἰθέρος ἱεράς	<i>3 an</i>
τοῦ σεμνοτάτου   δι' Ὀλύμπου.	<i>paroem</i>
Ηχ. δι' Ὀλύμπου.	
Κη. τί ποτ' Ἀνδρομέδα   περιάλλα κακῶν	<i>2 an</i>
μέρος ἐξέλαχον—	<i>an</i>
Ηχ. μέρος ἐξέλαχον—	<i>an</i>
Κη. θανάτου τλήμων—	<i>an = 2 an</i>
Ηχ. θανάτου τλήμων—	<i>an = 2 an</i>
Κη. ἀπολεῖς μ', ὦ γραῦ,   στομυλλομένη.	<i>2 an</i>
Ηχ. στομυλλομένη.	<i>an</i>
Κη. νῆ Δί' ὀχληρά   γ' εἰσήρρηκας	<i>2 an</i>
λίαν.	
Ηχ. λίαν.	<i>an</i>
Κη. ὦγάθ', ἕασόν   με μονωδῆσαι,	<i>2 an</i>
καὶ χαριεῖ μοι.   παῦσαι.	
Ηχ. παῦσαι.	<i>2 an</i>
Κη. βάλλ' ἐς κόρακας.	
Ηχ. βάλλ' ἐς κόρακας.	<i>2 an</i>
[...]	

PARIENTE. – ¡Oh noche sagrada, qué larga carrera recorres conduciendo tu carro por la estrellada cumbre del sagrado éter a través del más solemne Olimpo! EURÍPIDES. – (*se le escucha desde el fondo*) ... *Olimpo!* PARIENTE. – ¿Por qué yo, Andrómeda, en buena

hora, antes que todos los demás, he obtenido en suerte esta medida de desgracias... EURÍPIDES. – ... *he obtenido en suerte esta medida*... PARIENTE. – La muerte, miserable... EURÍPIDES. – *La muerte, miserable*... PARIENTE. – Me vas a matar, vieja, de tanto parlotear. EURÍPIDES. – ... *de tanto parlotear*. PARIENTE. – ¡Sí, por Zeus, vaya que estás interrumpiendo con ganas, pesada! EURÍPIDES. – ... *con ganas*... PARIENTE. – Amigo, déjame cantar a mí solo y me harás un favor. Para. EURÍPIDES. – ... *para*. PARIENTE. – ¡Vete a la mierda! EURÍPIDES. – *¡Vete a la mierda!* [...]

Desde el verso 1065 al 1097 se configura una secuencia en ritmo anapéstico. Así lo indican los comentarios (*cf.* especialmente los más recientes: Austin-Olson 2004: 323; Sommerstein 1994: 227). Seguimos a Sommerstein en que, hasta el verso 1072, tenemos anapestos líricos propiamente dichos (aunque nosotros también consideramos líricos los que siguen en nuestro pasaje del texto). No obstante, no creemos conveniente considerar los versos que siguen como anapestos recitados aunque estén dentro de la misma secuencia, ya que las interrupciones de Eurípides-Eco empiezan a cortar las frases del Pariente y hay veces en que es imposible respetar siquiera la estructura base del metro. Nosotros ofrecemos aquí la escena desde el verso 1065 hasta el 1079, ya que después el ritmo anapéstico se rompe irremediamente, pues los personajes pronuncian únicamente palabras sueltas. Aunque no se nos han conservado los motivos musicales que acompañaban esta monodia de lamento, seguramente la parodia que lleva a cabo el Pariente compartiría el mismo tipo de acompañamiento musical. Mastromarco (2008: 182) sugiere que la parodia de esta escena particularmente tiene un objetivo muy claro por parte del cómico, que es ridiculizar esta nueva técnica, tanto teatral como musical, introducida por Eurípides de empezar una obra con una monodia de lamento escrita en anapestos líricos. Es más: según los datos que ofrece el *corpus* eurípideo conservado, seguramente fue *Andrómeda* la tragedia que inauguró esta novedosa técnica teatral que progresivamente se iría extendiendo a los prólogos de tragedias más tardías de Eurípides, como el de *Ifigenia en Áulide*.

Esta parodia de la monodia de la *Andrómeda* eurípidea, en la que la protagonista-Pariente y la ninfa Eco-Eurípides se «encuentran», representa una monodia fallida (Zimmermann 1985: 6): después de que la ninfa Eco le diga a *Andrómeda* lo que debe hacer (vv. 1062-1063 ἄλλ', ὃ τέκνον, σὲ μὲν τὸ σαυτῆς χρῆ ποιεῖν, / κλαίειν ἔλεινῶς, «EURÍPIDES. – Pero venga, cariño, tienes que hacer lo que te corresponde: llorar de modo lastimero»), esta empieza con su canto. La primera parte de la monodia sería cantada (así se dice en 1077-1078 ὄγᾰθ', ἔασόν με μωνοδῆσαι, / καὶ χαριεῖ μοι. παῦσαι). El metro también lo confirma, ya que se utiliza el anapesto lírico durante toda la escena, incluso en las repeticiones de Eurípides-Eco, como veremos después, aunque no haya conservación de alfa doria en este caso, como vemos en el v. 1072 τλήμων. El mantenimiento de la η no supone en este caso un fallo premeditado por parte de Aristófanes: ya en los fragmentos 114-115 Kn. de la obra original vemos que se mantiene la eta y que no se recurre al vocalismo dorio. Las causas de esta elección pueden ser muchas; no obstante, hay veces en las que las diferencias entre anapesto recitado y lírico son mínimas, no se mantienen o incluso se extrapolan de uno a otro. El texto original de Eurípides es prácticamente igual a la parodia de Aristófanes. Únicamente observamos cambios en el final, y porque Eurípides-Eco no le deja a su pariente terminar la frase. En el fragmento, por suerte, sí que se puede ver el verso entero.

*Andrómeda*, fr. 114-115 K $\eta$ .

ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ ὦ νύξ ἱερά,  
 ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις  
 ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύου-  
 σ' αἰθέρος ἱερᾶς  
 τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου  
 ΗΧΩ δι' Ὀλύμπου  
 ΑΝ. τί ποτ' Ἀνδρομέδα  
 περὶ ἀλλὰ κακῶν μέρος ἐξέλαχον,  
 θανάτου τλήμων μέλλουσα τυχεῖν;

Si nos fijamos en el texto de Aristófanes, se pueden percibir ciertas anomalías en lo que se refiere a la estructuración de los anapestos: lo que empieza como una pura monodia eurípidea, a los pocos versos se viene abajo, y es que Eurípides-Eco no deja terminar ni una sola frase al Pariente. No obstante, el ritmo propio del dímeter anapéstico se mantiene precisamente gracias a las repeticiones de Eurípides. Los versos 1070-1072 muestran esta formación de los dímeters anapésticos gracias a las respuestas de Eurípides de la que hablamos:

Κ $\eta$ . τί ποτ' Ἀνδρομέδα   περὶ ἀλλὰ κακῶν	2 an
μέρος ἐξέλαχον—	an
Η $\chi$ . μέρος ἐξέλαχον—	an
Κ $\eta$ . θανάτου τλήμων—	an = 2 an
Η $\chi$ . θανάτου τλήμων—	an = 2 an

A pesar de la repetición de Eurípides, que literalmente corta el canto del Pariente y, por ende, el verso, este sí que llega a completar su estructura, ya que Eurípides repite exactamente lo mismo que acaba de decir su compañero con la secuencia restante del verso, por lo que se termina formando *stricto sensu* el dímeter anapéstico. Estas interrupciones no son un simple procedimiento cómico: hay comicidad en el hecho de interrumpir a otro personaje, pero también es necesario entenderlo desde el punto de vista métrico que estamos tratando. Si, efectivamente, el metro anapéstico se configura como un ritmo serio, utilizado principalmente para transmitir ese *páthos* de los personajes de tragedia que están atravesando una situación terrible, y este ritmo se rompe para repetir lo mismo que se acaba de decir —y, seguramente, para repetirlo con un tono burlesco—, la solemnidad intrínseca del ritmo se viene abajo. La terrible situación de la protagonista, que se encuentra atada a una roca a la espera de que un terrible monstruo marino acabe con su vida, se acentúa todavía más al ver que su única compañía, la ninfa Eco, no es capaz de ayudarla. Algo que en la tragedia original ayudaría a crear una situación realmente desesperante y a resaltar todavía más la soledad de Andrómeda, cuya única compañía es una ninfa que no es capaz ni siquiera de mantener una conversación normal y corriente (Bañuls-Morenilla 2008: 100), en este caso se presenta como un recurso de comicidad de lo más potente.





de una coincidencia, más teniendo en cuenta la enorme aparición de esta expresión vulgar en todo el *corpus* aristofánico<sup>25</sup>.

Terminamos nuestro recorrido por las dos comedias del 411 a.C., *Lys.* y *Th.*, y llegamos a la siguiente cronológicamente, *Las Ranas*, que se representó en las Leneas del año 405 a.C. Seis años separan las dos comedias que hemos tratado de esta, aunque su contenido se asemeje en gran medida al de *Th.*: una vez más, vuelven a dejarse de lado los temas propiamente políticos y se toma como tema principal de la pieza la crítica literaria. Si en *Th.* habíamos asistido a un enorme festín paródico de tragedia eurípidea, en *Ra.* presenciaremos un extraordinario agón en el Hades sobre quién debería dejar el trono de la tragedia en el inframundo y regresar a Atenas, si el más arcaico de los tres trágicos o el más moderno: Esquilo o Eurípides.

*Ra.* alberga una de las monodias paródicas más extensas que encontramos en el *corpus* aristofánico: en el largo agón que se produce entre Esquilo y Eurípides, el primero entona una larga monodia claramente paródica, a fin de ridiculizar esta técnica eurípidea de crear largas y complicadas monodias, caracterizadas por un lenguaje sublime y unos metros ricos y variados, pero muchas veces sin un tema acorde a estas elevadas características, más bien banal. Aristófanes combina las características formales del canto eurípideo (lengua y métrica elevadas) con elementos propios de la comedia, así como el *aprosdóketon*, la ruptura de la ilusión trágica y de estilo, etc., del mismo modo que ocurre en la parodia de la *Andrómeda* eurípidea. La monodia se extiende desde el verso 1331 hasta el 1363. Esta disputa entre Esquilo y Eurípides abarca varias etapas, cada una de ellas centrada en criticar diferentes partes de sus tragedias, modos de proceder y también de composición (empezando por la propia función didáctica de la tragedia, pasando por los prólogos, los cantos corales o μέλη, y llegando en último lugar a las monodias, en concreto a las de creación eurípidea)<sup>26</sup>. No se trata del mismo modelo de monodia paródica que encontramos en *Th.* En este caso, las citas trágicas literales son mínimas y la atención se centra directamente en el modo de composición de las monodias (Zimmermann 1985: 12-13).

Como hemos dicho, la monodia es polimétrica. Los primeros versos de la oda (vv. 1331-1337) están escritos casi íntegramente en anapestos líricos. Nos centraremos en estos pocos versos que son de nuestro interés.<sup>27</sup>

25. El primer testimonio que conservamos de esta expresión vulgar, en base a los textos que poseemos, se encuentra en el Epodo de Colonia de Arquíloco (Archil. fr. 196a., v. 31 West), lo cual ayuda a confirmar la estrecha relación que se da entre yambo y comedia. Un detallado estudio sobre este epodo puede verse en Nicolosi (2007).

26. Cf. también Cavallero (2010: 17 ss.) para un análisis detallado de las diferentes partes de esta monodia.

27. Cf. la obra de Zimmermann (1985: 13-21), que recoge tanto el análisis métrico como el comentario de todas las partes de la monodia. Para un análisis métrico de las partes líricas del *corpus* aristofánico, cf. Zimmermann (1987).

Ar. Ra. 1331-1339

ὦ νυκτὸς κελαίνοφαῆς ὄρφνα,	
~ ~ - - - ~ ~ - -	
τίνα μοι δύστανον ὄνειρον	<i>paroem</i>
- - ~ ~ - - ~ ~ - ~ ~ -	
πέμπεις, ἄφανοῦς   Αἶδα πρόμολον,	<i>2 an</i>
- - - - ~ ~ - ~	
ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα,	<i>paroem</i>
- - - - ~ ~ - -	
Νυκτὸς παῖδα μελαίνας,	<i>paroem</i>
- - - - - - - -	
φρικώδη δεινὰν ὄψιν,	<i>paroem</i>
- - - - - - - -	
μελανονεκευείμονα,	
φόνια φόνια δερκόμενον,	
μεγάλους ὄνυχας ἔχοντα;	

ESQUILO. – ¡Oh negra oscuridad de la noche! ¿Qué desgraciado sueño me envías, proveniente del oscuro Hades, que tiene un alma sin vida, hijo de la negra Noche, una terrible y horripilante visión, vestida de negro, que mortíferamente y más mortíferamente se queda mirando y que tiene unas garras enormes?

Los versos introductorios que hemos escogido para su escansión, todos ellos escritos en ritmo anapéstico, son, a decir verdad, muy problemáticos. En realidad, toda la explicación métrica de la apertura de la monodia conlleva problemas, a los que todavía no se han aportado soluciones definitivas. Después del dímeter coriámbico inicial (1331), sigue una tirada de anapestos, muchos de ellos paremiacos (1332, 1334, 1335, 1336), aunque tampoco esto lo podemos afirmar con total seguridad, pues de nuevo encontramos falta de elementos métricos que completen el paremiaco en ciertos versos (1334, 1335). Zimmermann (1985: 15) indica que, además de los problemas métricos que presenta el pasaje, las terminaciones de los anapestos paremiacos también son sospechosas, dado que el anapesto paremiaco, debido a su función propia de metro clausular, generalmente cierra una unidad retórica o de sentido, ya esté insertada dentro del texto (en el caso de los anapestos líricos) o al final de la secuencia.

No obstante, debemos tener en cuenta que nos encontramos en una parodia. Dover (1993: 359) argumenta que la parodia distorsiona las características propias de la monodia y las exagera, complicándolas mucho más y creando intencionadamente más problemas a la hora de realizar un análisis de sus componentes. Puede ser intención del propio Aristófanes el hecho de que haya inconsistencias métricas en la oda, así como exageraciones de sus recursos compositivos, para así poner de manifiesto lo complicado y absurdo de las nuevas técnicas musicales y métricas de las que Eurípides se sirve en sus tragedias.

El motivo de la monodia, como no podía ser de otro modo, es de lo más absurdo: la pesadilla de la que se habla en los versos iniciales (1332), que en tragedia muchas veces avisa a la protagonista de la inminencia de alguna desgracia (*cf.* al respecto los sueños

premonitorios de Hécabe en la tragedia homónima y de Ifigenia en *Ifigenia entre los Taurros*), en este caso resulta ser el robo de un gallo por parte de una esclava. A este contenido incongruente y banal acompaña, como es lógico, una dicción poética elevada, un ritmo polimétrico y, posiblemente, una actuación por parte de los actores muy conmovedora (Zimmermann 1985: 13-21). Los anapestos presentan, además, todas las características prototípicas del anapesto lírico: conservación de alfa doria (1331 ὄρωνα, 1332 δύστανον, 1333 Αἶδα, 1334 ψυχὰν, 1336 δεινὰν), resolución de sílabas largas y breves, anapestos paremiacos insertados en medio del texto sin función clausular, etc. Por no hablar también del abundantísimo vocabulario perteneciente a la tragedia y, en general, a la poesía seria y la frecuente recurrencia léxica, semántica y sintáctica que se da entre diferentes términos y estructuras<sup>28</sup>, lo cual se presupone en este tipo de monodia paródica.

En conclusión: la parodia de tragedia abarca muchísimos elementos del texto: la dicción, el lenguaje, la escenografía, la caracterización de los personajes y, también, el metro. Hemos intentado mostrar que Aristófanes conoce bien este uso del anapesto lírico que hace especialmente Eurípides en escenas de lamento, y que, como buen poeta cómico, sabe poner este recurso trágico al servicio de la *vis* cómica. La parodia alcanza a tocar también la innovación que supuso por parte de Eurípides la creación de estas monodias polimétricas tan elaboradas y conectadas al *páthos* del personaje, que, de seguro, captaban por completo la atención del auditorio. Algo tan impactante y novedoso, como es obvio, no podía pasar desapercibido ante los ojos de Aristófanes. No obstante, debemos incidir en la idea de que no hay aquí una burla realizada con malas intenciones por parte del poeta cómico: es evidente que, a pesar de todo, hay un profundo respeto hacia Eurípides por parte de Aristófanes y, en última instancia, un gran homenaje detrás de todas estas parodias. El propio Dioniso aclara con un flagrante tono trágico-eurípideo al final de *Ra.* que su elección de revivir a Esquilo la ha hecho su lengua, mas no su corazón (Ar. *Ra.* 1471)<sup>29</sup>, pues su cometido en un primer momento era bajar al Hades para rescatar a Eurípides precisamente, no a Esquilo. La elección no se debe a una falta de convicciones, sino más bien a un impulso por hacer lo conveniente en ese momento para Atenas (Cavallero 2010: 32). No obstante, a pesar de su elección final, es evidente que Dioniso y, en consecuencia, Aristófanes, realiza un buen homenaje de la figura y obra de Eurípides. La ausencia de tema político en estas dos comedias, *Th.* y *Ra.*, ofrece la oportunidad al poeta de centrar su atención en la crítica literaria y de hacer un repaso a todo ese *corpus* eurípideo que tanta controversia creó en su momento y que sirvió para revolucionar unas normas de creación y estilo que Aristófanes defendía fervientemente.

Además, hay que tener en cuenta que todas estas escenas nos ayudan a comprender mejor cómo eran todas esas tragedias que se han perdido: en *Th.* encontramos textos pertenecientes al *Palamedes*, del que se han conservado poquísimos fragmentos, a la *Andrómeda*, para cuya reconstrucción se acude normalmente a la parodia que realiza Aristófanes en *Th.* o a relatos de autores posteriores, o al *Télefo*, cuya reproducción paródica en la comedia aristofánica fue ingente, tal como demuestran los testimonios. El largo agón

28. 1331 νυκτὸς – 1335 Νυκτὸς; 1331 κελαινοφαῆς – 1333 ἀφανοῦς; 1335 μελαίνας – 1337 μελανονεκυεῖμονα; 1334 ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα – 1339 μεγάλους ὄνυχας ἔχοντα. Nótese también la recurrencia fónica que se produce entre el verso 1333 πέμπεις, ἀφανοῦς Αἶδα πρόμολον y el 1335 Νυκτὸς παῖδα μελαίνας gracias a los términos Αἶδα y παῖδα, de sonido muy similar.

29. Los escolios indican que este verso es parodia del primer hemistiquio del verso 612 del *Hipólito* de Eurípides: ἡ γλῶττ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φρήν ἀνώμοτος, «mi lengua ha jurado, pero no mi corazón».

entre Esquilo y Eurípides en *Ra*. presenta una enorme cantidad de inicios de tragedias, tanto esquiléas como eurípideas, de los que, de no ser por este testimonio cómico, probablemente no tendríamos noticias. En definitiva, la comedia de Aristófanes se presenta como una mina en la que podemos encontrar elementos pertenecientes a todos los géneros literarios, a los conservados y a los perdidos, a todos los diferentes estadios de la lengua griega y, también, a aquellos sucesos sociales que marcaron profundamente el género y la sociedad ateniense del siglo V a.C.

## Bibliografía

- AUSTIN, C. – OLSON, D. (2004), *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, Oxford-New York.
- BAÑULS OLLER, J. V. – MORENILLA TALENS, C. (2008), «*Andrómeda* en el conjunto de las tragedias de Eurípides», *CFC* 18, 89-110.
- BLAYDES, F. H. M. (1880), *Aristophanis Comoediae. Annotatione Critica, Commentario Exegetico, et Scholiis Graecis. Pars I: Thesmophoriazusae*, Halle.
- CAVALLERO, P. A. (2010), «Dioniso de *Ranas*: un homenaje de Aristófanes a Eurípides», *Helmantica* 61, 7-44.
- DALE, A. M. (1968), *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge.
- DE MARTINO, F. (2002), «Donne da copertina; Appendice: In attesa: Donne e Madonne», en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental, V: El perfil de les ombres*, Bari, pp. 111-186.
- DIGGLE, J. (1984), *Euripidis: Fabulae*, vol. I, Oxford.
- (1981), *Euripidis: Fabulae*, vol. II, Oxford.
- (1994), *Euripidis: Fabulae*, vol. III, Oxford.
- DOVER, K. J. (1987), «Language and Character in Aristophanes», en K. J. Dover (ed.), *Greek and the Greeks. Collected Papers. Vol. I: Language, Poetry, Drama*, New York, pp. 237-248.
- (1993), *Aristophanes: Frogs*, Oxford.
- FRITZSCHE, F. V. (1838), *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Leipzig.
- GARCÍA NOVO, Elsa (2021), «La caída de Jerjes y su reflejo métrico en *Los Persas* de Esquilo», *Revista do Laboratório de Dramaturgia* 17, 66-85.
- GARCÍA ROMERO, F. (2004), «Simetría axial en el éxodo de *Prometeo encadenado* y en la párodo de *Persas*», *Habis* 35, 57-69.
- GIL, L. (2013), «Aristófanes y Eurípides», *CFC* 23, 83-110.
- GREGORY, J. (1999), *Euripides: Hecuba. Introduction, text and commentary*, Atlanta.
- GUZMÁN GUERRA, A. (1997), *Manual de métrica griega*, Madrid.
- HENDERSON, J. (1990), *Aristophanes: Lysistrata*, Oxford.
- (1991), *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford.
- JOUAN, F. – VAN LOOY, H. (1998), *Euripide: Tragédies. Tome VIII. 1e partie. Fragments: Aigeus – Autolykos*, Paris.
- KANNICHT, R. (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. 5 Euripides*, Göttingen.
- KORZENIEWSKI, D. (1968), *Griechische Metrik*, Darmstadt.
- KOVACS, D. (2018), *Euripides: Troades*, Oxford.
- LABIANO ILUNDAIN, M. (2000), *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*, Ámsterdam.

- (2010), «Eurípides, *Helena* 435-482. Elementos conversacionales, humor y guiños aristofánicos en una tragedia», *CFC* 20, 55-82.
- LSJ = Liddell, H. G. – Scott, R. – Jones, H. S. (1996), *Greek-English Lexicon. With a revised supplement*, New York–Oxford. Disponible online en ΛΟΓΕΙΟΝ: <https://logeion.uchicago.edu/lexidium> (acceso el 27 de noviembre de 2022).
- MACDOWELL, D. M. (1995), *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford.
- MARTINELLI, M. Ch. (1995), *Gli instrumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna.
- MARTÍNEZ BERMEJO, M. (2017), *La recepción de la tragedia fragmentaria de Eurípides: de Platón a Diodoro Sículo*, Salamanca.
- MASTROMARCO, G. (1994), *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari.
- (2008), «La parodia dell’*Andromeda* euripidea nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane», *CFC* 18, 177-188.
- MASTRONARDE, D. J. (2002), *Euripides: Medea*, Cambridge.
- MEDDA, E. – MIRTO, M. S. – PATTONI, M. P. (eds.) (2006), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.* Atti delle giornate di studio, Pisa.
- MORENILLA TALENS, C. (2022), ««Pues la desmesura, cuando florece, da como fruto la espiga de la ofuscación» (*Persas* 821 s.)», en M. P. de Hoz – A. López Fonseca (eds.), *Literatura e Historia en el Mundo Clásico*, Madrid, pp. 31-50.
- NICOLOSI, A. (2007), *Ipponatte*, Epodi di Strasburgo. *Archiloco*, Epodi di Colonia (con un’appendice su P. Oxy. LXIX 4708), Bologna.
- PAGE, D. (1973), *Aeschylus Septem Quae Supersunt Tragoedias*, Oxford.
- PARKER, L. P. E. (1997), *The Songs of Aristophanes*, Oxford.
- PRATO, C. (1987), «I metri lirici di Aristofane», *Dioniso* 57, 203-244.
- PRETAGOSTINI, R. (1976), «Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane», *Studi Classici ed Orientali* 25, 183-212.
- PUCCI, P. (1961), «Aristofane ed Euripide, Ricerche metriche e stilistiche», *MAL*, ser. VIII, vol. 10, 358: 277-423.
- RAU, P. (1967), *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.
- RAVEN, D. S. (1962), *Greek Metre. An Introduction*, London.
- SOUSA E SILVA, M. F. (2012), «El *Télefo* de Eurípides. Motivo de un éxito», en A. Melero – M. Labiano – M. Pellegrino (eds.), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo: problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce – Brescia, pp. 213-235.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1994), *Aristophanes: Thesmophoriazuse*, Warminster.
- TEDESCHI, G. (2010), *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste.
- TIBALDI, A. (1999), «L’associazione docmio-anapesto in Eur. *Hec.* 154-176 = 197- 215, 177-196 e 1056-1108», *SCO* 47, 175-184.
- (2002), «Associazione del docmio con l’anapesto nella tragedia attica di V secolo», *SCO* 48, 99-162.
- VAN DE SANDE BAKHUYZEN, W. H. (1887), *De parodia in comoediis Aristophanis. Locos ubi Aristophanes verbis Epicorum, Lyricorum, Tragicorum utitur*, Traiecti ad Rhenum.
- WEST, M. L. (1982), *Greek Metre*, Oxford.
- (1998), *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, 2 vols., Oxford.
- WILSON, N. G. (2007), *Aristophanis: Fabulae*, vol. II, Oxford.

- ZIMMERMANN, B. (1985), *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Brand II: Die anderen lyrischen Partien*, Königstein/Ts.
- (1987), *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Brand III: Metrische Analysen*, Königstein/Ts.