

Comentario y traducción de un pasaje de *Ranas* de Aristófanes

Santiago Hernández Aparicio
UNR / CONICET

Nuestro objetivo esta vez no es, como colaboraciones anteriores a *METAPHOREIN*, reflexionar sobre la traducción en términos generales o sobre la teoría de la traducción de algún autor en particular, sino ejemplificar, con un pasaje específico, una labor muy común en el estudio académico, la divulgación y la producción científica sobre textos de la antigüedad grecolatina: el comentario y la traducción anotada. El comentario despeja un campo minado para la traducción, que no podría sostenerse sin las referencias fundadas por él. En el caso de Aristófanes en particular, el entendimiento de factores culturales específicos es fundamental y esto queda claro solamente mostrando la arqueología de la traducción, la labor filológica.

Representada en el 405 a. C. en las Leneas, y ganadora del primer premio, *Ranas* emerge de la laguna de seis años posterior a *Lisístrata* y *Tesmoforias* (411 a. C.). Sus competidoras fueron *Las musas* de Frínico y *Cleofonte* de Platón Cómico. Se sabe que, a pedido del público, probablemente se volvió a representar pocos meses después, fuera de competición, quizás en las Dionisias.

Las ediciones consultadas fueron las de DEL CORNO ([1985] 1998), DOVER (1993) y MASTROMARCO (2006). Por motivos espaciales, seleccionamos, dentro del agón (vv. 895-1098), y más

específicamente de la primera mitad de la sizigia epirremática, oda, *kataleusmós* y parte del *epirrema* de Eurípides. Incluimos versos de las plegarias que abren el agón (vv. 885-933) debido a su funcionalidad para establecer conexiones, en el cuerpo del pasaje, con aspectos de *Troyanas* de Eurípides.

En cuanto a la traducción, elegimos el registro coloquial del español rioplatense y no un registro neutro, dado que el efecto cómico se transmite con más claridad cuando hay una adaptación, respetuosa del original, a algunos de los parámetros culturales de la lengua de recepción. Por una cuestión de espacio, presentamos solamente la traducción, pero referimos al texto griego en las notas *ad locum*.

Traducción al español

Dioniso.- Invoquen también ustedes dos, antes de decir sus líneas.¹

Esquilo.- Démeter que nutres mi espíritu,² pueda yo ser digno de tus misterios.³

Dioniso.- Tomá también el incienso y hacé la ofrenda.⁴

Eurípides.- Paso. Los dioses a quienes invoco son otros.

Dioniso.- ¿Particulares tuyos, una nueva acuñación?⁵

Eurípides.- En verdad.

Dioniso.- Adelante, invocá a tus dioses.

Eurípides.- Éter,⁶ mi alimento, bisagra de

la lengua,⁷ / sagacidad, narices granolientes, / que refute correctamente con los argumentos que presente.

Coro.- *Más nosotros deseamos⁸ /escucharlos, qué camino /tomarán de discursos hostiles.⁹ / La lengua es salvaje; /ninguno tiene el ánimo cobarde /ni la mente detenida. /Es apropiado¹⁰ esperar /que uno diga algo civil /y bien pulido, /y el otro, arrancando /de raíz las palabras, arrase /y termine con tanta polvareda de versos.¹¹ /Es necesario comenzar a hablar rápido, de modo que dirán palabras elegantes /y no comparaciones¹² de mesa ni cosas que pueda decir cualquiera.*

Eurípides.- Sobre mí y sobre qué tipo de poeta soy / voy a hablar¹³ al último; primero voy a probar / que este era un charlatán y un impostor, cómo engañaba / a los espectadores que pescaba, unos boludos nutridos en la moda de Frínico. / Pues apenas comenzados sus drama ponía sentado un personaje velado, /algún Aquiles o Níobe, sin dar la cara nunca,¹⁴ / mímica de tragedia que nunca comienza¹⁵; ni un poco murmuran.

Dioniso.- Pero por Zeus que no.

Eurípides.- El coro se apoyaba en una seguidilla de cuatro cantos seguidos. Y ellos a callar.

Dioniso.- Yo me complacía en ese silencio, y no lo disfrutaba menos /que los charlatanes de ahora.

Eurípides.- Porque sos un boludo, / date por enterado.

Dioniso.- Soy de la misma opinión. ¿Y por qué hacía eso el tal?

Eurípides.- Para gastarte, para que el espectador espere sentado / que Níobe abra la boca, y mientras el drama sigue...¹⁵

Dioniso.- ¡Qué hijo de su madre! Me gastó bien. / ¿Por qué estás agitado y molesto?

Eurípides.- Porque le saco la máscara. / Después de todo ese delirio y la obra / a la mitad, verbalizaba una docena de bueyes,¹⁶ / palabras con cejas y penachos,

monstruosas que daban miedo, y que los espectadores desconocían.

1. v. 885 Εὔχεσθε δὴ καὶ σφῶ τι πρὶν τᾶπτη λέγειν. Luego de un canto de metro predominantemente dactílico en que el coro invoca a las Musas (vv. 875-884) y en el que Dioniso, traídos el fuego y el incienso, realiza su ofrenda y su plegaria, Esquilo y Eurípides proceden a entonar las suyas. Las palabras con que el dios insta a los trágicos tienen un sello metateatral: darán sus plegarias antes de ἔπει λέγειν. Más que el sentido literal “decir palabras” o el incoativo “comenzar a hablar”, ἔπος debe ser leído en su acepción de líneas o versos en el drama. Así parece entenderlo DEL CORNO, que traduce “dire vostri versi” ([1985] 1998: 93).

2. v. 886. Dentro del sistema de metáforas con base metonímica en la sustitución de una facultad abstracta por un órgano concreta, las culturas pueden variar en su construcción. φρένα, en griego, o bien puede ser el asiento de las pasiones, o bien el asiento de las facultades mentales y la percepción. Quizás, por contraste con Eurípides y por el carácter enojoso de Esquilo a través del *agón*, podamos justificar traducir “corazón”, pero nuestro “espíritu”, sin volcarse al calculador “mente”, comparte algo de las dos connotaciones. Por otro lado, la actitud respetuosa de Esquilo hacia la diosa nos impide traducir con voceo, por lo que en este caso conservamos el tuteo.

3. v. 887 μυστηρίων Esquilo era nativo de Eleusis, localidad donde los misterios estaban consagrados a Démeter, Perséfone y Yaco. Estos cultos de la fertilidad que aseguraban renacimiento espiritual y bienaventuranza a los iniciados dialogan con el género cómico en tanto que Dioniso funde sus distintas funciones religiosas - el serio y comunal Yaco, el dios del teatro, el bufón cómico-

(SEGAL, 1961) para producir la palingenesia del género trágico, que había desaparecido en su grandeza con las muertes de Eurípides y Sófocles recientemente. Y no sólo del género trágico, sino de la ciudad entera y sus líderes, necesitados de una re-educación. Siendo la última comedia con estructura clásica de Aristófanes (aquí está la última parábasis –media parábasis, a decir verdad), recuerda a *Bacantes*, en una especie de gesto melancólico, de sentido de irrecuperabilidad de una forma compenetrada con la vida.

4. v.888. En griego, λιβανωτόν es objeto tanto del aoristo imperativo Ἐπίθεεσ como del participio aoristo λαβών. Esta resina del *Boswellia sacra*, utilizada como ofrenda en los sacrificios, era percibida por un griego inmediatamente en su función religiosa. De un modo similar, “mate” significa, para los argentinos, tanto una sustancia en su materialidad como un ritual. Nosotros traducimos el sustantivo descomponiendo ambos sentidos: “incienso” y “ofrenda”.

5. v. 891 κόμμα καινόν. Esta metáfora monetaria ya había sido desarrollada dentro de la *parábasis* (vv. 718-737), pero en referencia a los ciudadanos. Para comprenderla es necesario ponderar el contexto histórico de la pieza, que la *parábasis*, con su ruptura de la ilusión teatral, refiere directamente. En palabras de Del Corno “Quando Arisfofane compone *Le Rane* [...] Atene è in frantumi. Quasi venticinque anni di guerra contra Sparta hanno logorato la sua forza politica, militare, económica: quelche più conta, hanno degradato i cittadini in un' immedicabile corruzione” (1985] 1998: IX). Y, efectivamente, los diez años anteriores a la representación de nuestro drama están marcados por situaciones negativas para Atenas: el fracaso de la expedición a Sicilia, el Golpe oligárquico

de los Cuatrocientos, seguido de una vuelta a la democracia pero bajo la forma de la constitución restrictiva de Terámenes, y, finalmente, la demagogia de Cleofonte, inclinado a los vicios de la democracia radical – continuar la guerra para conservar el dominio imperial cueste lo que cueste, y generar un clima proscriptivo de privación de derechos civiles a cualquier sospechoso de oposición-. En este contexto, un suceso militar es lo que delimita la referencia de *Ranas*: autoexiliado Alcibíades al Helesponto luego de un vaivén de coqueteo con persas y espartanos y una vuelta victoriosa como *strategós* plenipotenciario a Atenas, la flota de Conón –su reemplazo– es asediada en el puerto de Mitilene. La flota de la ciudad sale a su rescate y, en las islas Arginusas, se realiza la batalla naval en que Atenas resulta victoriosa por última vez en la guerra, al punto que la Liga del Peloponeso ofrece la paz, aunque Cleofonte se rehúsa –la liberación de las rutas comerciales marítimas le es más esencial al dominio imperial–. Los esclavos que participaron fueron liberados y se les concedió la ciudadanía, pero los generales triunfadores resultaron condenados a muerte porque no pudieron recuperar los cuerpos de los caídos debido a una tormenta. Es más, los demogos instigaron al *dêmos* a exigir que, durante el proceso (406 a. C.), los generales perdieran su derecho al juicio individual y se los condenara en masa.

De ahí que el coro hable de ciudadanos a quienes se trata como a monedas. Las tradicionales monedas de plata habían menguado en su acuñación y uso debido a la invasión de Decelia, donde se encontraban las minas de plata, y se habían comenzado a hacer nuevas acuñaciones –no hay acuerdo con respecto al material–, calificadas por el coro como fácilmente falsificables y mal acuñadas

(vv. 720-725). Aquí es posible leer, en clave de metáfora económica, una defensa a los valores tradicionales, inconmensurables y no negociables (al modo de las leyes no escritas de Antígona), a la vez que una crítica a los valores de la democracia radical, ligada ideológicamente a un excedente de riqueza derivado de los *phóroi* (tributos), que permitía sostener la institución de la *mistophoría*. Efectivamente, el salario por servicios públicos, y especialmente por el servicio en la marina, fue lo que permitió a los *thêtes*, los no dueños de tierra, conseguir una fuerte participación política en la democracia, que a su vez sostenían, pues el cobro de los tributos a las ciudades clientes de la Liga de Delos era el resultado de una tiranía naval en la política exterior, que concentraba el tesoro en Atenas a través de la amenaza de la violencia. Según SEAFORD (1998), extendido su uso a partir del siglo VI a. C., la moneda, como equivalente universal, pudo, gracias a su carencia de valor de uso, transformarse (ser intercambiada por) cualquier cosa, y así concentró el deseo del usuario en sí misma, mucho más que en cualquier cosa que se pueda obtener a partir de ella. Y, al mismo tiempo que creó un régimen de evaluación comparativa para su circulación en el comercio, sus usuarios extiendieron inconscientemente esta evaluación monetaria al mundo de los compromisos y apegos valorativos y afectivos en general (121). Pareciera que Aristófanes quiere decir que la ciudad acudió erradamente a la faceta fantástica del dinero: emitió moneda en exceso (confiando en sectores reciénvenidos de la ciudadanía) sin que haya sustento en la riqueza real (los generales ejecutados, entre quienes se encontraba, por ejemplo, un hijo de Pericles). Del mismo modo, los dioses retóricos de Eurípides,

producto de un *nómos* humano e impío, nada tienen que ver con los Olímpicos, que respaldan el *nómos* desde su asiento sagrado.

6 v. 894 Αἰθήρ, ἔμὸν βόσκημα como divinidad invocada por un personaje a punto de lanzarse a un despliegue retórico de dudosa sabiduría (la charlatanería aristofánica de Eurípides), recuerda a la definición de las nubes en la tragedia homónima (vv. 314-322) como las diosas de la escuela sofística (en sentido peyorativo) de Sócrates. Pero el contexto agonístico también nos permite leer una referencia al tercer episodio de *Troyanas* (vv. 860-1059), donde un personaje, la reina Hécuba, entona una plegaria de tono filosófico y ateo antes de enfrentarse en *agón* con Helena, un poderoso agente de *deinòs légein*. En el primer verso del himno, llama a Zeus: ὦ γῆς ὄχημα κατὰ γῆς ἔχων ἔδραν (“Oh, soporte de la tierra, y que sobre la tierra tienes tu asiento”), una referencia al Éter divinizado como Zeus de Diógenes de Apolonia, pero también una tensión entre dos aspectos de la divinidad: su calidad de sostén ordenador del mundo ético versus su carácter dependiente del *nómos*. Efectivamente, Hécuba, que ya no cree en los dioses, los convierte en entidades discursivas con el fin práctico (*la medida de la vida del orador*) de desarmar los argumentos antropocéntricos de Helena, que culpa a Afrodita de sus propios errores. En βόσκημα hay una tensión cómica, un oxímoron: el sustantivo que designa el alimento, lo que es engordado justamente para nutrir, resulta ser algo insustancial: el aire. El contraste con la Deméter de Esquilo, que metonímicamente puede designar el alimento de la tierra, lleva a la risa. Además podría considerarse un caso de *aprosdóketon*, ya que una expresión inesperada irrumpe.

7. v. 894 στρόφιγξ refiere los pivotes de las bisagras en las partes superiores e inferiores de una puerta. GRIFFITH (1995) encuentra en Homero, y a partir de él en la lírica arcaica y en la tragedia, que los dientes son metaforizados como una cerca para mantener encerrado el mal consejo (Il. 4, v. 350), el hálito vital (Il. 9, v. 409) y, sobre todo, los ἔπεα πτερόεντα (Il. 1, v. 201). Estas palabras aladas encuentran en los dientes las rejas de una jaula, y así, se advierte una serie metonímica: siendo la cavidad bucal una jaula, los dientes sus rejas y las palabras aladas pájaros, la lengua deviene una puerta (Teognis 421, Simónides 541.2 PMG, *Filoctetes* v. 188, *Orestes* v. 903). La puerta puede ser ruidosa, ya que la antigüedad no gozaba del silenciamiento de las bisagras modernas (*Tesmofo-riantes*, vv. 487-488), puede tener una llave (*Edipo en Colono*, v. 1052) e incluso puede cerrarse sellando la boca, la jaula entera (*Tesmofo-riantes*, v. 40, *Fenicias*, v. 865). Evidentemente, en este caso, la metáfora alude a una boca inconstante, que puede abrirse y cerrarse a conveniencia, aunque, irónicamente, puede resultar ruidosa y molesta. En cuanto al compuesto ὀσφραντήριοι, ni exagerado ni extenso, pero con cierta comicidad, puede referir a la volubilidad del trágico que se adapta al gusto del público, sea cual sea, sin intención pedagógica.

8. v. 897 Καὶ μὴν ἡμεῖς ἐπιθυμοῦμεν La sизigia epirremática del agón se abre con la oda, en la que el coro canta en referencia a la disputa entre Esquilo y Eurípides. Tomamos los datos sobre la estructura de BALZARETTI (2007) y ZIMMERMAN (1987).

9. v. 899 τίνα λόγων ἔπιτε δαΐαν ὀδόν Las ediciones de DOVER (1993) y MASTRONARDE (2006) realizan otra enmienda (v. 896b): τίνα λόγων ἐμμέλειαν. Ἔπιτε δαΐαν ὀδόν. La

interpretación cambiaría ligeramente, dado que la danza pacífica referida por ἐμμέλειαν (contrapuesta a la danza pirrónica, violenta – según Aristóteles, Leyes 816b- sería el objeto de ἀκοῦσαι y debería leerse un punto antes de ἔπιτε, que pasaría a leerse como un imperativo de segunda persona. Habría contradicción o sutil ironía entre δαΐαν y el carácter pacífico de la danza de palabras. Quizás puede leerse en tono cómico, pero la elección más simple de DEL CORNO nos parece correcta.

10. v. 903 Como señala DAVID C. HOFFMAN (2008), ἐικός, como participio perfecto neutro de ἔοικα, mantiene el significado básico del verbo de “ser similar”, pero presenta matices en relación con el tipo de juicio sobre algo que su uso vehiculiza: 1- “probable” cuando refiere un evento cuya ocurrencia puede ser anticipada por su similitud con casos anteriores; 2- “verosímil” cuando refiere un enunciado o consideración que se asimila a lo que se sabe cierto; 3- “apropiado” cuando refiere una acción realizada en concordancia con lo que es socialmente esperable / aceptable. En este último sentido, como predicativo subjetivo obligatorio de la completiva de infinitivo, construye la verosimilitud social de Esquilo y Eurípides que se desplegará a lo largo del agón. Uno civil (¿civilizado en el sentido pervertido del Protágoras platónico?) y refinado en la expresión, y el otro, sin tanto logro estético, agarrando las palabras de raíz para decir algo en relación con la sabiduría y la verdad.

11. v. 908 ἀλινδήθρας se refiere al lugar al que llegan los caballos después de correr. Etimológicamente, se relaciona con la polvareda que levantan al galopar. Nos resultó una buena opción “polvareda” tanto por esto como por una posible referencia tanto al verso marcial

de Esquilo, que levanta polvo como el golpe de armas en la batalla, o acaba con el “polvo” del verso euripídeo, si pensamos en el sentido de “nubes” y “éter” que señalamos en otras notas.

12. v. 910 εἰκόνας MASTROMARCO (p. 648, n. 141) propone leer el término en relación a las comparaciones burlescas propia de los contextos simposíacos, incluso en contexto nupcial. Por nuestra parte, pensamos que cabe la posibilidad de una referencia a un ejercicio de la enseñanza retórica sofisticada. Si bien los manuales progymnámaticos tardíos, que la recogen, llaman a la comparación *synkrisis*, creemos que no es inverosímil en Aristófanes una crítica a la universalización del uso persuasivo del discurso por parte de esta escuela, de modo tal que los hombres malos y los hombres buenos hablen de forma similar.

13. v. 911 Además de “contrar sobre”, “explicar”, “hablar sobre”, φράζω, según la entrada de Liddell Scott Jones, también quiere decir “cultivate style or phrasing, opp. αὐτὸ τὸ γράφειν, Duris 1 J.” Esto enfatizaría la exquisitez del discurso de Eurípides. Pensamos que puede haber un caso de paratragedismo con *Troyanas* o, al menos, un guiño cómico al agón entre Helena y Hécuba. Por un lado la invocación a extraños dioses retóricos que recuerda a la reina de Troya invocando a su Zeus filosófico es resignificada por la crítica epirremática de Eurípides a los coros de Esquilo: efectivamente, estos se nutrían de la sabiduría gnómica tradicional, y ponían al hombre en el centro de un entramado mitológico donde actuaban las fuerzas morales de los dioses, vehiculizadas por el canto coral. Esto molesta a Eurípides, que hace un uso exclusivamente *nominal* de los dioses para enfatizar la responsabilidad humana sobre la agencia. En ese sentido, Eurípides recuerda a la Hécuba que

sentencia: τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς, / καὶ τοῦνομι' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς (vv.889-890). Pero además, hay ciertos segmentos del parlamento que también nos recuerdan a Helena, y son los que producen risa: efectivamente, la sinvergüenza que habla bien siendo mala (y esto es *deinòs légein*) invierte la estructura del debate forense y coloca la defensa en primer término para acusar, apenas empieza a hablar, a Hécuba de ser el origen del mal, habiendo parido a Paris. De forma similar, Eurípides comienza declarando que se omitirá a él mismo hasta el final, y ataca a Esquilo (“primero voy a probar que este era un charlatán y un impostor”). En el *pnigos* (vv. 971-991), incluso, cuando Eurípides argumenta que enseñó a los atenienses a razonar, la burla (por *reductio ad absurdum*) de Dioniso parece esconder una acusación: el razonamiento sobre banalidades que los atenienses aprendieron quizás los hizo peores que los tontos que se ferraron al regazo materno (patrio) de los estásimos esquileos. Por otro lado, la peligrosidad del *éthos* de Eurípides para los atenienses tiene un eco en el cuerpo *deinòs* de Helena (ese pequeño y poderoso cuerpo gorgiano de la lengua): cuando Eurípides finalmente se refiere a sus prólogos, explica que los caracteres y las circunstancias quedan bien expuestas y claras en ese momento; el primero en entrar a escena dice τὸ γένος [...] τοῦ δράματος (v. 946), a lo que Esquilo responde con la broma: Κρεῖττον γὰρ ἦν σοι νῆ Δί' ἢ τὸ σαυτοῦ (“más te convenía eso que reveles tus datos personales”). Es sabido que la tradición presenta a Eurípides como víctima de mujeres que inspiraban a sus Medeas, Fedras y Helenas.

14. v. 916 Ἀχιλλεῖα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς Parece haber una crítica a las *dramatis personae*

esquileas, héroes míticos muy sublimes, alejados de la realidad de la vida cotidiana, o de las demasiado reales Medeas y Fedras.

15. v. 917 πρόσχημα, “pantalla”, “prefacio”, “disfraz”. Va, obviamente, en referencia a los prólogos esquileos, criticados como confusos. Pero también se puede pensar, en relación con las otras acepciones – esto otorgaría a Aristófanes aun más visión crítica- al manto legendario que caracteriza a la tragedia, que sin disfraz literal – como el cómico- se aleja de los asuntos cotidianos. Si pensamos en los dramas tardíos de Eurípides, que tratan los temas casi novelescamente, existe una contraposición con Esquilo. Sin embargo, como el *pnígos* de Dioniso deja claro, esa cotidianeidad captada por Eurípides es banal y la tiene la grandeza fundacional de la política tratada míticamente de Esquilo. Por otra parte, hay una polisemia con efecto cómica en este término, dado que un disfraz de tragedia, una farsa, es el mismo tiempo un prólogo eterno de una historia incapaz de empezar.

16. v. 927 ἴν' ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆτο, / ὀπόθ' ἢ Νιόβη τι φθέγγεται· τὸ δρᾶμα δ' ἄν διήει. Parece haber en la crítica de Eurípides al estatismo de la acción en Esquilo un pálido eco de la consideración de Aristóteles: que ἢ [...] τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου (1450a15-20)

* v. 931 Estas palabras bovinas, o bueyes verbales, son rechazadas por Eurípides a favor de un aligeramiento.

Conclusión

A propósito del contraste entre Esquilo y Eurípides sugerido por el último verso referido, nos interesa aportar unas palabras sobre el proyecto cómico de *Ranas*. Es importante tener en cuenta

que no es sólo como una reflexión sobre la tragedia, sino sobre la propia comedia. La idea crítica de una ciudad sin tragediógrafos y sin líderes y el tema cómico de devolvérselos se presentan con un tono utópico con un dejo melancólico. No vemos al héroe Esquilo rehabilitando al pueblo, sino que sentimos una carga algo ambigua al finalizar la lectura. Efectivamente, el viraje estructural de *Asambleístas* y *Pluto* podría tener una leve analogía en el pasaje de la tragedia esquilea a la eurípidea en términos aristofánicos. Sin exposición de la fe al modo esquileo ni rebeldía al modo eurípideo, Aristófanes expone, con objetividad (*ambigüedad*) sofoclea que la tragedia instituyente de los albores de la democracia tiene que ser un faro –o un buen recuerdo– para el asumido crepúsculo.

Bibliografía:

- DEL CORNO, D. ([1985] 1998), *Aristofane, Le Rane*, Verona, Mondadori.
- DOVER, K. (1993), *Aristophanes. Frogs*, Oxford, Clarendon Press.
- MASTROMARCO, G.; TOTATO, P. (2006), *Commedie di Aristofane. II*, Torino, UTT.
- BALZARETTI, L. (2008), “Introducción” en *Aves*, Buenos Aires, Losada.
- FOLEY, H. (2003), “Choral identity in Greek tragedy”. *Classical Philology*, V. 98, N. 1, pp. 1-30.
- GRIFFITH, D. (1995), “A Homeric Metaphor Cluster Describing Teeth, Tongue, and Words”. *The American Journal of Philology*, Vol. 116, No. 1, pp. 1-9.
- HOFFMAN, D. (2008), “Concerning *eikos*: social expectation and versisimilitude in early Attic rhetoric”. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 26, No. 1, pp. 1-29.
- SEAFORD, R. (1998), “Tragic money”. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 118, pp. 119-139.
- SEGAL, CH. (1961), “The character and cults of Dionysus and the Unity of *The Frogs*”. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 65, pp. 207-242.
- ZIMMERMANN, B. (1987), “L' organizzazione interne delle commedie di Aristofane”. *Dioniso* 57, pp. 49-64.