

El par cómico en la fábula y su proyección sobre el par aristofánico
[The Comic Couple in the Fable and His Influence on the Aristophanic Couple]

María Jimena Schere*

Universidad de Buenos Aires (UBA),
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Resumen: Los estudiosos han analizado los numerosos cruces intertextuales existentes entre la fábula y la comedia aristofánica; sin embargo, el género fabulístico ha tenido sobre la obra de Aristófanes una incidencia más profunda que no se limita a la mera relación de intertextualidad, sino que ha operado como modelo, junto con otros géneros, en la construcción del par cómico aristofánico. Este trabajo intenta demostrar la existencia de un par cómico en la fábula, integrado por dos personajes opuestos y antagónicos, el burlador y el burlado, que influye sobre el par aristofánico. La comedia temprana se nutre de este esquema fabulístico para elaborar su pareja protagonista: un héroe portavoz del discurso positivo, que se consagra burlador y vencedor de su antagonista.

Abstract: Scholars have analyzed the many intertextual crossings between the fable and the Aristophanic comedy; however, the fable has had a deeper incidence on the work of Aristophanes that is not limited to the mere relationship of intertextuality, but has operated as a model, along with other genres, in the construction of the Aristophanic couple. This paper tries to demonstrate the existence of a comic couple in the fable, composed of two opposite and antagonistic characters, the mocker and the mocked, that influences the Aristophanic couple. The early comedy uses this scheme to build their main couple: a comic hero, the spokesman of the positive speech, which mocks and defeats his antagonist.

Palabras clave: Par cómico - Fábula - Comedia aristofánica - Burlador/burlado.

Keywords: Comic couple - Fable - Aristophanic comedy - Mocker/mocked .

Recepción: 06/06/2013

Aceptación: 23/04/2014

* **Dirección para correspondencia:** Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Puán 480, 4to. Piso, Oficina 457, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Código Postal: 1406. E-mail: jimenaschere@hotmail.com

Introducción

El género fabulístico tiene una presencia notable en la comedia aristofánica. La crítica se ha ocupado en detectar las numerosas alusiones y citas del *corpus* esópico en la obra del comediógrafo. Desde el editor Chambry (1927) hasta los trabajos más recientes como el libro de Schirru (2009), los estudiosos han analizado los cruces intertextuales entre la fábula y la comedia¹. Sin embargo, a nuestro modo de ver, el género fabulístico ha tenido sobre la comedia de Aristófanes una incidencia más profunda que no se limita a la mera relación de intertextualidad a través de citas, alusiones y parodias, sino que ha operado como modelo, junto con otros géneros, en la construcción del par aristofánico.

Concebimos la pareja cómica aristofánica como una par constituido por dos polos opuestos y antagónicos, el burlador y el burlado, que constituyen el nudo semántico de la pieza y que encarnan un discurso positivo y un contradiscurso negativo². La fábula, a diferencia de la comedia, no pertenece al género cómico, si bien algunas de ellas emplean recursos humorísticos de manera más o menos pronunciada³; en esos casos, el género fabulístico suele valerse de un patrón bien definido, la estructura binaria del par cómico, constituido por los polos contrapuestos del burlador y el burlado. En este trabajo nos proponemos demostrar la existencia de un par cómico en la fábula y su incidencia sobre la pareja aristofánica, sobre todo a partir del análisis de la comedia *Paz*, obra en la cual la influencia del modelo fabulístico se revela de manera evidente.

El par cómico en la fábula

Muchas fábulas relatan situaciones en las que un personaje comete un error, muestra su ceguera, su debilidad, su presunción o alguna falta que lo convierte en objeto de reprehensión y que sirve de contraejemplo para aleccionar al receptor del

¹ E. Chambry (1927, p. 28) cita las referencias a la fábula presentes en Aristófanes. S. Schirru (2009, p. 129), por su parte, observa que la presencia de la fábula en la comedia aristofánica se concentra en la primera etapa de su producción. K. S. Rothwell (1995, p. 237), asimismo, ha señalado que la fábula domina en la comedia y el yambo.

² Nuestra concepción de par cómico reformula la visión de A. Beltrametti (2000). La autora entiende el par cómico, en términos generales, como una unidad dramática de dos elementos indisolubles; un pivote estructural; un nudo semántico que liga las líneas más relevantes de sentido.

³ G. Zanetto (2001, p. 69) observa que en dos pasajes de *Avispas* (v. 566, vv. 1259-1260) el adjetivo γελοῖος ('divertido') se vincula con las fábulas esópicas.

relato⁴. El tratamiento de esas acciones o modos de ser errados suele ser de carácter serio. Por poner un ejemplo, analicemos brevemente la fábula “El cuervo y la serpiente” (Ch. 167):

κόραξ τροφῆς ἀπορῶν, ὡς ἐθεάσατο ὄφιν ἔν τινι εὐηλίῳ τόπῳ κοιμώμενον, τοῦτον καταπτὰς ἤρπασε. τοῦ δὲ ἐπιστραφέντος καὶ δακόντος αὐτὸν, ἀποθνήσκειν μέλλων, ἔφη: “ἀλλ’ ἐγῶγε δεΐλαιος, ὅστις τοιοῦτον ἔρμαιον εὕρηκα, ἐξ οὗ καὶ ἀπόλλυμαι.”⁵

Un cuervo que carecía de alimento, cuando vio una serpiente dormida en un sitio soleado, tras lanzarse sobre ella, la capturó. Cuando la serpiente se dio vuelta y lo mordió, el cuervo exclamó a punto de morir: “¡Qué desgraciado soy!, yo que he encontrado una presa fácil, muero por su culpa”.

En este ejemplo, se presenta una evidente relación de antagonismo entre dos personajes, que se resuelve en la clara victoria de la serpiente sobre el cuervo; sin embargo, en ningún momento se ubica al vencido en el lugar de blanco cómico. Por el contrario, el relato asume un tono serio, más bien trágico, y el desgraciado final del cuervo puede provocar la compasión del receptor. A diferencia de lo que ocurre en este caso, otras fábulas buscan suspender ese sentimiento de compasión mediante la ridiculización del personaje vencido⁶. Veamos un ejemplo de esta segunda clase, la fábula “El cuervo y la zorra” (Ch. 165):

κόραξ κρέας ἀρπάσας ἐπὶ τινος δένδρου ἐκάθισεν. ἀλώπηξ δὲ θεασαμένη αὐτὸν καὶ βουλομένη τοῦ κρέατος περιγενέσθαι στᾶσα ἐπήνει αὐτὸν ὡς εὐμεγέθη τε καὶ καλόν, λέγουσα καὶ ὡς πρέπει αὐτῷ μάλιστα τῶν ὀρνέων βασιλεύειν, καὶ τοῦτο πάντως ἂν ἐγένετο, εἰ φωνὴν εἶχεν. ὁ δὲ παραστῆσαι αὐτῇ θέλων ὅτι καὶ φωνὴν ἔχει, ἀποβαλὼν τὸ κρέας μεγάλην ἐκεκράγει. ἐκείνη δὲ προσδραμοῦσα καὶ τὸ κρέας ἀρπάσασα ἔφη: “ὦ κόραξ, καὶ φρένας εἰ εἶχες, οὐδὲν ἂν ἐδέησας εἰς τὸ πάντων σε βασιλεῦσαι”.

πρὸς ἄνδρα ἀνόητον ὁ λόγος εὐκαιρος.

⁴ F. Rodríguez Adrados (1979, p. 174) observa que la fábula ejerce su crítica contra el vencido. G. Nagy (1979, pp. 281-3) entiende que la fábula se utiliza como vehículo de la censura o del elogio. M. L. West (1983, p. 108), por su parte, considera que la función admonitoria de la fábula es nativa del oriente.

⁵ Utilizamos la edición de E. Chambry, 1927. Todas las traducciones de los textos griegos son propias.

⁶ H. Bergson [1900] (1991, p. 13) ha destacado que la insensibilidad y la suspensión del sentimiento de piedad suelen acompañar a la risa.

Un cuervo que había robado un pedazo de carne se posó sobre un árbol. Y una zorra que lo vio y que quería apoderarse de la carne, luego de detenerse, elogió su tamaño y su belleza; le dijo también que le correspondía especialmente ser el rey de los pájaros y, sin duda, podría serlo si tuviera voz. Pero el cuervo, al querer demostrarle que tenía voz, dio fuertes graznidos dejando caer la carne. Y aquella, luego de precipitarse y apoderarse de la carne, dijo: “Cuervo, si vieras también entendimiento, nada te faltaría para ser rey de todos”.

La fábula es oportuna para el hombre necio.

Esta fábula presenta dos personajes antagónicos y deslinda con claridad la figura del vencedor y del vencido. La zorra, mediante su astucia, se impone sin dificultad sobre el cuervo y se apodera del botín. El error y la presunción del cuervo no generan consecuencias trágicas, como la muerte del personaje en el ejemplo anterior, sino solo la pérdida del alimento. El relato del narrador prepara el efecto cómico al comunicar que la zorra tiene intenciones de apoderarse de la carne; por lo tanto, el receptor ya sabe que los falsos elogios alientan ese único propósito y puede entrar en complicidad con el narrador y con el personaje de la zorra a expensas del cuervo, ignorante de las verdaderas intenciones de su falsa aduladora. El comentario burlón de la zorra remata el efecto cómico y deja al descubierto la ingenua arrogancia del cuervo, que se ha creído digno de alabanza y que pretende demostrar sus dotes para el canto y tener condiciones para reinar sobre todos los animales.

La zorra y el cuervo son personajes opuestos en tanto la primera demuestra su astucia y el segundo su falta de φρόνη (‘entendimiento’). Por cierto, muchas de las fábulas cómicas incluyen como personaje protagonista a la zorra, que se caracteriza por lo general por ser “astuta, prudente y taimada”⁷. En definitiva, este par cómico opone las figuras contrapuestas y antagónicas del burlador y el burlado, el engañador y engañado, el vencedor y el vencido.

Otro rasgo que caracteriza a esta pareja es que el cuervo constituye el blanco cómico exclusivo del relato, mientras que la zorra queda exenta de toda burla. Podemos decir, entonces, que el enunciador-autor⁸ favorece el punto de vista de la

⁷ F. Rodríguez Adrados, 1979, p. 172.

⁸ Empleamos el término “enunciador-autor” para referirnos a la imagen discursiva del autor que se elabora en el propio relato. El término resulta útil para marcar la diferencia entre el autor empírico (problemática especialmente compleja de especificar en un género como la fábula) y la identidad discursiva que se construye sobre el autor y sobre su postura en el propio discurso. Sobre la noción de enunciador, cf. P. Charaudeau y D. Maingueneau, 2002.

zorra en desmedro del cuervo y que, en algún punto, se identifica con ella y con los valores que representa (la astucia, el sentido de la oportunidad, su sabiduría sobre las debilidades del cuervo). Por otra parte, el enunciador-autor cuestiona las cualidades contrarias que encarna el cuervo: su ingenuidad, su presunción, su debilidad por el elogio. En otras palabras, la zorra encarna el discurso positivo avalado en la fábula y el cuervo, el discurso negativo. La identificación, como hemos visto, se genera claramente desde el comienzo del relato que traza una línea divisoria entre el personaje que ignora la verdad (el cuervo) y aquellos que la conocen (el narrador, la zorra y el receptor).

Si analizamos brevemente otros ejemplos, podremos comprobar las recurrencias que permiten afirmar la existencia de un esquema común, que hemos denominado el par cómico. La fábula “La zorra y el mono elegido rey” (Ch. 38) repite los componentes centrales observados:

ἐν συνόδῳ τῶν ἀλόγων ζῶων πίθηκος ὀρχησάμενος καὶ εὐδοκιμήσας βασιλεὺς ὑπ’ αὐτῶν ἐχειροτονήθη. ἀλώπηξ δὲ αὐτῷ φθονήσασα, ὡς ἐθεάσατο ἔν τινι πάγῃ κρέας κείμενον, ἀγαγοῦσα αὐτὸν ἐνταῦθα ἔλεγεν ὡς εὐροῦσα θησαυρὸν αὐτῇ μὲν οὐκ ἐχρήσατο, γέρας δὲ αὐτῷ τῆς βασιλείας τετήρηκε, καὶ παρῆνει αὐτῷ λαμβάνειν. τοῦ δὲ ἀμελετήτως ἐπελθόντος καὶ ὑπὸ τῆς πάγης συλληφθέντος, αἰτιωμένου τε τὴν ἀλώπεκα ὡς ἐνεδρεύσασαν αὐτῷ, ἐκείνη ἔφη· “ὦ πίθηκε, σὺ δὲ τοιαύτην ψυχὴν ἔχων τῶν ἀλόγων ζῶων βασιλεύεις;” οὕτως οἱ τοῖς πράγμασιν ἀπερισκέπτως ἐπιχειροῦντες ἐπὶ τῷ δυστυχεῖν καὶ γέλωτα ὀφλισκάνουσιν.

En una asamblea de bestias, un mono luego de haber danzado y ganado su favor, fue elegido rey por ellos. La zorra, envidiosa de él, cuando vio un pedazo de carne colocado en una trampa, tras conducirlo allí, le dijo que había encontrado un tesoro y que ella misma no lo había aprovechado, sino que lo había guardado para él, como regalo propio de un rey, y lo exhortó a tomarlo. Cuando el mono se acercó desprevenido, cayó en la trampa y acusó a la zorra de haberle tendido la trampa, ella le contestó: “Mono, ¿tú, con una necedad tal, eres rey de las bestias?”

Así los que intentan una empresa sin pensar, se exponen al fracaso y al ridículo.

Como en la fábula anterior, se presentan dos protagonistas antagónicos que constituyen el nudo de la acción narrativa. El narrador destaca de manera explícita la estupidez de los animales, a quienes denomina ἀλόγων (‘bestias’, ‘sin entendimiento’,

‘irracionales’), y describe cómicamente cómo el mono conquista su simpatía danzando y resulta elegido rey sin mayor mérito. Al igual que en el ejemplo anterior, el narrador anticipa el engaño y propicia la complicidad entre el polo positivo y el receptor del relato, a expensas del polo negativo. Si bien la zorra no presenta rasgos de idealización, y se destaca que padece de envidia, el personaje resulta favorecido en desmedro de su antagonista. Toda la fábula de principio a fin se concentra en ilustrar la falta de inteligencia del mono, tan tonto como sus súbditos, y su pretensión absurda de creerse capacitado para reinar.

En la fábula “La zorra y el cabrón” (Ch. 40), la zorra encarna también el papel de la engañadora astuta, mientras que el cabrón representa al tonto engañado. La zorra cae en un pozo e idea una estratagema para poder salir: le sugiere a un cabrón que pasa por allí que entre al pozo a beber agua. El cabrón cae en la trampa y cuando pregunta cómo va a salir del pozo la zorra vuelve a engañarlo: propone subirse a su lomo y, luego, desde afuera del pozo, ayudar a salir al cabrón. Pero la zorra sale y se aleja, mientras el cabrón le reprocha su actitud. La zorra, entonces, remata con el acostumbrado parlamento ingenioso:

“ὦ οὐτός, εἰ τοσαύτας φρένας εἶχες ὅσας ἐν τῷ πώγωνι σου τρίχας, οὐ πρότερον <ἄν> κατεβηβήκεις πρὶν τὴν ἄνοδον ἐσκεψῶ”.

“Si tuvieses tanto seso como pelos en tu barba, no habrías bajado antes de pensar el modo de subir”.

En todos los ejemplos observados, se repite cierto patrón fijo que permite detectar la existencia de una estructura bien identificable: la presencia de dos polos opuestos y antagónicos, el burlador y el burlado, que constituyen un discurso positivo (i.e. la valoración de la astucia, la prudencia, el sentido de la oportunidad, etc.) y un contradiscurso atacado (i.e. la reprensión de la estupidez, la arrogancia). El enunciador-autor construye una imagen devaluada del polo negativo y el burlador-personaje remata esa imagen con su comentario burlón e ingenioso que demuestra su superioridad. La burla se implementa, entonces, desde dos vías: el enunciador-autor elabora un retrato ridículo del polo negativo y, a su vez, el personaje positivo se erige internamente como burlador, actuando como *alter ego* del burlador-autor. De esta forma, el enunciador-autor se identifica con el polo victorioso. Podemos sintetizar las

marcas de enunciación⁹ que señalan esta preferencia del enunciador-autor por el polo positivo y por los valores que representa: 1) los recursos cómicos recaen exclusivamente sobre el personaje devaluado, mientras que el polo positivo queda exento del ridículo; 2) los atributos negativos y positivos son distribuidos de manera antagónica y desigual entre uno y otro polo del dúo cómico; 3) el polo positivo alcanza una aplastante victoria sobre su oponente; 4) el polo positivo actúa como burlador-*alter-ego* del enunciador-autor.

Cabe destacar que el discurso positivo de esta serie de fábulas cómicas se encuentra en consonancia con la ideología aristocrática que rescata la astucia como uno de sus valores supremos. Este rasgo define, por ejemplo, al ingenioso Odiseo, entre otros héroes homéricos¹⁰, y continúa vigente en la tradición literaria posterior. El género fabulístico conserva este valor¹¹ y lo convierte en el rasgo esencial del polo positivo en gran parte de las fábulas cómicas.

Dentro del *corpus* esópico, el esquema del burlador y el burlado puede presentar pequeñas variantes, pero que no alteran la estructura básica. En algunos ejemplos, no aparece el tema de engaño de un personaje a otro, sino el motivo del auto-engaño. Podemos citar el caso de la fábula “El burro que llevaba una estatua” (Ch. 266):

ὄν τις ἐπιθεὶς ἄγαλμα ἤλαυνει εἰς ἄστν. τῶν δὲ συναντῶντων προσκυνούντων τὸ ἄγαλμα, ὁ ὄνος ὑπολαβὼν ὅτι αὐτὸν προσκυνοῦσιν, ἀναπτερωθεὶς ὠγκᾶτό τε καὶ οὐκέτι περαιτέρω προιέναι ἐβούλετο. καὶ ὁ ὄνηλάτης αἰσθόμενος τὸ γεγονὸς τῷ ῥοπάλῳ αὐτὸν παίων ἔφη· “ὦ κακὴ κεφαλὴ, ἔτι καὶ τοῦτο λοιπὸν ἦν ὄνον ὑπ’ ἀνθρώπων προσκυνεῖσθαι”.

⁹ Las marcas de enunciación proporcionan una clave para reconocer la posición subjetiva del enunciador-autor respecto de los temas y de los personajes involucrados en el relato. El estudio de la enunciación, de acuerdo con la definición de C. Kerbrat-Orecchioni ([1980] 1993, p. 43), intenta determinar “los procedimientos lingüísticos (*shifters*, modalizadores, términos evaluativos, etc.), con los cuales el locutor imprime su marca en el enunciado (...)”. Las marcas de enunciación permitirían reconocer, al menos parcialmente, la postura del enunciador-autor respecto de los temas que trata.

¹⁰ M. Detienne y P. Vernant (1974, p. 17-31) analizan, por ejemplo, la astucia de Arquíloco en el canto XXIII de la *Ilíada* durante el episodio de los juegos.

¹¹ Cf. C. García Gual, 1977 y 1978, pp. 14-16; F. Rodríguez Adrados, 1979, p. 199. Sobre el valor de la capacidad de engaño para los griegos, cf. W. J. Hynes y W. G. Doty, 1993, p. 28.

Un hombre, habiendo cargado sobre un burro una estatua de un dios, lo conducía hacia la ciudad. Como los que se lo encontraban se prosternaban ante la estatua, el burro –creyendo que se prosternaban ante él– se puso a rebuznar orgulloso y ya no quería avanzar más. El arriero, que se dio cuenta de lo que pasaba, mientras lo golpeaba con el garrote, le dijo: “Mala cabeza, no faltaba más que un burro adorado por los hombres”.

En esta fábula el comentario burlón del arriero deja en ridículo el autoengaño y las absurdas pretensiones del tonto burro, que se concibe a sí mismo como un dios. El polo positivo no asume el lugar del engañador, pero sí se ocupa de desengañar y castigar al polo negativo con un golpe y de ridiculizarlo mediante un comentario descalificador. El polo negativo, como de costumbre, reúne las cualidades de la estupidez y la arrogancia. Este ejemplo sirve para demostrar que si bien el esquema del par cómico puede presentar pequeñas variantes, hay elementos recurrentes que permiten detectar un patrón definido.

El par cómico en la tradición literaria

La estructura del par cómico fabulístico, cuya existencia hemos intentado demostrar a partir de los ejemplos, se remonta sin duda a antecedentes anteriores, como la épica o el propio acervo mítico y folklórico tradicional. Los poemas homéricos, por ejemplo, construyen sus pares cómicos a partir de la figura del astuto Odiseo y sus antagonistas, derrotados por la sagacidad superior del héroe. Un caso paradigmático constituye el episodio del Cíclope en el canto IX de la *Odisea*: Odiseo ocupa su lugar característico del engañador, vencedor y burlador astuto, mientras que el Cíclope representa claramente el polo negativo, el tonto burlado y vencido por el héroe¹². Cabe señalar, asimismo, que tanto el personaje de Odiseo como el de la zorra de la fábula remiten al personaje folklórico del *trickster*, caracterizado entre otros rasgos por su astucia¹³.

¹² Un análisis detallado de las características del par cómico épico se presenta en el trabajo “Los antecedentes homéricos del par cómico aristofánico”, aún inédito.

¹³ A partir del estudio de P. Radin (1972), muchos autores han analizado y discutido las características del *trickster*. Entre ellas, nos interesa destacar su inteligencia y su condición victoriosa. C. Grotnelli (1983, p. 120), por ejemplo, señala que el poder del *trickster* reside en su inteligencia; por su parte, M. L. Ricketts (1966, pp. 343 y 346) observa que el *trickster* siempre resulta vencedor. A los fines de nuestro análisis, es preciso notar que el polo positivo del par fabulístico comparte algunas características salientes con este personaje folklórico.

Además de la tradición folklórica y épica, la poesía yámbica –género que ha sido expresamente considerado un antecesor de la comedia¹⁴– también deja su impronta en el par aristofánico. La poesía yámbica utiliza de manera frecuente la fábula como un recurso para ridiculizar y atacar al enemigo personal del poeta¹⁵. En los epodos de Arquíloco, encontramos varios ejemplos de la apropiación y la transformación que el género opera sobre el par cómico de la fábula. Por tomar un breve ejemplo, el epodo VI, según la reconstrucción de Rodríguez Adrados¹⁶, incluye el argumento de la fábula “La zorra y el mono elegido rey” (Ch. 38):

τοιήνδ', ὦ πίθηκε, τήν πυγήν ἔχων;
¿...teniendo, oh mono, un trasero semejante?¹⁷

(fr. 76)

Se ignora contra quién iba dirigido el epodo, pero la inclusión de esta fábula en el poema ilustra la manera como el autor se vale del par fabulístico para atacar a alguno de sus antagonistas. En la poesía de Arquíloco, la ridiculización recae sobre uno de los dos polos, al igual que en el modelo homérico y en la fábula, pero el blanco ya no es impersonal, como los animales que representan al individuo común en la fábula, sino que adquiere una referencia individualizada, probablemente identificable para los receptores contemporáneos del poema.

Encontramos otro ejemplo en el Epodo I, que incorpora la fábula del águila y la zorra¹⁸ para atacar a Licambes, enemigo personal de poeta. Licambes habría faltado al juramento de entregarle a su hija por esposa. Esta fábula, que será utilizada luego por Aristófanes en la comedia *Paz*, toca el tema de la traición de la amistad y de la venganza del más débil (la zorra) contra el más fuerte (el águila), historia que parangona la traición de Licambes. La burla del yambo representa la venganza y el

¹⁴ Aristóteles establece la vinculación entre poesía yámbica y comedia (*Poética* 1448 b 27, 1449 a 3, 1449 b 8). Sobre la relación entre estos géneros, R. M. Rosen (1988), por ejemplo, argumenta que los poetas de la comedia antigua eran conscientes de la herencia yámbica. Cf. E. Degani (1991), quien acuerda con Rosen.

¹⁵ Sobre la relación entre yambo y fábula, R. M. Rosen (1988, pp. 31-33) señala que la fábula se incorpora al yambo como un medio para atacar al blanco. Ch. Carey (2009, pp.159-160), por su parte, sostiene que la fábula le sirve al poeta yámbico para atacar a sus blancos a partir de valores compartidos.

¹⁶ F. Rodríguez Adrados (1981, p. 46).

¹⁷ Utilizamos la edición de F. Rodríguez Adrados (1981).

¹⁸ Cf. Ch. 3.

castigo cómico que el poeta pretende aplicarle a su enemigo por haber violado su juramento. Si en la épica y la fábula el enunciador-autor construye un personaje positivo (*i.e.* Odiseo, el animal vencedor), que representa en el plano interno del relato la postura favorecida, el yambo por el contrario puede prescindir del personaje *alter ego* porque el propio *yo lírico* se identifica de manera directa con la figura del enunciador-poeta; es decir que el polo-burlador se construye como idéntico al poeta mismo¹⁹. Del otro lado, el polo negativo, al igual que en los pares anteriores, concentra las cualidades desfavorables, que funcionan como marcas de enunciación negativas.

El yambo constituye un intermediario directo que trasmite el modelo de la dupla cómica hacia la comedia. La gran diferencia que introduce el yambo, como hemos subrayado, es la presencia de un referente concreto (el enemigo personal del poeta) que se pretende, al menos, extratextual²⁰. Mediante esta incorporación, la dupla yámbica pierde el halo legendario del par homérico, al transponerse a la esfera mundana del *yo lírico* y de su real enemigo, y presenta un blanco claramente individualizado, como será también el caso de la comedia. El par aristofánico sigue en este aspecto al yambo, su antecedente más directo: el héroe cómico del par suele ser un personaje ficcional, creado por el autor, mientras que su antagonista, el polo negativo, es un individuo de existencia real, más allá de que los rasgos con los que el poeta lo construye no se ajusten exactamente a la realidad histórica. En definitiva, los pares cómicos presentes en la tradición épica, yámbica y fabulística imprimen su huella, conjunta y compleja pero reconocible, en la elaboración de la pareja cómica aristofánica.

¹⁹ C. Miralles y J. Pòrtulas (1983) señalan que en el yambo el poeta se identifica con la figura del *trickster*. Su análisis se centra en los paralelismos que existen entre la figura del dios-*trickster* Hermes y la del poeta, y en los elementos comunes que aparecen conjuntamente en este género y en los relatos folklóricos sobre el *trickster* (*i.e.* la presencia constante de la comida, la escatología, el sexo y la transgresión de códigos sociales). Los autores no estudian la vinculación entre la figura del poeta y el astuto de la fábula, que es el eje de nuestro enfoque.

²⁰ Se ha discutido la existencia histórica de los enemigos personales de los poetas yámbicos. Más allá de la verdad histórica de las querellas del poeta, el *yo lírico* presenta a su enemigo como dotado de existencia real y agraviado por un conflicto real. Sobre la relación entre Arquíloco y la figura histórica de Licambes, véanse por ejemplo M. L. West (1974, pp. 25-28), G. Nagy (1979, p. 248), B. Gentili (1982), Ch. Carey (2009, p. 153).

El par aristofánico en la comedia *Paz*

En la comedia aristofánica del período cleoniano (425 a. C a 421 a. C.), se puede detectar la presencia de la estructura binaria del par cómico. Los héroes campesinos de Aristófanes, como Diceópolis y Trigeo, dejan de manifiesto con claridad la incidencia de este esquema en la obra temprana. El héroe representa la figura del astuto, el polo positivo, opuesto y antagónico a un adversario que termina burlado y vencido por el héroe. Rodríguez Adrados ha advertido la semejanza entre la zorra de la fábula y el héroe cómico aristofánico²¹; sin embargo, no se ha tenido en cuenta la presencia de los dos polos indisolubles del par fabulístico (el burlador y su contraparte, el burlado) ni la pervivencia en la comedia de un esquema binario folklórico y tradicional. Nuestro trabajo desplaza el eje de análisis del concepto de héroe cómico, dominante en los estudios aristofánicos²², hacia la noción de par cómico.

La comedia *Paz* ofrece el mejor ejemplo para observar la influencia del modelo fabulístico en Aristófanes porque presenta una intertextualidad directa con la fábula esópica “El escarabajo y el águila” (Ch. 4). El héroe cómico Trigeo es un campesino astuto, que ansía la paz para todos los helenos. Su defensa de la paz lo ubica como el principal representante de la postura defendida en la pieza y, en este sentido, como un *alter-ego* del enunciator-autor²³. Su antagonista, Pólemos, constituye una personificación de la guerra, figura opuesta, antagónica al héroe, que encarna el contradiscurso central atacado en la obra. El campesino Trigeo planea subir al cielo, montado en un escarabajo, para comunicarse con los dioses y tratar de

²¹ F. Rodríguez Adrados, 1979, pp. 178-9.

²² A partir del estudio de C. Whitman (1964), la noción de héroe cómico se ha impuesto en los estudios sobre comedia aristofánica.

²³ La mayor parte de la crítica aristofánica considera que *Paz* celebra la tregua inminente. Cf. p. ej. K. J. Dover, 1972, p. 137; G. E. M. de Ste Croix [1972] 1996, p. 61; H.-J. Newiger [1980] 1996, p. 152; A. C. Cassio, 1985, p. 36; T. K. Hubbard, 1991, p. 140; A. M. Bowie, 1993, p. 134; Ch. Carey, 1993, p. 246; N. W. Slater, 2002, p. 131; N. Kanavou, 2011, p. 190. Según el testimonio de Tucídides (V. 20. 1), la paz se firmó inmediatamente después de la representación de *Paz* en las Grandes Dionisias. Al respecto, C. Moulton (1981, p. 83) destaca que la comedia puede haber sido concebida luego de la muerte de Cleón, pero antes del comienzo de las negociaciones de paz. Asimismo, D. M. MacDowell (1995, p. 198) observa que el poeta puede haber ideado la comedia meses antes de su puesta en escena; en ese momento, Atenas todavía estaba en guerra y el poeta no podía prever que el tratado de paz llegaría a buen término. A. M. Komornicka (1964, p. 80), por su parte, sugiere incluso que la comedia puede haber influido positivamente en las negociaciones.

recuperar la paz. Luego del diálogo inicial entre los dos esclavos del héroe, que alimentan al escarabajo de su amo con excremento, Trigeo aparece en escena y le explica el plan a su hija:

κόρη
τίς δ' ἡ 'πίνοιά σουστὶν ὥστε κἀνθαρὸν
ζεύξαντ' ἐλεύειν εἰς θεούς, ὦ παππία;

Τρυγαῖος
ἐν τοῖσιν Αἰσώπου λόγοις ἐξηυρέθη
μόνος πετηνῶν εἰς θεοὺς ἀφιγμένος.

κόρη
ἄπιστον εἶπας μῦθον, ὦ πάτερ πάτερ,
ὅπως κάκοσμον ζῶον ἦλθεν εἰς θεούς.

Τρυγαῖος
ἦλθεν κατ' ἔχθραν αἰετοῦ πάλαι ποτὲ
ὦ' ἐκκυλίνδων κἀντιτιμωρούμενος.

Hija: ¿Cuál es tu idea, que guías a un escarabajo uncido al yugo hacia los dioses, papi?

Trigeo: En las fábulas de Esopo se descubre que es el único de los seres alados que ha llegado hasta los dioses.

Hija: Cuentas una historia increíble, padre, padre, que un animal maloliente llegó hasta los dioses.

Trigeo: Llegó una vez hace mucho tiempo por odio al águila, y tiró sus huevos en venganza.

(vv. 127-134)

Trigeo menciona en forma explícita la fábula esópica y destaca de este modo la intertextualidad directa entre el par aristofánico, conformado por Trigeo y Pólemos, y el par fabulístico²⁴. La fábula de Esopo se puede resumir en los siguientes términos: un

²⁴ Muchos autores han señalado la intertextualidad puntual entre *Paz* y la fábula del escarabajo; sin embargo, no han advertido la existencia de un par cómico fabulístico presente en la comedia. Entre ellos, podemos mencionar a H. Baker (1969, p. 586), F. Rodríguez Adrados (1988, p. 262), G. W. Dobrov (2001, p. 90) y, más recientemente, S. Schirru (2009, pp. 99-103). G. W. Dobrov (2001, p. 90), por ejemplo, observa que la escena inicial de esta obra constituye un híbrido entre la fábula y la tragedia *Belerofonte* de Eurípides. Gran parte de la crítica aristofánica se ha concentrado, en cambio, en subrayar la relación con el modelo eurípideo. Al respecto, cf. p. ej. P. Rau, 1967, pp. 89-97; C. Moulton, 1981, p. 84; A. C. Cassio, 1985, pp. 50-51.

escarabajo intenta interceder en favor de una libre que está a punto de ser devorada por un águila; pero el águila desprecia al escarabajo por su pequeñez y devora a la liebre. Para vengarse, el escarabajo destruye reiteradamente los huevos del águila y esta pide ayuda a Zeus, quien le concede proteger los huevos en su regazo. Sin embargo, el escarabajo, al observar esta nueva circunstancia, no cesa en su propósito:

ὁ κἀνθαρος τοῦτο ἔωρακῶς, κόπρου σφαῖραν ποιήσας, ἀνέπτῃ καὶ γενόμενος
κατὰ τοὺς τοῦ Διὸς κόλπους ἐνταῦθα καθῆκεν. ὁ δὲ Ζεὺς ἀποσείσασθαι τὴν
κόπρον βουλόμενος, ὡς διανέστη, ἔλαθεν τὰ ὠά ἀπορρίψας.

El escarabajo, al verlo, hizo una pelota de excremento, levantó vuelo y cuando estuvo sobre el regazo de Zeus la arrojó allí mismo. Cuando Zeus se levantó, queriendo sacudirse el excremento, tiró los huevos sin darse cuenta.

La ingeniosa acción del escarabajo para vengarse del águila y el protagonismo del elemento escatológico le aporta comicidad a la fábula. Advertimos en ella la presencia del par fabulístico, que permite agruparla con la serie antes analizada: el polo positivo está representado por el escarabajo, que actúa como el astuto burlador, vengador y vencedor de su antagonista. El polo negativo está ocupado por el águila, aliada con el poderoso Zeus, que resulta burlada y derrotada por su adversario. El polo negativo no solo demuestra su vana arrogancia, sino también su inferioridad en el plano de la astucia ya que no consigue preservar a su cría de la venganza del escarabajo.

Esta fábula, además, es empleada por Arquíloco en su Epodo I para atacar a Licambes: en el modelo yámbico el yo lírico representa el polo positivo, que ejerce su venganza victoriosa a través del poema, y Licambes el polo negativo, ridiculizado a través de la figura del águila.

En la versión aristofánica, por su parte, el simple campesino Trigeo y su escarabajo, alimentado con excrementos, representan el polo positivo, la figura del burlador. La sagacidad del héroe se revela en una serie de sucesos: Trigeo idea un ingenioso plan para volar hasta el Olimpo y logra recuperar la paz y vencer a Pólemos. La divinidad Pólemos evoca la imagen poderosa del águila, aliada con Zeus, que termina derrotada por un héroe más débil. En la recreación aristofánica, como en la fábula, el eje del relato es la victoria del más débil gracias a su perseverancia y a su astucia²⁵.

²⁵ K. S. Rothwell (1995, pp. 235-6) ha destacado que esta fábula ilustra la capacidad del débil de revelarse frente al poderoso. Cf. F. Rodríguez Adrados, 1979, p. 179.

En el par fabulístico, el polo negativo constituye el blanco cómico exclusivo del relato. En el par aristofánico, si bien Trigeo no está exento del ridículo –como todos los héroes aristofánicos–, el polo negativo representa el blanco cómico central. Analicemos con detalle las características del polo negativo en esta comedia. Antes de la aparición de Pólemos, el dios Hermes anuncia su llegada diciendo que la divinidad viene provista de un mortero (θυεῖα) para triturar ciudades (vv. 228-231). El término θυεῖα remite al mortero que se utilizaba, sobre todo, para moler hierbas y otras sustancias aromáticas²⁶. Mediante esta imagen, la acción destructora y amenazante de la guerra se convierte en una acción gastronómica mundana. Más precisamente, la figura de Pólemos encarna la figura tópica del cocinero presuntuoso, cuyo antecedente más lejano aparece registrado en Semónides (fr. 24 West)²⁷. La aplicación sobre Pólemos de un tópico cómico tradicional le quita el halo divino al personaje y lo asocia con una figura cómica degradada. Moulton ha observado, además, que el verbo τρίβω (‘triturar’) connota negativamente la idea de la sodomía²⁸. El personaje de Pólemos, en definitiva, pierde su estatura divina bajo la imagen de un cocinero fanfarrón y de un sodomita. La ridiculización de Pólemos continúa con la primera aparición del personaje en escena:

Πόλεμος

ὦ βροτοὶ βροτοὶ βροτοὶ πολυτλήμονες,
ὡς αὐτίκα μάλα τὰς γνάθους ἀλγήσετε.

Pólemos: ¡Oh mortales, mortales, mortales de gran resistencia,
cómo vais a sufrir dolor de mandíbulas muy pronto!

(vv. 236-7)

El primer parlamento de Pólemos busca un efecto paródico: en primer lugar, la repetición del vocativo “mortales” (v. 236) le asigna un tono paratrágico; por otra parte, el término πολυτλήμων (‘muy sufrido’, ‘de gran resistencia’)²⁹ es de procedencia homérica. El contraste entre el lenguaje literario, trágico y homérico, por un lado, y la imagen del dolor de mandíbulas, discordante con ese tono literario, genera un efecto cómico. El estilo paratrágico se repite en las demás intervenciones de Pólemos:

²⁶ Cf. D. S. Olson, 1998, p. 114.

²⁷ Cf. E. Degani, 1991, p. 28.

²⁸ C. Moulton, 1981, pp. 88-90.

²⁹ Véase, *Iliada* VII. 152; *Odisea* XIII. 319 (LSJ, 1996, p. 1444). Cf. C. Moulton, 1981, p. 86 n. 27.

Πόλεμος

ὼς Πρασιαὶ τρεῖς ἄθλια καὶ πεντάκις
καὶ πολλοδεκάκις, ὡς ἀπολεῖσθε τήμερον.

Τρυγαῖος

τουτὶ μὲν, ἄνδρες, οὐδὲν ἡμῖν πρᾶγμα πω.
τὸ γὰρ κακὸν τοῦτ' ἐστὶ τῆς Λακωνικῆς.

Πόλεμος

ὦ Μέγαρα Μέγαρ', ὡς ἐπιτετρίψεσθ' αὐτίκα
ἀπαξάπαντα καταμεμυττωτευμένα.

Pólemos: ¡Oh Prasies, tres veces desgraciada, cinco
y muchas decenas de veces, cómo serás destruida hoy!

Trigeo: Este asunto, señores, no es para nosotros todavía,
porque esta desgracia es para Laconia.

Pólemos: ¡Oh Mégara, Mégara cómo enseguida serás triturada,
toda de una vez y hecha picadillo.

(vv. 242-247)

Pólemos pronuncia tres veces el adverbio numérico, de la misma manera que en su primer parlamento repite el vocativo βροτοί. Olson señala que esta expresión sugiere amenaza³⁰, pero la reiteración del mismo recurso permite más bien sostener que hay una intención cómica³¹.

Desde su primera aparición en escena, Pólemos hace ostentación de su poder de destrucción, reforzado por su modo altisonante de hablar, épico y paratrágico³². Sin embargo, a pesar de su grandilocuencia, Pólemos resulta finalmente vencido por el pequeño Trigeo y sus aliados: el poderoso Pólemos comprueba enseguida que ha perdido a sus aliados en la tierra, Cleón y Brásidas, partidarios de la guerra; sin la ayuda de sus colaboradores terrestres, Pólemos carece de poder. Su arrogancia anterior y sus amenazas de destrucción quedan en ridículo a los ojos del espectador ateniense:

³⁰ D. S. Olson, 1998, p. 116

³¹ H. Bergson ([1900] 1991, pp. 33-4) ha estudiado la repetición dentro de los recursos cómicos: “Dondequiera que hay repetición, dondequiera que hay semejanza completa, vislumbramos enseguida lo mecánico funcionando tras lo vivo”.

³² Los elementos paratrágicos de la comedia aristofánica han sido estudiados por numerosos autores, entre ellos, E. W. Hope (1905), P. Rau (1976), S. Goldhill (1991), Ch. Platter (2007), G. Kentch (2008). Los elementos paratrágicos observados en los versos 236-247 no han sido señalados por la crítica.

Πόλεμος

οἴσεις ἀλετριβανον τρέχων;

Κυδοιμός

ἀλλ', ὦ μέλε,

οὐκ ἔστιν ἡμῖν ἔχθες εἰσφκίσιμεθα.

Πόλεμος

οὐκουν παρ' Ἀθηναίων μεταθρέξει ταχὺ <πάνυ>;

(...)

Πόλεμος

τί ἔστιν; οὐ φέρεις;

Κυδοιμός

τὸ δεῖνα γάρ,

ἀπόλωλ' Ἀθηναίοισιν ἀλετριβανος,

ὁ βυρσοπώλης, ὃς ἐκύκα τὴν Ἑλλάδα.

Pólemos: (*A Tumulto*) ¡Trae corriendo una mano de mortero!

Tumulto: ¡Infeliz!,

no tenemos. Nos hemos establecido ayer.

Pólemos: Entonces, corre a buscar rápido entre los atenienses.

(...)

Pólemos: ¿Qué pasa? ¿No la traes?

Tumulto: Lo terrible

es que ha muerto la mano de mortero para los atenienses,

el curtidor de cuero, el que revolvía Grecia.

(vv. 259-270)

Siempre en el marco de la metáfora gastronómica, las amenazas iniciales de Pólemos se debilitan ante la desaparición de Cleón, la mano de mortero de los atenienses. Pólemos le pide, entonces, a su servidor Tumulto que vaya a buscar la mano de mortero de los lacedemonios, Brásidas, pero Tumulto le comunica la mala noticia de que Brásidas también ha muerto. Al igual que el águila de la fábula y como el propio Zeus que le presta su ayuda, Pólemos ha sobreestimado su poder. Pólemos se asimila a la figura presuntuosa de los polos negativos de la fábula³³: el águila que

³³ El tópico de la arrogancia tiene también antecedentes anteriores en la épica. Por ejemplo, el mendigo Iro presume frente a su rival, Odiseo, pero termina ferozmente golpeado y vencido por el héroe (*Odisea*, XVIII. 1-116). Además, como observamos, Pólemos encuadra en el tópico más específico del “cocinero fanfarrón” presente en Simónides.

subestima a su pequeño adversario, el escarabajo; el cuervo que se cree los elogios de la zorra; el mono que se deja coronar a pesar de su falta de inteligencia.

La figura de Pólemos, asociada al nombre del fallecido Cleón, quien habría tenido una disputa legal con el comediógrafo, se tangencia además con el modelo yámbico, en el cual el polo negativo está ocupado por un enemigo individualizado del poeta. El par aristofánico también ubica como blanco cómico extratextual a los enemigos individualizados del enunciador-autor.

Sumada a la representación negativa de Pólemos como un arrogante, Trigeo lo retrata además como un monstruo malvado:

Τρυγαῖος

ὄναξ Ἄπολλον, τῆς θυείας τοῦ πλάτους·

ὅσον κακόν. καὶ τοῦ Πολέμου τοῦ βλέμματος.

Trigeo: ¡Soberano Apolo! ¡Qué ancho mortero!

¡Cuánta maldad! ¡Qué rostro el de Pólemos!

(vv. 238- 239)

Pólemos posee un rostro monstruoso y un aspecto salvaje, provisto de su amenazante mortero para triturar ciudades. La imagen monstruosa de Pólemos recuerda el motivo mítico del héroe vencedor y matador de monstruos³⁴. En particular, en el episodio del Cíclope, el pequeño y astuto Odiseo se impone frente al salvaje Polifemo, así como Trigeo sobre el terrible Pólemos, pese a su inferioridad de fuerzas. Podemos observar que no solo el par fabulístico y yámbico, sino también el par homérico tradicional, está presente en la versión aristofánica, si bien de manera indirecta. Sin duda, los pares cómicos tradicionales, homéricos y fabulísticos, que tienen raíces folklóricas y utilizan motivos comunes, influyen sobre la construcción del par aristofánico.

El hecho de detectar algunas huellas del par fabulístico (y tradicional) en *Paz* no significa negar la relevancia de los elementos originales del género. La comedia aristofánica, claro está, emplea procedimientos de cuño propio y, además, imprime en todo momento su sesgo característico en los procedimientos ajenos. Por mencionar algún ejemplo, la escena del cocinero Pólemos abunda recursos originales: la personificación de Pólemos es una invención de Aristófanes³⁵; el poeta prefiere crear

³⁴ Cf. C. García Gual, 1995, pp. 177 ss.

³⁵ A. M. Komornicka, 1964, p. 87.

una figura mitológica en lugar de tomarla del repertorio tradicional (Ares)³⁶. Por su parte, la imagen de la mano de mortero apela al procedimiento cómico de la “objetivación”³⁷. El utensilio cotidiano adquiere aquí un sentido diferente que lo extrae de la esfera doméstica para asociarlo a la esfera pública y política de la guerra y de los demagogos partidarios de las hostilidades³⁸. El ataque por el nombre (*onomastî komoideîn*), otro recurso central de la comedia ática antigua, también diferencia el par aristofánico de sus antecedentes tradicionales³⁹, si bien tiene cierto parangón en la poesía yámbica. Por cierto, la fusión misma de elementos de diversos géneros (épica, yambo, fábula, tragedia), y la apropiación y transformación de esos elementos, constituye un rasgo saliente de la comedia ática antigua. En definitiva, el par cómico aristofánico se nutre y recrea los pares tradicionales empleando el mecanismo intertextual y la mezcla genérica, que es característica de la comedia antigua.

Tomando en cuenta las oposiciones observadas entre los personajes de Trigeo y Pólemos, podemos concluir que Pólemos constituye el blanco humorístico central de la pareja cómica: el presuntuoso, el monstruo derrotado por la sagacidad del héroe, el principal representante del contradiscurso atacado en la pieza. Trigeo, por su parte, no solo asume el lugar del astuto vencedor, sino que también adopta el carácter de un héroe burlón, al igual que los personajes de la fábula, y ridiculiza a todos aquellos personajes partidarios de la guerra⁴⁰. Trigeo actúa como burlador-personaje, duplica internamente la burla del burlador-autor y opera como el principal representante de la postura avalada en la pieza. El esquema binario presente en la fábula del escarabajo y el águila, y en muchas otras fábulas cómicas, imprime así su huella en el par aristofánico⁴¹.

³⁶ L. Gil Fernández, 1996, p. 50. Cf. Taillardat, 1965, pp. 364-365.

³⁷ A. M. Komornicka, 1964, p. 87.

³⁸ A. Camerotto, 2007, pp. 137-138.

³⁹ Véase p. ej. A. Ercolani, 2002.

⁴⁰ Por ejemplo, Trigeo se burla de los vendedores de armas, partidarios de la guerra por interés económico (vv. 1210 ss.).

⁴¹ La pareja cómica protagonista de la comedia ha sido analizada en términos de oposición de diversas maneras. Uno de los enfoques más trabajados ha sido la antinomia εἴρων/ἀλαζών. F. M. Conford [1914] (1993, pp. 119-122) sostiene que el héroe cómico es un bufón irónico, un εἴρων (un hombre que pretende tener menos poder y saber que el que realmente tiene, en términos aristotélicos) y que hecha por tierra las pretensiones de los ἀλαζόνες o impostores que intentan participar de su régimen. También el antagonista es en sentido amplio un ἀλαζών (1993, p. 134). C. Whitman (1964, p. 27), por su parte, considera que la ironía del héroe se puede incluir en realidad en una categoría más inclusiva de ἀλαζονεία (‘impostura’). Por su parte, K. McLeish

La proyección del par cómico fabulístico sobre otras comedias tempranas

Los demás pares aristofánicos de la comedia temprana del periodo cleoniano muestran, en mayor o en menor medida, la incidencia del par cómico tradicional, presente en la fábula y en otros géneros. Los héroes campesinos, Diceópolis y Trigeo, según comprobamos, pueden ser fácilmente asociados con la figura del astuto Odiseo y del personaje burlador de la fábula, sea la zorra u otro alternativo. Diceópolis, al igual que Trigeo, concentra los atributos del polo positivo del par tradicional (astuto, engañador, victorioso, portador del discurso positivo a favor de la paz) y su antagonista Lámaco, los rasgos del polo negativo (tonto, engañado, vencido, presuntuoso⁴², portavoz del contradiscurso atacado). La astucia de Diceópolis y la inocencia de Lámaco quedan de manifiesto en la primera escena agonal en la que se enfrentan (vv. 572 ss.): Diceópolis disfrazado de mendigo engaña a Lámaco sobre su verdadera identidad, se burla de sus armas y de su aspecto ostentoso de guerrero y termina por vencerlo en el *agón*. Lámaco, por el contrario, se deja engañar por el disfraz del héroe, no hace más que presumir con su atuendo guerrero y termina derrotado por Diceópolis. Estas recurrencias permiten verificar la existencia en la comedia temprana de un esquema común, de base tradicional.

Además de los campesinos astutos, los héroes urbanos también se caracterizan por ser superiores a sus antagonistas en inteligencia y, en este sentido, se asocian con el polo positivo del par tradicional. Los héroes urbanos, Morcillero y Bdelicleón, se revelan en todo más perspicaces que sus oponentes. Consideremos brevemente, en primer lugar, el ejemplo de la comedia *Avispas*. Si bien *Avispas* presenta innumerables alusiones directas a la fábula⁴³, la influencia del par cómico tradicional se observa, sobre todo, a nivel de la estructura de la pareja protagonista. *Avispas* opone los dos personajes antagónicos característicos: Filocleón es un juez malvado,

(1980, p. 54) reafirma que el héroe es un εἴρων, mientras que los antagonistas aristofánicos cumplen el papel de ἀλαζόνες. K. McLeish atribuye al héroe básicamente las categorías de 1) σπουδαῖος, ‘serio’ (p. ej. Bdelicleón); 2) πονηρός, ‘taimado’, ‘astuto’ (p. ej. Diceópolis, Morcillero, Trigeo); 3) βωμολόχος, ‘bufón’ (Estrepsíades, Dioniso). Por cierto, los rasgos de oposición entre los polos del par cómico son varios, algunos heredados de la tradición y otros genuinos de la comedia ática. Con todo, la comedia adapta los rasgos heredados a sus propios fines y a las características del género.

⁴² En la comedia *Paz* el personaje de Pólemos queda asociado con el personaje de Lámaco mediante una serie de recursos: por ejemplo, Trigeo llama a Pólemos “el del escudo de cuero” (ταλαύρινος, v. 241), epíteto utilizado en *Acarnienses* para caracterizar a Lámaco. Cf. D. S. Olson, 1998, p. 117.

⁴³ K. S. Rothwell (1995, p. 233) y, más recientemente, S. Schirru (2009, p. 70) destacan que el personaje de Filocleón se presenta como un gran contador de fábulas.

partidario de Cleón, que no puede hacer otra cosa que condenar compulsivamente a todos sus acusados; su hijo Bdelicleón, en cambio, presenta el punto de vista razonable de todas las cosas⁴⁴, intenta alejar a su padre de los tribunales y trata de demostrarle que los demagogos utilizan a los jueces para su propio beneficio. Sin duda, Bdelicleón es el principal portavoz de la ideología sustentada en la pieza y, en este sentido, actúa como *alter-ego* del enunciador-autor. Filocleón, en cambio, ocupa el lugar del tonto burlado, especialmente por los demagogos; además, se revela en todo momento menos sagaz que Bdelicleón. Filocleón demuestra su inferioridad respecto de su hijo, por ejemplo, cuando intenta escapar hacia los tribunales mediante ingenuos planes de evasión, desbaratados fácilmente por el héroe⁴⁵. Además, Bdelicleón resulta más hábil en su argumentación y vence a su padre en el *agón*. Si bien no logra transformarlo, consigue recluirlo en el ámbito privado para evitar que siga perjudicando la vida judicial ateniense⁴⁶. En síntesis, Bdelicleón es el más astuto del dúo, resulta vencedor en las escenas agónicas y actúa como el portavoz de la ideología sustentada en la pieza; Filocleón, por su parte, constituye el polo negativo: el antagonista vencido y burlado por la capacidad superior del héroe, y el principal representante del contradiscurso cuestionado en la pieza⁴⁷.

⁴⁴ D. M. MacDowell (1995) afirma que la función de Bdelicleón en toda la comedia es mostrar el punto de vista verdadero de cada problema y aportar la medida de la normalidad. Sin embargo, considera que no ocupa el lugar del héroe porque se trata de un personaje sin brillo. La crítica, por lo general, a partir del estudio fundamental de C. Whitman (1964), ha considerado que el héroe cómico es Filocleón. Sin embargo, consideramos que Bdelicleón es el héroe de la pieza y que Filocleón responde a la figura del antagonista, el tonto vencido por la capacidad superior del polo negativo, de acuerdo con el modelo del par cómico. Para una visión distinta véanse, por ejemplo, K. J. Dover (1972), G. Paduano (1974), K. McLeish (1980), P. Thiery (1986).

⁴⁵ Ch. Orfanos (2006, p. 247, n. 294) registra cinco intentos de fuga: por la chimenea (v. 143), forzando la puerta (v. 152), royendo la red (v. 164), bajo el vientre del asno (vv. 169 ss.), por el techo (vv. 202 ss.). Durante estos intentos, Filocleón intenta engañar a su hijo, pero sus engaños resultan ingenuos y son fácilmente desarticulados por el héroe. Filocleón, por lo tanto, ocupa el lugar del tonto del par (el burlador-burlado), mientras que Bdelicleón desempeña el papel contrario de descubridor de engaños.

⁴⁶ Para alejar a su padre de las cortes, Bdelicleón le propone participar en un tribunal doméstico (vv. 835 ss.) conformado por los perros de la casa, Ción-Cleón y Labes-Laques, acusado de robar un queso de Sicilia. En este episodio, Bdelicleón también engaña a su padre para que absuelva por error al acusado; por lo tanto, el tribunal de los perros vuelve a ubicar a Filocleón en el lugar del tonto engañado por su hijo.

⁴⁷ La oposición padre-hijo presente en el par cómico de Bdelicleón/Filocleón no es herencia de otros géneros. La comedia toma elementos de oposición heredados y los conjuga con elementos propios. Cf. nota 41.

El héroe urbano de *Caballeros*, el Morcillero, también se ajusta al esquema tradicional: supera a su rival Paflagonio en todas las escenas agonales que protagonizan y termina por desplazarlo definitivamente y quedarse con el liderazgo sobre el *dêmos*. Sin embargo, *Caballeros* presenta importantes variantes respecto del modelo, que merecen una consideración especial. El par del Morcillero y Paflagonio permite apreciar, al igual que en el caso de *Paz*, un cruce intertextual con la fábula esópica, si bien la relación no resulta tan explícita ni directa como en la comedia analizada. La figura del Morcillero puede vincularse con el carnicero de la fábula. En la fábula es frecuente que un personaje sea nombrado y caracterizado exclusivamente a través de la actividad que realiza: el carnicero, el labrador, el pastor, el pescador, el médico, etc. Algunos de estos personajes asumen un carácter negativo fijo: son siempre moralmente cuestionados o resultan burlados por el otro miembro de la pareja cómica; es decir, ocupan el polo negativo del par cómico, como suele suceder, por ejemplo, con la figura del médico (87, 134, 249 Ch.). En cambio, el personaje del carnicero (μάγειρος) se caracteriza por ser advertido y descubrir los delitos de sus antagonistas. Por ejemplo, en la fábula “Los muchachos y el carnicero” (246 Ch.), este último descubre el robo de los jóvenes que intentan llevarse la carne; en “El perro y el carnicero” el personaje advierte también el robo de su antagonista (183 Ch.). De manera semejante, la figura del Morcillero en *Caballeros* será la encargada de denunciar y dejar al descubierto los delitos de Paflagonio, retratado en *Caballeros* especialmente como un ladrón⁴⁸. Veamos el ejemplo de la fábula “El perro y el carnicero” para analizar las características salientes de los dos personajes:

κύων εισπηδήσας εἰς μαγειρεῖον καὶ, τοῦ μαγείρου ἀσχολουμένου, καρδίαν ἀρπάσας, ἔφυγεν. ὁ δὲ μάγειρος ἐπιστραφεὶς, ὡς εἶδεν αὐτὸν φεύγοντα, εἶπεν· “ὦ οὗτος, ἴσθι ὡς, ὅπουπερ ἂν ᾗς, φυλάξομαί σε. οὐ γὰρ ἀπ’ ἐμοῦ καρδίαν εἴληφας, ἀλλ’ ἐμοὶ καρδίαν δέδωκας.”

Un perro, luego de lanzarse hacia una carnicería, mientras el carnicero estaba ocupado, robó un corazón y huyó. Pero el carnicero, al volverse, cuando lo vio huir, dijo: tú, sabe bien que, dondequiera que estés, te vigilaré; pues no me has quitado un corazón, sino que me lo has dado”.

⁴⁸ Por ejemplo, cuando los dos rivales compiten en demostrar cuál es el más desvergonzado de los dos, Paflagonio se jacta expresamente de ser un ladrón: “Confieso que robo, y tú no” (v. 396). Asimismo, el Morcillero acusa a su contrincante de ladrón: “No te preocupas de que [Demos] tenga el poder en la Arcadia, sino más bien / de robar y recibir sobornos” (vv. 801-802).

En la fábula, el carnicero resulta víctima del robo del perro, pero descubre el delito y da muestras de su sagacidad y de su capacidad de aprender de las circunstancias infortunadas. En este ejemplo, no detectamos de manera evidente los rasgos del par cómico binario, sino una variante del modelo. El perro intenta burlar al carnicero, pero queda en descubierto al ser advertido y denunciado por su oponente; en otras palabras, el perro encarna el tópico del burlador-burlado. La frase ingeniosa que pronuncia al final el carnicero revela su sagacidad y una ligera cuota de humor. Sin duda, el carnicero representa el polo positivo del relato, aquel que adopta la postura celebrada en la fábula, esto es, la actitud despierta y la capacidad de aprendizaje a partir de situaciones adversas. El perro, por su parte, constituye el polo negativo, un burlador defectuoso, burlado a su vez por un adversario positivo, que termina por superarlo en perspicacia.

En otras fábulas se detecta este mismo esquema. Tomemos por ejemplo la fábula “La comadreja médica y las gallinas” (Ch. 14):

αἴλουρος ἀκούσας ὅτι ἐν τινὶ ἐπαύλει ὄρνεις νοσοῦσι, σχηματίσας ἑαυτὸν εἰς ἰατρὸν, καὶ τὰ τῆς ἐπιστήμης πρόσφορα ἀναλαβὼν ἐργαλεῖα, παρεγένετο καὶ στὰς πρὸ τῆς ἐπαύλεως ἐπυρθάνετο αὐτῶν πῶς ἔχοιεν. αἱ δὲ ὑποτυχοῦσαι· “καλῶς, ἔφασαν, ἐὰν σὺ ἐντεῦθεν ἀπαλλαγῇς”.

Una comadreja, luego de haber oído que en una granja las gallinas estaban enfermas, disfrazándose de médico y tomando los instrumentos necesarios de esta ciencia, se presentó y, deteniéndose ante la granja, les preguntó cómo estaban. Y ellas respondieron: “Bien, si tú te marchas de aquí”.

En esta fábula, la comadreja intenta burlar a las gallinas, pero ellas descubren el engaño y se burlan a su vez de su oponente con un inesperado comentario final, de carácter cómico. En suma, mientras que el esquema básico opone las figuras de un polo positivo (el burlador) y un polo negativo (el burlado), este segundo modelo alternativo presenta la figura de un burlador-primero (la comadreja), que termina a su vez burlado por un oponente superior en perspicacia (las gallinas), que descubre su engaño o delito.

La comedia *Caballeros* retoma este segundo modelo en la figura de sus protagonistas: Paflagonio, representante del líder contemporáneo Cleón, es el burlador del *dêmos*, un ladrón que utiliza la política para su propio beneficio. Su rival, el Morcillero, un simple hombre del pueblo, termina por mostrarse superior a su antagonista en astucia y le arrebató su liderazgo sobre Demos, encarnación del

pueblo ateniense. En el final, el Morcillero demuestra que su oponente se ha guardado algunas cosas para sí en su canasta y Demos decide destituirlo (vv. 1211 ss.). Este desenlace convierte definitivamente a Paflagonio en un burlador-burlado, descubierto por la sagacidad superior del héroe. Si en principio el Morcillero opera como un doble cómico de Paflagonio, tan negativo como su rival, en el desenlace el héroe se transforma en un buen líder de Demos, opuesto al mal líder Cleón, y termina por adoptar políticas contrarias a las propiciadas por Paflagonio-Cleón⁴⁹. En definitiva, asume la postura avalada en la pieza: la necesidad de expulsar a Cleón y de implementar políticas diferentes a las del líder.

Si bien Aristófanes recrea con amplia libertad la fábula del perro y del carnicero, podemos observar que el antagonismo entre el perro ladrón y el μάγειρος fabulístico se mantiene en la versión aristofánica. El Morcillero asume el lugar del μάγειρος avisado que denuncia los robos de Paflagonio al pueblo ateniense, del cual el mismo Morcillero forma parte⁵⁰. El héroe reúne todas las características de los polos positivos tradicionales: astuto, vencedor definitivo y representante de la postura anticleoniana avalada en la pieza. Por su parte, Paflagonio representa el polo negativo y el blanco central de la obra; es el burlador-burlado⁵¹, descubierto por un rival más astuto que deja en evidencia sus infracciones, como le sucede al perro de la fábula. Por cierto, la figura de Cleón suele vincularse expresamente con la imagen del perro tanto en *Caballeros* como en *Avispas*⁵². *Caballeros* retoma así con variantes el modelo fabulístico y lo adapta a sus intenciones de degradar la imagen pública del líder Cleón.

⁴⁹ Demos propone, entre otras medidas, darle prioridad al salario de los remeros (vv. 1366-1367) y evitar la influencia de los jóvenes políticos adiestrados en las técnicas retóricas (vv. 1373-1380).

⁵⁰ J. Wilkins (2000, p. 196) señala que el Morcillero es un cocinero (μάγειρος) en el sentido de que vende carne hervida en el mercado. Al final de la obra, también hierva a Demos como si fuera un animal de sacrificio (2000: 374). Sin embargo, el autor no establece vinculaciones entre el Morcillero y el carnicero (μάγειρος) de la fábula.

⁵¹ Para un estudio más amplio sobre el tópico del burlador-burlado, cf. M. J. Schere, 2013.

⁵² Cf. e.g. *Caballeros* v. 289; en *Avispas*, véase el tribunal de los perros (vv. 835 ss.). J. Taillardat (1965, pp. 403-5) sostiene que Aristófanes hace en sus obras un uso paródico de la metáfora política del “perro de *dêmos*”, empleada en la oratoria contemporánea como un símbolo de fidelidad, y la transforma en una imagen de servilismo. Asimismo, J. Taillardat observa que Aristófanes juega con la imagen específica del “perro ladrón”, pero no establece relaciones con la fábula. Sobre la figura del perro en la literatura griega, véase bibliografía en S. Beta, 2004, p. 262 n. 3.

Conclusiones

En el género fabulístico hemos comprobado la existencia de un esquema binario básico compuesto por dos polos opuestos y antagónicos (el burlador y el burlado) y sus variantes más complejas, como el modelo alternativo del burlador-burlado, vencido por un héroe superior en perspicacia. La comedia aristofánica temprana de periodo cleoniano contrapone también, según vimos, las figuras de dos personajes opuestos y antagónicos, que constituyen el eje de la pieza. Por lo general, el héroe se caracteriza por su astucia, siguiendo el esquema de la fábula y de modelos tradicionales, como la épica y el acervo mítico y folklórico. Los héroes aristofánicos, Diceópolis, el Morcillero, Bdelicleón y Trigeo, manifiestan una inteligencia superior, que les permite superar a sus rivales. Sus antagonistas, por su parte, presentan los atributos negativos atribuidos a los polos negativos tradicionales, especialmente, la estupidez o bien la posesión de un grado de inteligencia inferior a la del héroe.

En la fábula hemos advertido, además, que el blanco cómico se caracteriza no solo por su falta de inteligencia, sino también por su presunción que lo lleva al fracaso⁵³. La comedia se nutre de este antecedente tradicional y construye sus polos negativos como figuras arrogantes, que terminan vencidas, rebajadas y convertidas en objeto del ridículo por la capacidad superior del héroe. Lámaco, Pólemos y también Paflagonio⁵⁴ presentan rasgos de altanería que los convierten en un fácil objeto de burla, sobre todo en el desenlace de los *agônes* cuando terminan inexorablemente vencidos por el héroe y su vana presunción pierde todo fundamento. En definitiva, los antagonistas aristofánicos, al igual que los polos negativos de los pares fabulísticos, se caracterizan por su arrogancia, su inferioridad en el plano de la astucia, su lugar de blanco cómico central y de principal representante del contradiscurso atacado en la pieza.

La comedia *Paz* es aquella que revela de manera más evidente la incidencia del par fabulístico en la comedia. Si bien la estructura del par cómico tradicional está presente también en las otras obras anteriores analizadas, la comedia *Paz* pone de manifiesto mucho más que cualquier otra la influencia profunda del género fabulístico en particular y permite apreciar la apropiación y la adaptación que la comedia hace de

⁵³ El personaje tópico del arrogante también está presente en géneros como la épica. Cf. nota 25.

⁵⁴ La fanfarronería caracteriza a Paflagonio, como a otros antagonistas aristofánicos. Por ejemplo, en verso 696, el Morcillero se burla de él y de sus jactancias: “me río de tus jactancias de humo (ψολοκομπίαις)”.

ese modelo. Trigeo representa al animal débil, el escarabajo, que vence a un adversario superior⁵⁵, su antagonista Pólemos. La crítica ha advertido la intertextualidad puntual existente entre la fábula del escarabajo y la comedia *Paz*⁵⁶: por ejemplo, Rodríguez Adrados sostiene que esta fábula “ha sido el modelo para el total del argumento de *La Paz*”⁵⁷. Sin embargo, nuestro análisis revela que la fábula del escarabajo se relaciona con todo un grupo de fábulas cómicas caracterizadas por la presencia del esquema común del par cómico. Por lo tanto, la intertextualidad con el género fabulístico es mucho más profunda de lo que se ha advertido habitualmente y no se reduce a la mera influencia sobre la trama argumental de la comedia. El análisis detallado de *Paz* y el recorrido sucinto por los otros casos observados, permite demostrar que el par fabulístico y tradicional colabora en la construcción del par aristofánico y de algunos rasgos centrales de sus personajes protagonistas.

Por último, cabe remarcar que la comedia recrea y transforma el par fabulístico en muchos aspectos. No solo introduce elementos propios del género de la comedia ática, sino que además extrae el polo negativo del terreno impersonal de la fábula y suele atribuirle un referente extratextual concreto (i.e. Lámaco, Paflagonio), a la manera del yambo, para atacar a sus blancos centrales, figuras reconocidas de políticos, generales e intelectuales contemporáneos.

Bibliografía

- H. Baker, 1969, “A portrait of Aesop”, *Sewanee Review* 77, pp. 557-590.
A. Beltrametti, 2000, “Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques”, en *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, M. L. Desclos (ed.), Grenoble, pp. 215-226.

⁵⁵ El esquema del más débil enfrentado con un antagonista más fuerte se encuentra profundamente arraigado también en las demás parejas aristofánicas tempranas: el general Lámaco, por ejemplo, es más poderoso que Diceópolis, pero termina derrotado en el *agón*; también Paflagonio-Cleón es más poderoso que el desconocido Morcillero, que se impone sobre su rival.

⁵⁶ Otras alusiones a esta fábula se encuentran en *Avispas* 1444-1449 y *Lisístrata* 695. Cf. S. Schirru (2009, pp. 95 ss.).

⁵⁷ F. Rodríguez Adrados, 1988, p. 262.

- H. Bergson, [1900] 1991, *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Buenos Aires (trad. española A. H. Raggio).
- S. Beta, 2004, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica* (Suppl. n. 21/22 al *Bollettino dei Classici*), Roma.
- A. M. Bowie, 1993, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
- A. Camerotto, 2007, “Guerra e pace. Poteri della parodia”, en *Diafonie. Esercizi sul comico. Atti del Seminario di Studi (Venecia, 25 maggio 2006)*, A. Camerotto (ed.), Padova, pp. 129-154.
- Ch. Carey, 1993, “The purpose of Aristophanes’ *Acharnians*”, *Rheinisches Museum* 136, pp. 245-263.
- Ch. Carey, 2009, “Iambos”, en *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Budelmann, F. (ed.), Cambridge, pp. 149-167.
- A. C. Cassio, 1985, *Commedia e partecipazione. La pace di Aristofane*, Napoli.
- E. Chambry (ed., trad.), 1927, *Ésope. Fables*, Paris.
- P. Charaudeau y D. Maingueneau, 2002, *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires - Madrid (trad. española I. Agoff).
- F. M. Cornford, [1914] (1993), *The Origin of Attic Comedy*, Michigan.
- E. Degani, 1991, “Aristofane e la tradizione dell’invettiva personale in Grecia”, en *Aristophane (Entretiens sur L’Antiquité Classique, XXXVIII)*, J. M. Bremen y E. W. Handley (eds.), Genève, pp. 1-49.
- G. E. M. de Ste Croix, [1972] 1996, “The Political Outlook of Aristophanes”, en *Oxford Readings in Aristophanes*, E. Segal (ed.), Oxford - New York, pp. 42-64.
- M. Detienne y P. Vernant, 1974, *Les ruses de l’intelligence. La mètis des Grecs*, Paris.
- G. W. Dobrov, 2001, *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford - New York.
- K. J. Dover, 1972, *Aristophanic Comedy*, Berkely - Los Ángeles.
- A. Ercolani, 2002, *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart - Weimar.
- C. García Gual, 1977, “La fábula esópica: estructura e ideología de un género popular”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Vol. 1, Oviedo, pp. 309-322.

- C. García Gual, 1978, "Introducción", en *Fábulas y vida de Esopo. Fábulas de Babrio* (traducción y notas P. Bádenas de la Peña y J. López Facal), Madrid.
- C. García Gual, 1992, *Introducción a la mitología griega*, Madrid.
- B. Gentili, 1982, "Archiloco e la funzione politica della poesia del biasimo", *QUCC* 40, pp. 7-28.
- L. Gil Fernández, 1996, *Aristófanés*, Madrid.
- S. Goldhill, 1991, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge.
- C. Grottanelli, 1983, "Tricksters, Scapegoats, Champions, Saviors", *History of Religions* 23, pp. 115-139.
- E. W. Hope, 1905, *The Language of Parody. A Study in the Diction of Aristophanes*, Baltimore.
- T. K. Hubbard, 1991, *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca - London.
- W. J. Hynes y W. G. Doty, 1993, *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa.
- N. Kanavou, 2011, *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin - New York.
- G. Kentch, 2008, *Euripidaristophanizing. Tragedy and Comedy in Four Plays of Aristophanes*, Tennessee.
- C. Kerbrat-Orecchioni, [1980] 1993, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires (trad. española G. Anfora y E. Gregores).
- A. M. Komornicka, 1964, *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wrocław - Warszawa - Kraków.
- D. M. MacDowell, 1995, *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford.
- K. McLeish, 1980, *The Theatre of Aristophanes*, London.
- C. Miralles y J. Pòrtulas, 1983, *Archilocus and the Iambic Poetry*, Roma.
- C. Moulton, 1981, *Aristophanic Poetry*, Göttingen.
- G. Nagy, 1979, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore - London.
- H.-J. Newiger, [1980] 1996, "War and Peace in the Comedy of Aristophanes", en *Oxford Readings in Aristophanes*, E. Segal (ed.), Oxford - New York, pp. 143-161.

- D. S. Olson (ed., com.), 1998, *Aristophanes. Peace*, Oxford.
- Ch. Orfanos, 2006, *Les sauvageons d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris.
- G. Paduano, 1974, *Il giudice giudicato. Le funzioni del comico nelle Vespe di Aristofane*, Bologna.
- Ch. Platter, 2007, *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore.
- P. Radin, [1956] 1972, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, New York.
- P. Rau, 1967, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes (Zetemata, 45)*, München.
- M. L. Ricketts, 1966, "The North American Indian Trickster", *History of Religions* 5. 2, pp. 327-350.
- F. Rodríguez Adrados, 1979, *Historia de la fábula greco-latina (1). Introducción y de los orígenes a la edad helenística*, Madrid.
- F. Rodríguez Adrados, (ed., com.) 1981, *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Madrid.
- F. Rodríguez Adrados, 1988, "Sobre el origen de la fábula del águila y el escarabajo" (H. 3), *Cuadernos de Filología Clásica* 21, pp. 261-266.
- R. M. Rosen, 1988, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta - Georgia.
- K. S. Rothwell, 1995, "Aristophanes' Wasps and the sociopolitics of Aesop's Fables", *CJ* 93. 4, pp. 233-54.
- M. J. Schere, 2013, *El tópico del burlador-burlado en la comedia Caballeros de Aristófanes*, *Nova Tellus* 30. 2.
- S. Schirru, 2009, *La Favola in Aristofane*, Berlin.
- N. W. Slater, 2002, *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia.
- J. Taillardat, 1965, *Les Images d'Aristophane: études de langue et de style*, Paris.
- P. Thiery, 1986, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- M. L. West, 1974, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin - New York.
- M. L. West, 1984, "The adscription of fables to Aesop", en *La Fable (Entretiens sur L'Antiquité Classique, XXX)*, O. Reverdin y F. Rodríguez Adrados (eds.), *Vandoeuvres - Genève*, pp. 105-136.
- C. Whitman, 1964, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge - Massachusetts.

- J. Wilkins, 2000, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford.
- G. Zanetto, 2001, “Iambic Patterns in Aristofanic Comedy”, en *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, A. Cavarzere, A. Aloni, A. Barchiesi (eds.), Lanham - Boulder - New York - Oxford, pp. 65-76.