

SOBRE EL TÉRMINO CRÍTICO ἀναβολή
EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES*

MILAGROS QUIJADA
Univ. del País Vasco

The term ἀναβολή was used by literary criticism of comedy against the late fifth-century dithyramb. It received diverse interpretations yet in ancient as well as in modern times. My contribution is intended to clarify: 1) the possible origins of some of the confusions in interpretation applied to the term in antiquity and transmitted into the present; 2) its possible meaning, on the basis of testimonies which – like the one of the pseudo-aristotelic *Problemata* – establish a relation between the dithyramb and other poetic genders of the late fifth-century b.C., the citharodic νόμοι and the tragic monody.

No es infrecuente, tanto entre los estudiosos antiguos como modernos, que un determinado término reciba una interpretación que se trasmite y repite de manera un tanto mecánica, a pesar de las dudas y reticencias que muchas veces levanta. Tal ocurre con ἀναβολή, un término con el que Aristófanes se refiere en varias de sus comedias a la poesía ditirámica de su época, y que tanto en la Antigüedad como modernamente ha recibido básicamente dos interpretaciones diferentes. Nuestra contribución pretende llamar la atención sobre las mismas, sobre los testimonios contradictorios de

* Este artículo ha sido elaborado como parte del Proyecto de investigación nº 106.130-HA100/99, «Fenómenos de intertextualidad y juego de géneros en el teatro griego», financiado por la Universidad del País Vasco. Una expresión más breve del mismo fue presentada como Comunicación al X Congreso Español de Estudios Clásicos, Alcalá de Henares (Madrid), 21-25 de septiembre de 1999.

los escolios antiguos y el posible origen de ciertas confusiones interpretativas del término, así como sobre algunas propuestas modernas en la dirección que nos parece adecuada y las bases sobre las que creemos puede asentarse una interpretación inteligible del mismo.

Los pasajes de las comedias de Aristófanes que nos interesan son *Aves* 1372 ss. y *Paz* 828 ss.

1.1. En el v. 1372 de *Aves* aparece Cinesias en *Pionubilandia* para pedirle a Pistetero unas alas: “provisto de alas por ti quiero en un vuelo excelso recoger de las nubes nuevas *anabolas* arremolinadas por el viento y batidas por la nieve”. A la pregunta extrañada de Pistetero, “¿Pues, puede uno conseguir de las nubes *anabolas*?”, Cinesias contesta que es allí, en efecto, donde pende el arte de los poetas ditirámicos.

También Trigeo en *Paz* (vv. 828 ss.) había comentado cómo durante su viaje a través del aire se había encontrado sólo “con dos o tres almas de poetas ditirámicos” y “que recogían en su vuelo *anabolas* que nadaban en la brisa del aire de mediodía”. La aparición del mismo término en contextos distintos pero siempre referidos al arte de los poetas ditirámicos le confiere una importancia especial, si no como término técnico – lo que probablemente no es –, sí al menos como un término específico de la crítica literaria de la comedia referida al ditirambo.

Las interpretaciones antiguas – y, decepcionantemente a mi entender, también algunas modernas – no explican bien qué es lo que hemos de entender por *anabolas*, porque, o bien el término se traduce sin más por “proemios”, o bien se señala que, siendo éste su significado literal, como término aplicado a la poesía ditirámica desconocemos su exacta referencia. Es el caso, por ejemplo, de Nan Dunbar en su reciente comentario a *Aves*¹, donde alude al pasaje anteriormente mencionado y a un fragmento de los *Baptai* de Éupolis (81 Kassel-Austin)². Dunbar señala que el término podría referirse bien a los cantos o bien, en el caso de Éupolis, a la melodía que los acompañaba. No obstante, tratándose de poetas que están entre las nubes es más verosímil que el término aluda a frases ligeras que a una música elaborada, añade. En parecido sentido se expresa Platnauer en su comentario

¹ Aristophanes. *Birds*, Oxford, 1998, pp. 454-5.

² Se trata del que dice: ἀλλήσον αὐτῆ κύκλιον ἀναβολήν τινα.

a *Paz*³, al señalar que la palabra, que propiamente significa ‘preludios’⁴, se está usando aquí para referirse a esos cantos largos, llenos de divagaciones, del ditirambo, como en *Aves* 1385. Más adelante espero tener ocasión de referirme a otras expresiones de esta ambigüedad en la interpretación del término en la crítica moderna.

1.2. Por lo que se refiere a la antigua, empezaremos en primer lugar por las observaciones de los escoliastas. El de *Paz* 830 pone en relación el término con las λέξεις de los poetas ditirámicos, al señalar que Aristófanes διαβάλλει αὐτοὺς ὡς μετεώρους, ἐπεὶ περὶ τῶν νεφελῶν λέγουσι πολλά (συνεχῶς δὲ κωμωδοῦσι τοὺς διθυραμβοποιοὺς ὡς ἐκ τοῦ ἀέροι καὶ τῶν νεφελῶν σπῶντας τὰς λέξεις, διὰ τὸ συνθέτους εἶναι παρ’ αὐτοῖς), esto es, su carácter aéreo y nebuloso así como el expresarse, como ἄνδρας μετεωροφένακας (cf. *Nubes* 333), sobre asuntos celestes. La imagen del vuelo referida a su propio trabajo – tradicional en la poesía griega desde comienzos del S. V a.C. – se revela como prominente en la crítica de Aristófanes a la poesía ditirámica de finales del s. V a.C., simbolizando el estilo elevado y lleno de compuestos de la misma, la verbosidad de esas letras aptas sobre todo para acompañar a una música novedosa. En igual sentido identifica Petrus Victorius ἀναβολὰς con λέξεις en *Aves* 1385, dentro de un pasaje en que Cinesias irrumpe en escena con dos versos de Anacreonte. Pero frente al amor como objeto del vuelo al Olimpo de éste, el de Cinesias tiene como meta la inspiración.

1.3. En un sentido diferente, identificándolas con proemios, se expresan, sin embargo, los escoliastas en otras aclaraciones a los mismos pasajes. Así, como glosa a *Aves* 1385 leemos προοίμια y en *Paz* 830 se dice de ἀναβολὰς que son τὰς ἀρχὰς τῶν ἄσμάτων, trayendo a colación el pasaje de *Odisea* I 155: ἦ τοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν αἰεῖδεν (“Y al son de la cítara empezó”, es la traducción habitual⁵, “un hermoso canto” – Femio). Ἄνα-

³ Aristophanes. *Peace*, Oxford, 1970 (=1964¹), p. 139.

⁴ “Preludios” es también la traducción de S. Halliwell, Aristophanes. *Bird, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth*, Oxford, 1997, p. 265, quien comenta su carácter elaborado y forma semi-improvisada, así como su lenguaje hinchado.

⁵ Así, de nuevo, G.A. Privitera en Omero. *Odisea* I [Libri I-IV], Milán, 1981. S. West, en el comentario al pasaje (pp. 208-9), concluye que parece tratarse de un término técnico

βάλλομαι aparece también en *Odisea* XVII 262 y VIII 266, dos pasajes referidos a Femio y Demódoco, respectivamente, donde tendría un valor similar, el de acompañarse el aedo con la cítara en el momento de iniciar el canto. Otro es, sin embargo, el significado que le confiere el escoliasta de *Paz*, que entiende el término en el sentido de “entonar un preludio” (así se desprende con claridad de lo que señala a propósito de v. 831).

En este segundo sentido, y siguiendo al escoliasta de *Paz* 830 interpreta el léxico bizantino *Suda*, mientras que Focio basa su aclaración προοίμιον διθυραμβικοῦ ἄσματος en el fragmento 81 de Éupolis antes mencionado (αὐλησον αὕτη κύκλιον ἀναβολὴν τινα⁶). El *Etymologicum Magnum*, por su parte, entiende ἀναβολή como ἀρχὴ καὶ προοίμιον, παρὰ τοῖς μουσικοῖς⁷. De lo que se deduce que la confusión y disparidad de interpretaciones está también presente en las fuentes lexicográficas antiguas.

1.4. Ambos sentidos aparecen contaminados en el escolio a *Aves* 1383, donde se dice que Cinesias quiere alas “para inventar λέξεις para los proemios”: ὑπὸ σοῦ περωθεὶς· Βούλομαι, φησὶ, περωθῆναι ὑπὸ σοῦ, ἵνα διὰ τοῦ ἀέρος πετόμενος ἐξεύρω εἰς τὰ προοιμία λέξεις νιφοβόλους καὶ ἀεροδομήτους. Ahora bien, resulta evidente que estas dos interpretaciones se excluyen mutuamente. Cinesias afirma del arte de los poetas ditirámicos en general que “pende” del aire, por ello la interpretación de ἀναβολαί como ‘proemios’ resulta sospechosa.

1.5. Los pasajes homéricos han debido ser, sin duda alguna, el punto de partida para una interpretación del término como proemio⁸. De ellos parece

cuyo significado preciso no es claro. Pero hay dudas razonables de que se trate de tal, como indicaremos más adelante.

⁶ El comentarista parece pensar en un προούλιον para marcar el tono, con una función similar a la que después señalará Aristóteles para el proemio del γένος ἐπιδεικτικόν (*Retórica* III 9.1414b 19 ss.). Lo que no sabemos es si esto era así en el caso de la comedia de Éupolis.

⁷ Cf. p. 220 (80.21) Gaisford.

⁸ Así, en *Odisea* VIII 266, el escoliasta glosa ἀνεβάλλετο con ἀνεκρούετο y προοιμιάζετο. M. L. West, en su interpretación de ἀναβολή como término musical, piensa en un preludio instrumental (cf. «The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music», *JHS* 101, 1981, pp. 113-29, aquí, p. 122; también *Ancient Greek Music*, Oxford, 1991, p. 205).

derivar lo que Píndaro expresa en la *Pítica* I 4, cuando el poeta invoca a la áurea lira, a cuyas señales (σάμασιν) los poetas obedecen ὀπότεν προοιμίων ἀμβολᾶς τεύχης ἐλελιζομένη, significando el hacer surgir el proemio que llama al coro al canto y la danza. Aquí el término ἀμβολᾶς aparece explicado por el escoliasta como ἀναφώνησεις καὶ κρούσεις. El propio Aristófanes utiliza προαναβάλλεται en *Paz* 1267 para referirse a los ejercicios preparatorios para el comienzo de una recitación épica, pues épicos son los versos que ejecuta el muchacho a continuación.

1.6. Sin embargo, la derivación adverbial del término, ἀμβολάδην, ἀμβλάδην o ἀμβλήδην, no parece adecuarse en la lengua de la épica a la significación de ‘proemio’. Así, en *Iliada* XXI 364, aparece con el sentido propio de “bullendo”, al describir el borboteo del contenido del recipiente al hervir, y en *Iliada* XXII 476, asociado a γοόωσα, describe el prorrumper en lamentos de Andrómaca: ἀμβλήδην γοόωσα μετὰ Τρωησιν ἔειπεν, “con súbitos gemidos lamentándose dijo entre las troyanas”. De igual manera, en el *Himno a Hermes* 425 ss., el término (τάχα δὲ λιγέως κιθαρίζων / γηρύετ’ ἀμβολάδην ... “y al punto, acompañándose armoniosamente de la cítara, dejó salir su canto”) se refiere al brotar de la ejecución citaródica, en un sentido próximo al del pasaje anterior, y no a un posible proemio. Hermes comienza a cantar “venerando a los inmortales dioses y a la oscura tierra” (v. 427) – una frase de participio que debe de referirse a todo el canto y no sólo al proemio, pues dos versos después se dice: “En primer lugar (πρῶτα) glorificaba a Mnemosyne ...”.

1.7. Otro de los sentidos habituales de esta esfera semántica a la que pertenecen ἀναβάλλομαι, ἀναβολή o ἀμβολάδην, es el de “retrasar” o “dilatarse”. Algunas referencias a este significado en la lírica que da el Liddell-Scott son claras, por ejemplo, en Píndaro, *Olímpica* I 80, o *Nemea* IX 29. En otros casos, como los vv. 33-5 de la *Nemea* X, es dudoso que las explicaciones que ofrece el escoliasta cuando trata de interpretarlo en este sentido sean ciertas⁹, pero dan cuenta de que el significado de ‘retraso’,

⁹ Cf. *Escolio* a Píndaro, *Nemea* X 33-35, III, p. 173 Drachm. ‘Αμβολάδην se refiere aquí a las voces de las mujeres atenienses que en las Panateneas, señala el escoliasta, 1) dos veces (ἀμβολάδαν) celebraron al destinatario de la oda; dos veces – añade éste – no

‘dilación’, entra dentro de la órbita habitual de sentidos que pueden dársele al término.

2. Añadido al significado de ‘proemios’ que en ocasiones se da a ἀναβολαί vemos abrirse paso, tanto en la crítica antigua como en la moderna, el de que estas partes que precedían al canto no guardaban relación con el mismo¹⁰. Así, el escoliasta a *Paz* 831 añade a su interpretación de ἀναβολαί como ‘proemios’ en el verso anterior que tales proemios οὐδὲν πρὸς τὸ πρᾶγμα δηλοῖ, explicando de esta manera el término τᾷ ἐνδιαεριανερηνηχέτους (ἐνδιαεριανρο- del texto de Coulon es una corrección de van Herwerden). En igual sentido se expresa el escoliasta de *Iliada* XXII 476, el pasaje al que antes nos referíamos, que describe la lamentación de Andrómaca ante la visión del cadáver de Héctor, lo que en este caso es claramente ininteligible¹¹.

De forma análoga se expresan modernamente autores como G. Comotti, por ejemplo, en base a los dos pasajes de *Paz* y de *Aves* arriba mencionados, así como al testimonio de los escolios¹². Pero si la dicción altisonante y artificiosa de las ἀναβολαί es algo que parece desprenderse con claridad de la burla de la comedia y de las referencias a las λέξεις ditirámicas contenidas en los escolios, más difícil es defender esta pretendida desconexión de las ἀναβολαί respecto al canto siguiente a partir del testimonio que éstos nos ofrecen.

consecutivas, sino separadas entre sí por un espacio de tiempo (ἀναβολή): ésta es la explicación que ofrece para que se pueda entender ἀναβάλλεσθαι en el sentido habitual de ‘aplazar’, que nosotros creemos, sin embargo, indicaría lo dilatado del canto. Las otras dos interpretaciones que da se refieren 2) al significado originario de ‘hacer subir’ (lo que probablemente significa en este pasaje), y 3) al de dar la señal para que empiece el proemio.

¹⁰ Lo que implica, naturalmente, que se piensa en un proemio cantado y no meramente instrumental.

¹¹ La observación es de R. Kannicht, *Untersuchungen zu Form und Funktion des Amoibaion in der attischen Tragödie*, Diss. Heidelberg, 1957, p. 356. Este trabajo aporta valiosísimas consideraciones sobre la cuestión (véanse las p. 354 s.), aunque no es citado habitualmente en las publicaciones modernas sobre el tema.

¹² Así, en la p. 112 de su «L'anabolé e il ditirambo», *QUCC* n.s. 31, 1989, pp. 107-17, se lee: «Dalle due scene della *Pace* e degli *Uccelli* e dai relativi scolii possiamo evincere che Aristofane rimproverava ai poeti ditirambici in generale e a Cinesia in particolare soprattutto la mancanza di un collegamento tra i contenuti dell'anabolé e quelli del canto ditirambico seguente».

Lo cierto es que muy posiblemente se esté extrapolando aquí lo que la tradición nos ha transmitido a propósito de los νόμοι de Terpandro, especie de cantos narrativos acompañados de cítara, que al igual que las recitaciones rapsódicas comenzaban con un proemio dedicado a la divinidad¹³. De hacer caso a lo que el tratado *Sobre la música* atribuido a Plutarco señala a propósito de la composición del νόμος antiguo (1133 B, C), una característica de este proemio era el constituir una especie de obra de quita y pon: “Una vez que habían cumplido con los dioses de manera libre” (es decir, tras el proemio a los mismos), “pasaban inmediatamente a los poemas de Homero y los demás: esto está claro en los preludios de Terpandro”. De ellos procede precisamente el famoso comienzo ἀμφί μοι αὐτίς ἄναχθ’ / ἑκατοβόλον ἀειδέτω φρήν...¹⁴ con el que se iniciaba el νόμος ὄρθιος, y que fue denominado en burla ἀμφιανακτίζειν¹⁵. Eurípides utiliza esta fórmula en *Troyanas* 511 ss. (ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ / Μοῦσα, καινῶν ὕμνων / ἄεισον) a modo de introducción de su “nuevo” canto¹⁶, y Aristófanes en la antoda de la parábasis de *Nubes* (v. 595), en otro contexto.

Es un escolio a esta última el que indica que la fórmula procede de Terpandro, mientras otro añade la observación¹⁷ de que los proemios de los poetas ditirámicos la imitaban (συνεχῶς γὰρ χρώνται ταῦτη τῇ λέξει), por lo cual les denominaron ἀμφιάνακτας (διὸ καὶ ἀμφιάνακτας αὐτοῦς ἐκάλουν). De esta explicación se hace eco el léxico bizantino *Suda*.

En conclusión: dado que el término ἀναβολή aparecía con un sentido de burla en los cómicos, a la significación de ‘proemio’ que encontramos en los

¹³ H. Koller, «Das kitharodische Prooimion», *Philologus* 100, 1956, pp. 159-206, en particular, pp. 161-2, 170-4, considera ἀναβολή sinónimo de ἀνάκρουσις, ἀρχή, términos para designar la introducción citaródica, el proemio a la danza del coro que después Píndaro denominará προοίμιον.

¹⁴ *P.M.G.* 697, D. L. Page (ed.), Oxford, 1962. Sobre este punto de la tradición citaródica puede verse U. von Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, Berlín, 1921, p. 173, id. su edición *Timotheos. Die Perser*, Leipzig, 1903, p. 92. También algunos de los denominados *Himnos Homéricos* – proemios rapsódicos para la épica – empiezan por ἀμφί μοι (el 7, 19, 22, 33).

¹⁵ Cf. *Suda*, s.v. ἀμφιανακτίζω, Nr. 1701 Adl. La palabra aparece en Cratino 67.

¹⁶ La expresión es considerada por W. Kranz, *Stasimon*, Berlín, 1933, pp. 22-66, como programática de una etapa de creación nueva, aquella que caracteriza las composiciones cantadas del Eurípides tardío (esto es, a partir de 415, fecha de *Troyanas*).

¹⁷ Según Kannicht, ob. cit., p. 357, probablemente errónea.

comentaristas y lexicógrafos tardíos – derivada probablemente de Homero, a partir de una interpretación secundaria de ‘elevar’, ‘comenzar’ –, vino, pues, a añadirsele una característica que debía marcar la dirección de la crítica, su desconexión con el canto. Ahora bien, esta segunda procedía no del ditirambo sino del νόμος de Terpandro, cuyos proemios también aparecían ridiculizados en la tradición. Esta confusión ha continuado hasta época moderna¹⁸.

¹⁸ Puede verse cierto reflejo de la misma en trabajos “clásicos” sobre el ditirambo como el de Crusius, «Dithyrambos», *RE* Pauly-Wissowa, coll. 1203-1230, o A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962². Crusius, haciéndose eco de la confusión de los comentaristas antiguos, interpreta ἀναβολή en el sentido de proemio, mientras que Pickard-Cambridge identifica el término con el “lyric solo” en la p. 55 de su trabajo (a nuestro entender, correctamente), mientras que en la p. 74 habla de introducción, a menudo irrelevante con el tema del poema. — Desmarcándose de la habitual interpretación como proemios, J.L. Melena, «Perfiles generales para una historia del ditirambo como género literario», *Tabona* N.S. IV, 1983, pp. 181-223, se hace eco del problema de definición de las ἀναβολαί ditirámicas en las pp. 215-6 de su trabajo. Así, señala que éstas no pueden ser simples preludios musicales por cuanto el ditirambo conoce ya desde sus comienzos un proemio (que conserva el tardío, según el testimonio de Aristóteles, *Retórica* III 14.1415a 10). Más bien se tratarían, para él, de partes miméticas, liberadas de la responsión estrófica con la parte coral, que el ditirambo tardío desarrolló a partir de las posibilidades que el género ofrecía ya en sus etapas anteriores, en que elementos proémicos se podían intercalar dentro del canto coral (en este sentido las ἀναβολαί serían una especie de “reanudaciones” del proemio; así también A. Melero, en *Historia de la literatura griega*, J.A. López Férez (ed.), Madrid, 1988, p. 426). El autor considera el fr. 75 Snell de Píndaro como un proemio ditirámico, que sería cantado por el poeta como preludio a la parte coral. Pero en la evolución que este género experimenta, la parte monódica abandona el proemio y se intercala en responsión estrófica con la parte del coro: esto explicaría la profusión de parlamentos en primera persona en los ditirambos de Baquílides. Más tarde vendría la ruptura de la responsión (sobre la mimetización y la disolución de la responsión estrófica nos vamos a expresar a continuación). — B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Gotinga, 1992 (con amplia bibliografía), en su revisión de la historia del ditirambo, pone en relación – como desarrollo – las ἀναβολαί del ditirambo tardío (*astrophá* de un solista, que han perdido la responsión estrófica con la parte coral) con el preámbulo virtuoso, en origen improvisado, con el que el *chorodidaskalos* abría (ἐξάρχειν) sus composiciones, y que tenía por contenido a) la presentación del coro, b) la dedicación del canto a Dioniso, c) la crítica de otros poetas y reflexiones poetológicas. Originariamente este preámbulo iba acompañado de cítara, aunque después se llegó a admitir la flauta (p. 22). — Como puede verse, la cuestión relativa a la composición del ditirambo ha pesado de forma notable en la interpretación del término, a lo que sin duda contribuyó la confusión de los antiguos al identificar ἀναβολή con proemio.

3.1. Si las observaciones anteriores tienen que ver con el intento de aclarar cómo pudo surgir esa interpretación tan impuesta, según la cual las ἀναβολαί que critican los cómicos son proemios que nada tienen que ver con el asunto del canto que preludian, debemos referirnos ahora a dos testimonios importantes que, puestos en relación uno con otro, pueden ayudarnos a entender qué eran estas ἀναβολαί en el ditirambo de finales del s. V a.C.

El término aparece en Aristóteles y en los *Problemata* pseudo-aristotélicos¹⁹. El primero lo menciona en el libro III de la *Retórica*, cap. 9, 1409a 26 ss., al comparar la λέξις εἰρομένη con las ἐν τοῖς διθυράμβοις ἀναβολαίς; la λέξις κατεστραμμένη, por el contrario, es ὁμοία τοῖς τῶν ἀρχαίων ἀντίτροφοις. Por λέξις εἰρομένη Aristóteles entiende aquella que no tiene un τέλος καθ' αὐτήν, sino que acaba con el final del asunto que se quiere enunciar. Esa indeterminación la hace desagradable porque el final es algo que todo el mundo desea contemplar. La λέξις κατεστραμμένη, por el contrario, está construida en períodos: “por *período* entiendo la expresión que tiene un principio y un fin αὐτὴν καθ' αὐτήν y una extensión fácilmente abarcable”. Lo que hace agradable a ésta es, por el contrario, que produce en quien la escucha la sensación de oír algo completo; es también fácil de entender porque se recuerda con facilidad, como todo lo que se puede contar (ἀριθμόν). Por ello todo el mundo retiene mejor los versos que la prosa ... Y el período debe acabar con el sentido (*Retórica* 1409b 8).

De las aclaraciones de Aristóteles se deduce la importancia que para su teoría de la λέξις tiene la noción de limitación interna de las expresiones rítmicas. La contraposición en este sentido entre dos formas de expresión distintas afecta no tanto al hecho de tener o no ritmo (pues ambas lo tienen), sino a su interna limitación. Los períodos, la λέξις κατεστραμμένη, se parecen a las construcciones en responsión por su agradable predeterminación, lo que los hace abarcables (de ahí la noción de que el período debe acabar con el sentido de la frase); por el contrario, la λέξις εἰρομένη, como las ἀναβολαί ditirámbicas, acaba allí donde concluye la expresión de lo que se quería decir, y no existen indicios rítmicos internos que nos ayuden a orientarnos sobre cuando se producirá este final.

¹⁹ Kannicht, ob. cit., p. 365, afirma que da la impresión de que ἀναβολή no es un término técnico: no aparece ni en los escritos de los peripatéticos ni en Hefestión o Dionisio de Halicarnaso.

Esta contraposición con las formas en responsión permite suponer que las ἀναβολαί de la poesía ditirámbica eran formalmente cantos sin responsión para Aristóteles; construcciones que, a falta de una limitación rítmica interna, se alargaban hasta que habían alcanzado su final. Por ello, en su comparación con los períodos demasiado largos un poco más adelante (1409b 24 ss.), éste resalta su extensión desagradable, que las hace inabarcables. Fue debido a esto, según Aristóteles, por lo que Demócrito de Quios había censurado a Melanípides, que en vez de ἀντιστρόφων había construido ἀναβολάς²⁰.

Quizás esos “camino de hormigas”, Μύρμηκοι ἀτραπούς, como denomina Mnesíloco a los cantos del poeta trágico Agatón en *Tesmoforiantes* 100²¹, tengan también algo que ver con esta característica de la poética de ciertos géneros de finales del siglo V a.C.: el ditirambo, más también la tragedia. A ellos habría que añadir el nomo citaródico. De él señala el pseudo-aristotélico *Problema* 19 (*Sobre la armonía*), 15, 918b, 15 ss., que se hizo extenso (μακρά) y variado (πολυειδής) (sc. ᾠδή) debido a la capacidad de quien lo representaba de μιμεῖσθαι y διατείνεσθαι, ‘imitar’ y ‘prolongar’.

3.2. Con esto venimos a otro de los parámetros de definición del concepto que estamos tratando. Es claro que para el autor de estos *Problemata* hay una relación entre forma sin responsión, extensión y carácter imitativo del canto. Si el *nomos* citaródico – el género mimético por excelencia – no está construido en responsión como los cantos corales ello es debido a que el actor imita, mientras que el coro imita menos. Por la misma razón el ditirambo, una vez que se hizo imitativo, perdió la forma en responsión que había tenido antes.

En consecuencia, de este *problema* sobre la armonía se desprende que la novedad en el moderno ditirambo consistía en la introducción de partes

²⁰ La referencia a Demócrito de Quios, un músico contemporáneo del filósofo de igual nombre que nos ofrece Aristóteles, contiene una cita paródica de los vv. 265-6 de los *Erga* de Hesíodo: frente a κακὴ βουλή, Demócrito habría dicho μακρὰ ἀναβολή.

²¹ La expresión alude para algunos a la falta de coherencia de los cantos de Agatón, “aires” en zig-zag, como los caminos de las hormigas (así, H. van Daele, *Aristophane (IV)*, París, 1973, p. 22). Otros, como B. Zimmermann, «Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristophane», en *La musica in Grecia*, B. Gentili e R. Pretagostini (eds.), Bari, 1988, pp. 199-204, creen que designa la tortuosidad de la música (p. 200).

solistas y sin responsión, cuya propiedad específica era la mimética. La siguiente conclusión es que, muy probablemente, hay que identificar con estos *astrophai* las *anabolai* criticadas por los cómicos y citadas por Aristóteles. Construcciones que en su conformación mimética, al estar desprovistas de una estructura formal en responsión tenían de desagradable el que uno tenía que esperar largo tiempo hasta que lo que se quería decir alcanzara su final. Como en los “camino de hormigas” que Mnesíloco menciona a propósito de la poesía trágica de Agatón.

Que la tragedia de finales del S. V a.C. sufrió los embates de la nueva música cobra expresión también a propósito de esta particularidad que estamos señalando. La noticia del mensajero del *Orestes* euripideo (vv. 1369-1502), por ejemplo, la monodia más extensa de la tragedia griega que nos ha llegado, 134 versos, aparece dividida en seis partes por los trímetros del corifeo, seis *anabolai* podríamos decir, de una extensión creciente, que, en su conformación astrófica, pueden llegar a adquirir una longitud notable, de 1473 a 1502 la última, también con una notable polimetría²².

Muy verosímilmente, pues, los cómicos denominaron con el término *anabole* la irrupción del *astrophon* de un solista en el ditirambo, las monodias de que habla el tratado pseudo-plutarquiano *Sobre la música*²³, quien, siguiendo a Aristófanes (fr. 641 K) , atribuye esta innovación a Filóxeno.

En definitiva: el estilo de la nueva música, las innovaciones drásticas criticadas por Ferécates en su *Quirón* (fr. 145 K), la fuente más importante y detallada para la crítica musical contenida en la comedia²⁴, pero también por otros poetas cómicos, como Aristófanes (*Nubes* 333, 969 ss.), llevaron a los poetas a una búsqueda de variedad musical, lo que condujo a una

²² Sobre la misma puede verse nuestra contribución «Virtuosismo e innovación en la monodia trágica: Eurípides, *Orestes* 1369-1502», *Homenaje al Profesor Pedro A. Gainzaráin*, M.J. García Soler (ed.), Anejos de *Veleia* (serie *Actae*), Vitoria, 2000, pp. 89-97.

²³ Haciéndose eco de la crítica de Ferécates en su *Quirón*.

²⁴ Puede verse a este respecto, B. Zimmermann, «Comedy's Criticism of Music», en N.W. Slater, B. Zimmermann (eds.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart, 1993, pp. 39-50. Ya antes merecen señalarse, I. Düring, «Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature», *Eranos* 43, 1945, pp. 176-98; o H. Schönewolf, *Der jungattische Dithyrambos*, Diss. Giessen, 1938, p. 63 s.

mimetización en este campo, al intento de imitar diferentes tipos de sonido por medio de la música y la voz²⁵. Estas innovaciones debieron de desarrollarse sobre todo en el *genos* monódico por excelencia, la citarodia, para ser traspasadas después al ditirambo y la tragedia. Como las *anabolai* de la poesía ditirámbica, también las monodias, partes independizadas de una estructura dialógica más amplia, que era el amebeo, habrían de recibir las críticas de la comedia²⁶.

²⁵ Cf. la crítica de Platón a este tipo de música, *República* 397a 1-b 2).

²⁶ De hecho, la monodia es el elemento que mayor extensión ocupa en la crítica que hace Esquilo a Eurípides en *Ranas* de Aristófanes.