

Intriga cómica *versus* intriga trágica en *Tesmofoeriantes* de Aristófanes*

Milagros Quijada Sagredo

milagros.quijada@ehu.es
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Comic intrigue *versus* tragic intrigue in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*

Tesmofoeriantes es una comedia con una amplia presencia de elementos paródicos tomados de las tragedias de salvación de Eurípides. En el presente artículo analizamos la forma en la que Aristófanes, a la hora de configurar la acción en esta comedia, recrea la secuencia típica de una intriga de salvación trágica, en particular de Eurípides. Sostenemos que los elementos que siguen a la parábasis en *Tesmofoeriantes* tienen un valor orgánico y no interrumpen la acción cómica al continuar presentándonos al héroe en la persecución de sus metas, de modo que la paratragedia abarca la configuración de la acción cómica de principio a fin.

Palabras clave: *Tesmofoeriantes*; paratragedia; parodia; intriga cómica; intriga trágica; tragedias de salvación; Eurípides.

Thesmophoriazousae is a play with a wide presence of parodic elements taken from the rescue tragedies of Euripides. In the present article we analyze the way in which Aristophanes, when plotting the comic action in this comedy, recreates the typical sequence of a tragic rescue intrigue, in particular Euripides'. We hold that the elements which come after the parabasis in *Thesmophoriazousae* have an organic value and do not disrupt the comic action since they continue presenting the hero in the pursuit of his goals, thus the paratragedy covers the configuration of comic action from the beginning to the end.

Key words: *Thesmophoriazousae*; paratragedy; parody; comic intrigue; tragic intrigue; rescue tragedies; Euripides.

I. *Tesmofoeriantes* es una comedia que ha despertado un enorme interés entre los estudiosos de la comedia aristofánica en las últimas décadas, podríamos decir, a partir de 1980. Algunas observaciones, siquiera sean someras,

* El presente trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación HUM2009-10130, financiado por el MICINN (Plan de I+D+I). Agradecemos al Ministerio la ayuda recibida. Igualmente queremos dar las gracias a los dos informantes externos de *Emerita* por las sugerencias y observaciones aportadas.

sobre las líneas básicas que han orientado este interés dentro de la crítica y del estudio modernos de la comedia aristofánica pueden servir de fondo a la hora de explicar y de justificar los objetivos que persigue este trabajo.

Se podría señalar en primer lugar el carácter paradigmático que tiene *Tesmoforiantes* en el estudio de la comedia como metateatro, en el que convergen aspectos como la libertad de este género literario para llamar la atención sobre su propia teatralidad¹, la fuerte presencia en el mismo de formulaciones poéticas explícitas² y la cuestión de la parodia cuando menos. El interés en este campo ha estado dirigido no solo al estudio de las vertientes meramente literarias de este concepto —usado muchas veces con una libertad e imprecisión notables—³, sino también a la implícita instrucción que el poeta ejerce sobre el espectador de teatro al hacer evidentes sus propias prácticas en el manejo del lenguaje y al poner a disposición de la crítica del público al propio autor y sus métodos de transmitir opinión⁴. Esta tendencia crítica «didáctica» enlaza, en cierto modo, con la antigua investigación de la comedia en esta línea y está presente también en algunos otros trabajos modernos, como, por ejemplo, los que se ocupan de la utopía⁵.

¹ A título de ilustración podrían mencionarse trabajos como los de Zeitlin 1996, Gruber 1986, Carter 1987 o Taafé 1987, en esa dirección.

² Cf. las referencias recogidas por Von Möllendorf 1995, pp. 18-19, esto es, Bremer 1991 o Murray 1987. El primero, señala Von Möllendorf, resalta la proclamación que el poeta hace con frecuencia de su excelencia artística, esto es, del dominio de registros lingüísticos distintos procedentes de otros géneros, pero sin intención paródica, su acercamiento, sobre todo, a Eurípides; el segundo, la cautela con la que han de tomarse estas manifestaciones del propio poeta, que muchas veces están al servicio de aumentar la comicidad de un chiste en el plano metapoético.

³ Dos estudios canónicos sobre el metateatro son Abel 1963, y Hornby 1986.

⁴ En esta dirección se orienta claramente Slater 2002, quien hace una revisión crítica de trabajos anteriores en las pp. 1-21 de su libro («The Naming of Parts»). En cuanto a la parodia y sus alcances políticos y poéticos, son representativos Foley 1988 (que se ocupa de *Acarnienses*) y Goldhill 1991, respectivamente (este último, desde un punto de vista más atento a la producción estética, al destacar la polifonía presente en la comedia: un mismo personaje puede hablar con voz propia, pero también con la de otro al parodiar).

⁵ Cf. Von Möllendorf 1995, pp. 17-18, quien reenvía a Zimmermann 1983. Este último distingue dos tipos de utopía, por un lado, la representada por *Acarnienses* (con una especie de «higiene social» como efecto) y, por otro, la de *Aves* y *Asambleístas* (con una función crítica más evidente). Sobre la lengua de la utopía, esto es, sobre la existencia en griego de ciertos términos que poseen en sí la capacidad de conjurar la presencia de mundos fantásticos

En segundo lugar habría que mencionar la investigación relacionada con la «sociología» de la comedia (y del teatro en general), en particular, la que se ocupa de la posición de la mujer en la polis ateniense, del significado de sus cultos para la estructura de la obra, de la relevancia política que sus contrapropuestas sociales podían tener, aspectos estos últimos para cuyo estudio *Tesmoforiantes* aparece de nuevo como una comedia emblemática⁶. La relación estrecha que para la sociedad ateniense del siglo V a. C. había entre el discurso político, estético/artístico y de diferencia de géneros, y que ayuda a explicar la comedia —el teatro, en general— como un exponente y catalizador de las tensiones existentes en la sociedad ateniense de la época, encuentra en esta comedia una de sus expresiones más claras y ricas. Como en el caso del alcance «didáctico» de la comedia, también el estudio relacionado con la «sociología» de la comedia enlaza en cierto modo con una investigación más tradicional en este campo.

Desde luego, podríamos encuadrar este trabajo dentro del interés por el estudio de la parodia en la comedia de Aristófanes —y en particular de la parodia de Eurípides—, en la que entran toda suerte de procedimientos de escritura y de préstamos dramáticos cuyo denominador común es la creación de una discordancia entre el modelo trágico y su recreación cómica⁷. El inventario de elementos estudiados es aquí amplio, y abarca desde los más breves —de carácter verbal o no— hasta los más extensos —secuencias más desarrolladas de tragedias, como ciertas escenas típicas de las que es difícil evaluar en muchos casos la deuda en particular a Eurípides y la que deriva de las convenciones de la tragedia en general—. Pero ocurre que en una obra como *Tesmoforiantes* la parodia, que tiene como punto de partida la analogía puntual entre la intriga cómica y la intriga trágica, alcanza a la configuración de la acción cómica de principio a fin, de manera que nos pareció interesante abordar la cuestión de si en la manera en la que Aristófanes da forma a los sucesivos momentos por los que atraviesa la acción en esta comedia hay

e imposibles puede verse Melero 2004. Sobre la utopía en la comedia antigua y los motivos que son típicos de la misma puede verse Farioli 2001 (con amplia bibliografía).

⁶ Algunos nombres y trabajos significativos en esta línea de estudio son Zeitlin 1996, Gruber 1986, Foley 1988 o Taaffe 1993.

⁷ El trabajo clásico en este campo es Rau 1967. Sobre el concepto de parodia pueden verse algunos trabajos clásicos, como Koller 1956, o Genette 1982. Sobre el concepto en relación con la parodia literaria griega o en la antigüedad, entre otros, Delaney 1984 y Glei 1992.

una recreación de la secuencia propia de una intriga de salvación trágica, y en particular, eurípidea. Este es el objetivo principal de este trabajo.

Alguna observación puede ser precisa respecto a las posibilidades de la comparación. Las convenciones narrativas de la tragedia, atada a un universo de historias tradicionales conformadas al modo de la narración homérica pero en un proceso de reelaboración continuo que dio como resultado un enriquecimiento en la manera de contar historias, poco tienen que ver con las de la comedia ἀρχαία. La ausencia en esta de una atadura a las leyes de la causalidad, de la consistencia en el manejo del espacio y del tiempo, de la ilusión dramática la distinguen claramente de la tragedia. Su poética está presidida por una combinación flexible de principios formales y temáticos encaminados a dirigir las expectativas del espectador. Más o menos garantizados de que aparezcan en su lugar y secuencia regulares están el prólogo, la πάροδος, la παράβασις, el κῶμος final, mientras que el ἀγών, la συζυγία musical y esa serie de sucesivas y rápidas escenas en las que aparecen nuevos personajes —representados por el segundo y/o tercer actores— que se enfrentan al personaje principal son opcionales y están a disposición de las necesidades del poeta. Este rico conjunto de elementos formales tradicionales contribuye a configurar y marcar el ritmo de la acción, activando, en lo que tienen de predecible, las expectativas del público. Al mismo tiempo, la marcha de la acción sigue un desarrollo temático que pasa por la presentación de la premisa situacional en el prólogo —generalmente una modificación fantástica del orden natural—, el establecimiento de quién va a ser el protagonista o conductor de la acción, la meta que este se propone conseguir de acuerdo con la situación expuesta, las fuerzas o personajes oponentes. El choque entre los fines que el héroe persigue y los de sus antagonistas sirve para dar expresión a un experimento intelectual, dramatizado dialécticamente a través de una serie de confrontaciones personales que pasan por unos patrones episódicos fijos y que conducen a un final de triunfo y celebración.

Como se ve, la comedia aristofánica ofrece una atractiva y poderosa alternativa al modo en el que la tragedia o la épica dirigían las expectativas de su público. Pero la proximidad de la primera en el certamen poético que los festivales dramáticos suponían debió de ejercer cierta presión ya en la época de Aristófanes. Se ha señalado que las comedias de su etapa intermedia, *Aves*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* y *Ranas*, muestran ciertas tendencias que la aproximan a aquella: un uso coherente del espacio, un reparto cada vez más cerrado, una temprana información sobre la meta que persigue el

héroe protagonista, y, algo importante en relación con la hipótesis planteada en este trabajo, una continuidad de la meta final que persigue el héroe cómico más allá de la parábasis.

Desde luego, no se está siguiendo aquí sin más la tesis sostenida por Schmid 1946, pp. 413, 423 ss., de un Aristófanes en parodia continua de las expresiones, los versos, los motivos y las escenas de la tragedia, en particular de la de Eurípides. No queremos decir que —como sostenía Schmid— en la manera en la que Aristófanes configura la acción de sus comedias haya que ver una parodia de las tragedias de salvación de Eurípides⁸, pero sí creemos que merece la pena someter a consideración esa proximidad, sorprendente por su alcance, en la que Aristófanes coloca la acción de *Tesmoforiantes* respecto a la de una tragedia con intriga. O dicho de otra manera: aunque la poética trágica no tiene por qué ser el medio a través del cual explicar la poética cómica, pues distinta es la estética de una y otra, también es cierto que la proximidad en el certamen dramático de formas de poesía como las representadas por estos dos géneros (además del drama satírico), que compartían tantos recursos, así como el hecho de que un poeta no pudiera practicar al mismo tiempo tragedia y comedia, constituyen un hecho llamativo y bastante único del drama griego del siglo V a. C. que invita a una consideración en paralelo de ambos géneros teatrales⁹. Desde luego, a

⁸ Cf. Schmid 1946, p. 413: «In ganzen kann die erhaltenen Komödien des Aristophanes ihrer Anlage nach als Parodien der euripideischen Retterstücke betrachten». También otros han insistido en la idea, como señala Rau 1967, p. 177, en su crítica a la tesis de Schmid, citando a Garzya 1962, pp. 165-167 y Frey 1948, p. 168 ss. (con posterioridad a Rau se han mostrado también cercanos a la tesis de Schmid, entre otros, Schwinge 2002). Garzya hace suya la idea de una parodia de la σωτηρία eurípidea y Frey considera que la temática de salvación en Aristófanes remite a Eurípides dados los puntos de contacto (situación de necesidad, héroe, plan, peligro). Jouanna 1997, por su parte, considera que la intriga de *Tesmoforiantes* comprende la parodia de una escena de espionaje, de una escena de súplica y la idea de una sustitución de personaje inspirada en el modelo trágico de *Alceste*. Pero el concepto de «tragedia de salvación» que manejan estos autores es demasiado general: en *Andrómaca*, *Heraclides* o *Alceste*, la salvación puede originarse de forma «espontánea», mientras que aquí el concepto «tragedia de salvación» se está utilizando de una manera mucho más concreta, para definir una organización de los incidentes en la que la intriga —en el sentido que comporta el término griego μηχανημα, δόλος— se tematiza en una escena de deliberación y otra de engaño, de realización escénica del plan urdido contra el oponente, y comporta una secuencia de acción definida, que sigue a la ἀναγνώρισις.

⁹ Se suma a esto el hecho de que las oposiciones entre géneros literarios nunca son totales, sino que lo más frecuente es que estos compartan elementos dentro de un sistema dado. Más adelante nos referiremos a este hecho en relación con la paratragedia de la comedia.

ello parece que quería invitar Aristófanes a su público cuando compuso una comedia como *Tesmoforiantes*.

II. La manera en la que se articulan los elementos formales tradicionales en *Tesmoforiantes* es la siguiente. *a*) En el prólogo (vv. 1-278), compuesto de tres escenas, se expone la situación de partida: comienza con la escena en la que Eurípides y su pariente¹⁰ se dirigen a la casa de Agatón y concluye con el disfraz del segundo, dispuesto a ofrecer a Eurípides la ayuda que Agatón no ha querido darle. *b*) La párodos (vv. 279-379) trae consigo un cambio en el lugar de la acción, que se traslada a la Pnýx, donde se celebra la asamblea de las Tesmoforiantes; estas plantean el caso de Eurípides. *c*) El desarrollo de la intriga principal de la obra, que acaba con el fracaso del pariente, incapaz de convencer a las Tesmoforiantes en su falso discurso de mujer, ocupa los versos 380-784. Es aquí donde encontramos, en lo que parecen ser dos συζυγίας yámbicas, varias parodias de tragedias eurípideas. En la primera, en los vv. 466-519 que pronuncia el pariente, este parodia un recurso de la intriga de la tragedia *Télefo* (ya usado, por otro lado, en *Acarnienses*); en la segunda, tras su desenmascaramiento y en un intento de liberarse, el pariente toma un odre de vino como rehén, en una parodia, de nuevo, del *Télefo* de Eurípides; después, tras ser apresado, escribe en una tablilla pidiendo ayuda —parodia de un recurso tomado del *Palamedes* de Eurípides—¹¹. Ante el fracaso de todos estos intentos, el pariente espera que Eurípides lo salve. *d*) Sigue a continuación la parábasis, una defensa del género femenino (vv. 85-845). *e*) Tras ella se suceden cuatro escenas episódicas (vv. 846-928, 929-946, 1001-1035 y 1160-1225) con dos cantos corales en medio (vv. 947-1000 y 1136-1159), en las que Eurípides aparece como héroe salvador y en las que se escenifican varias estrategias —de *Helena* y de *Andrómeda*, separadas por la escena

¹⁰ Su nombre no es mencionado en la obra. El que aparece en los manuscritos (Mnesíloco) corresponde al del suegro de Eurípides, y su proyección al protagonista —que procede de comentaristas de época helenística— se apoya en el significado de la palabra griega κηδεστής ('pariente'). La ausencia de nombre es única en la obra conservada de Aristófanes y exige explicación (cf. a este respecto Von Möllendorf 2002, p. 53 ss.)

¹¹ Las secuencias en tetrametros en las que se escenifican las parodias de *Télefo* y de *Palamedes* de Eurípides ocupan los vv. 689-759 y 760-784, respectivamente. Además del texto, con traducción y comentario, en Collard, Cropp y Lee 1995 (*Télefo*), y Collard, Cropp y Gibert 2004 (*Palamedes*), pueden verse para estas dos tragedias conservadas en estado fragmentario, Preiser 2000 y Falchetto 2002, respectivamente.

en la que el pariente es puesto bajo la vigilancia del arquero escita—, que no tienen éxito; así que, sin solución de continuidad, Eurípides llega a un acuerdo con las mujeres en la cuarta escena. *f*) La éxodos (vv. 1226-1231) trae consigo el final de la fiesta, de modo que todas las celebrantes se van a sus casas.

Se ha señalado que la estructura global de esta comedia está modelada siguiendo muy de cerca el tipo tradicional de trama de escape que Eurípides había hecho tan suya, con un villano no griego (el arquero escita en el caso de *Tesmoforiantes*) convertido en uno de los personajes familiares de las representaciones teatrales de Atenas en el siglo V a. C.¹². Y desde luego es claro que el intertexto trágico que Aristófanes maneja con más ambición a la hora de configurar *Tesmoforiantes* es el conjunto de tragedias representadas en el año 412 a. C., esto es, *Helena* y *Andrómeda* con toda seguridad, aunque la proximidad de *Ifigenia entre los tauros* y el *Cíclope* puedan haber jugado también un papel importante en el trabajo de recreación paródica del cómico¹³. Esta última, si en ella la presencia de un ser primitivo como el Cíclope, a quien la astucia griega engaña, es típica del género del drama satírico y más allá de su problemática proximidad en la fecha de representación con *Tesmoforiantes*¹⁴.

¹² Cf. Hall 2006, pp. 241 s., en su discusión de la «Paratragic Escapology: The Barbarian Detainer», esto es, la parte de la obra en la que aparece el arquero escita. Hall comienza señalando que «the whole structure of *Thesmophoriazousae* is of course reminiscent of the ancient theme of Greek heroes escaping from non-humans or non-Greeks by means of their superior intelligence» (p. 241). Sobre la explotación que hace la comedia de la figura del meteco en el último cuarto del siglo V a. C. en relación con el arquero escita de *Tesmoforiantes*, puede verse Silva 2011, pp. 209-215.

¹³ La hipótesis de una trilogía trágica constituida por *Helena*, *Andrómeda* e *Ifigenia entre los tauros*, seguidas, quizás, por *Cíclope* ha sido defendida por Wright 2005, en particular, pp. 6-55 (aunque ya antes Wilamowitz 1875 había sugerido la posibilidad de que estas tres tragedias se representaran el mismo año). *Tesmoforiantes*, producida al año siguiente, habría sido una reacción directa a la extrañeza y la repetitividad de las tragedias de escape que Eurípides había hecho representar sobre la escena en 412 a. C.

¹⁴ De una tetralogía paródica por parte de Aristófanes hablan Austin y Olson 2004, p. 339, a propósito de la escena con el arquero escita en *Tesmoforiantes*: esta habría jugado el papel de la obra satírica dentro de la tetralogía trágica, tras las parodias de *Palamedes*, *Helena* y *Andrómeda*. Sobre las similitudes con *Cíclope*, cf. Ussher 1978, pp. 197-198 o Seaford 1984, p. 49. El primero parece defender la idea de una representación en 412 a. C., junto con *Helena*, *Andrómeda* y otra tragedia no identificada. Sobre el personaje del Cíclope en la comedia y el drama satírico del siglo V a. C. puede verse Mastromarco 1998.

Muchos son los puntos de coincidencia que se han intentado señalar, cuando menos, entre dos tragedias conservadas completas, *Ifigenia entre los tauros* y *Helena* por un lado, y una comedia como *Tesmoforiantes* por otro¹⁵. Hasta qué punto son todos ellos pertinentes a la hora de hablar de paratragedia cómica es otra cuestión. Hall menciona el escenario exótico (*versus* el «otro» mundo femenino del festival de las Tesmoforias), el que la obra esté compuesta desde el punto de vista de la víctima (el pariente de Eurípides), la presencia de una ἀναγνώρισις (en la parodia del reconocimiento de *Helena*), el engaño que el protagonista lleva a cabo sobre el personaje masculino de un bárbaro (el arquero escita) desplegando una invención y un ritual característicamente griegos (la representación de una tragedia), la aparición tardía en la obra del personaje al que hay que engañar (en *Tesmoforiantes*, v. 929), el escape de la cautividad como premisa de toda la acción y ello a través de la puesta en práctica de estrategias que van fracasando para acabar satisfactoriamente solo en el último minuto, con una escena final que nos muestra la frustración del bárbaro engañado y su determinación de perseguir y recapturar a su víctima¹⁶.

Ahora bien, dejando de lado la distinta entidad de los elementos seleccionados por Hall y las cuestiones de interpretación que estos suscitan a la hora de considerarlos como una recreación cómica de elementos propios de la tragedia¹⁷ —y en particular de la tragedia euripidea—, la relación anterior revela a nuestro entender algo incuestionable, que ciertos elementos pueden

¹⁵ Cf. Hall 2006, en especial pp. 241-255. Para el caso de *Andrómeda*, conservada en estado fragmentario, pueden verse las monografías de Bubel 1991 y Klimek-Winter 1993.

¹⁶ Cf. Hall 2006, pp. 242-243.

¹⁷ Dos géneros literarios pueden compartir elementos que están en la propia tradición literaria de la que derivan, en el mito, o en el folclore, sin tener que interpretarlos por ello en clave de préstamo. De ahí que la semejanza entre géneros haya sido a veces explicada apelando a la noción de «family resemblance» de Wittgenstein. Sobre la cuestión de los límites entre los géneros (en particular, entre tragedia y comedia), puede verse Quijada 2011, pp. 31-48. Ahora bien, para poder hablar de paratragedia es preciso que haya una dependencia intertextual entre elementos. Como señala Silk, 1993, p. 479, paratragedia es «the cover term for all of comedy's intertextual dependence on tragedy, some of which is parodic, but some is not»; la parodia es, pues, un tipo de paratragedia. Silk define la parodia como «any kind of distorting representation of an original, which in the present context will be a tragic original» (ibíd., p. 479). Una cuestión interesante y que siempre suscita la paratragedia es la que incluye al receptor en el fenómeno; puede verse al respecto, entre otros, Mastromarco 2006, o Quijada 2004.

estar presentes en géneros literarios distintos —la ἀναγνώρισις es un ejemplo, la intriga, esto es, el μηχανήμα de salvación, otro— sin ser exclusivos de ninguno de ellos, y que es siempre no lo que estos elementos o lo que los géneros tienen en común sino lo que les diferencia lo que sirve para definirlos. La manera de organizar los incidentes en torno a una intriga de salvación en el caso de la tragedia y su posible presencia paratrágica en una comedia como *Tesmoforiantes* —nuestra hipótesis de partida, recordemos— debe pasar, pues, necesariamente, por establecer qué relaciones pero sobre todo qué diferencias son literariamente significativas entre ambos géneros literarios para poder hablar de paratragedia cómica. A ellas nos hemos referido antes al hablar de las posibilidades de la comparación.

III. El uso de términos como μηχανή, δόλος, u otros, para describir cualquiera de las estrategias que utiliza el poeta como cebo en orden a crear y mantener viva la atención del espectador y a frustrar sus expectativas hasta que se produce el resultado último de la historia que está contando ocupa un lugar destacado en las modernas aproximaciones narratológicas al relato, bien que sea discutible hasta qué punto el drama lo es¹⁸. Y en cierto sentido, la discusión de Aristóteles en la *Poética* sobre las necesarias dosis de ἐκπληξις, de sorpresa, que la περιπέτεια y la ἀναγνώρισις —formas marcadas de la μεταβολή trágica— traen consigo no puede entenderse sin apelar a δόλοι iniciales. Pero este uso del concepto sirve para explicar estrategias que unen al poeta que da forma a la historia con su receptor y no a las que tienen lugar en el interior del drama, que son a las que nos estamos refiriendo.

En este sentido, el concepto de intriga (μηχανήμα, δόλος) que estamos manejando no se encuentra en la teoría literaria de la Antigüedad que nos ha llegado, de manera que han sido los dramas mismos en los que una intriga articula un segmento significativo de la acción (la perspectiva que aquí interesa) el punto de partida utilizado en los diversos intentos de definición

¹⁸ Pueden verse las aclaraciones al respecto de De Jong 2004, pp. 1-10. De Jong propugna un uso específico del término «narración», frente a aquellos que lo identifican con el μῦθος aristotélico, esto es, la organización de los incidentes que constituyen la historia. Falta en el drama un marco narrativo y por ello, usando la terminología de esta autora, el *narrador* es siempre un *narrador* «interno» y «secundario». De igual forma ocurre con los *narratarios primarios* (los espectadores) y los *narratarios secundarios* (los personajes), que son siempre internos en el caso del drama. En cuanto a la narración, esta es siempre una narración «embedded within drama».

que ha habido por parte de la crítica moderna¹⁹. Desde luego, con una más temprana aplicación al caso de la tragedia que de la comedia, y dentro de esta última, a la comedia griega de Menandro y la latina de Plauto y Terencio, donde este elemento de la trama juega un papel importantísimo²⁰. Lo dicho anteriormente a propósito de las peculiaridades de la comedia aristofánica en la forma de manejar las expectativas del espectador explica que este concepto no se haya aplicado a la comedia ἀρχαῖα, cuyo análisis ha seguido unos cauces distintos, que la han aproximado, en muchos casos, a formas literarias de corte popular. Pues es cierto que una secuencia de situaciones relacionadas, denominadas de una manera u otra pero que pasa por la presencia de una situación de descontento, la búsqueda de una solución, un conflicto con el oponente, una victoria y una celebración es visible en las comedias de Aristófanes²¹ sin que por ello su desarrollo se someta a los imperativos de una lógica y de una ordenación temporal de tipo realista. Más aún, sin que responda al requisito del engaño (más allá del uso del disfraz como medio de suscitar una determinada respuesta emocional, como ocurre, por ejemplo, con Diceópolis disfrazado de Télefo en *Acarnienses*) como medio de superar la situación de descontento inicial, o que esta pueda equipararse a una necesidad de salvación en sentido estricto.

La intriga, esto es, el μηχανήμα de salvación como elemento determinante de la marcha de la acción, precisa de unos personajes, un portador que la planifica y conduce, y de un objeto claramente determinable, la víctima; de una meta, algo que todavía no se ha conseguido (o no de un modo seguro)

¹⁹ Cf. la temprana definición de Solmsen 1932, p. 4, para el caso de la tragedia: «Die berechnende, listige Wahl und Anwendung geeigneter Mittel zu egoistisch erstrebten Zwecken. Das τέλος steht fest; τὰ πρὸς τὸ τέλος sind es, worauf das Augenmerk der μηχανόμενοι qua μηχανόμενοι gerichtet ist. Ethische Bedenken sind offenbar bei solchen μηχανήματα ausgestattet, das καλόν existiert für sie nicht. Die eigene σωτηρία und εὐτυχία oder das Verderben des Gegners ist das Ziel; dazu gilt es den Weg zu finden und —das kommt entscheidend hinzu— den, gegen den sich das μηχανήμα richtet, über Motiv und Ziele zu täuschen». O la definición de Schwinge 1965, Col. 1874, s. u. *Mechánema*: «Ein auf einer List basierender Plan einiger Spieler im Drama, der ihnen zur Erreichung eines bestimmten Zieles dienen soll: der Rache an anderen = Rache-M., der eigenen Rettung = Rettungs-M.».

²⁰ Para la comedia griega de Menandro y la latina de Plauto y Terencio puede verse, entre otros, la monografía de Dieterle 1980.

²¹ Es la nomenclatura que utiliza Silk 2000, p. 270, que habla de «dissatisfaction, quest, conflict, victory, celebration». Cf. la terminología utilizada *supra*, a propósito del desarrollo temático de la comedia aristofánica.

de la víctima; de un plan o estratagema que pasa por la creación de una apariencia de que algo es como no es; de una interacción entre el portador de la intriga y la víctima, de modo que cuando aquel interfiere en la esfera de los intereses de esta, la víctima reacciona ante el engaño.

La intriga tiene una función dentro de la esfera interna de comunicación del drama: es el medio por el que se intenta escapar de una situación precaria y, dado que va asociada al engaño, pone de manifiesto la compleja relación entre apariencia y realidad; de esta ironía interna participan por igual tragedia y comedia, aunque desde premisas y tonos distintos, desde luego. Pero dentro de la esfera externa de comunicación del drama, la tragedia ve aumentadas sus posibilidades de ofrecer al público una mayor distancia —a su favor— en la información que este posee frente a los personajes, ayudada por la temática tradicional y por la explotación que de la intervención de fuerzas divinas en el destino humano hace. Estas posibilidades son más reducidas en la comedia, aunque en aquellas con presencia de ἀναγνώρισις todos los personajes participan de una ignorancia que solo el desvelamiento de la verdadera identidad resuelve. También aquí, desde luego, son distintos en tono los efectos sobre el público —siendo la intriga en la comedia un elemento que contribuye a la creación de comicidad—, aunque no falten los que ven en la complicación de algunos μηχανήματα de la tragedia, sobre todo eurípidea, un desarrollo ficcional que la aproxima a la comedia.

En la tragedia eurípidea un μηχανήμα de salvación suele conformar el segmento de acción que sigue a la ἀναγνώρισις. El reconocimiento constituye, así, en la articulación sintáctica de los incidentes, el impulso real del que surge la intriga, que pasa por la elaboración de un plan, su ejecución y las consecuencias del hecho²². Consideremos ahora el caso de *Tesmoforian-*

²² Strohm 1957, p. 66 ss., señaló la sucesión de cinco elementos constitutivos de todo μηχανήμα en la tragedia: el origen de la enemistad, el plan, la superación de impedimentos, la ejecución y las consecuencias del hecho. Por lo que se refiere al origen de la enemistad tal como es entendido por Strohm, este es difícil de determinar en muchos casos; sin embargo, creemos que, desde el punto de vista de la organización de los incidentes que dan forma a la historia (μῦθος) en la tragedia, lo que constituye el punto de partida de la intriga es con claridad la ἀναγνώρισις y las posibilidades que la reunión de los ἀναγνωρισόντες crea. En cuanto a la superación de impedimentos —que Strohm sitúa entre el plan y su ejecución— puede adquirir una significación particular en determinados dramas en tanto que en otros propiamente no existe. En el caso de la tragedia *Helena*, por ejemplo, la presencia de un personaje de poderes especiales como Teónoe, la hermana de Teoclímeneo —el rey de Egipto y víctima

tes, una comedia llena de transformaciones y donde Aristófanes parece haberse adueñado de los recursos más espectaculares del teatro de Eurípides: vestido y disfraz, accesorios que portan los actores, ἐκκύκλημα, escenas de movimiento y persecución, situaciones por las que pasan los personajes, que en su necesidad extrema —como la amenaza que se cierne sobre el pariente de Eurípides— recurren a procedimientos de salvación ingeniosos tomados de la tragedia de Eurípides (*Télefo*, *Palamedes*), cuando no a una recreación cómica de escenas famosas de sus tragedias, *Helena*, sobre todo, y *Andrómeda*.

El punto de partida de la comedia, la amenaza de muerte que pesa sobre Eurípides, establece, de entrada, una analogía entre la intriga cómica y la intriga trágica, pues no se trata aquí de cualquier tipo de necesidad o de precariedad que deba ser superada por el héroe cómico, sino de la amenaza más urgente y vital que pueda darse, la amenaza de muerte. El «origen de la enemistad» es brevemente expuesto por Eurípides en el prólogo, de manera que la acción se construye desde el punto de vista del amenazado —lo habitual en una tragedia de Eurípides—, y su intento de reacción. El portador de la intriga principal de la obra, la que tiene que ver con el plan de engañar a las mujeres reunidas en festividad, no va a ser, sin embargo, Eurípides, sino su pariente, que desempeña el papel que el poeta Agatón no ha querido hacer. De manera que en el prólogo, y tras el primer intento fallido, se decanta el que va a ser propiamente el héroe de la comedia, el pariente de Eurípides.

La ejecución de la intriga principal trae a escena a los actores de la misma. La situación anunciada en el prólogo es tematizada ahora a través de las intervenciones de varias mujeres²³, y de la visión distinta que de los hechos hace el pariente disfrazado. Un hecho llamativo ha sido observado a propósito de la manera ininterrumpida y extensa en la que hablan la Mujer Primera, sobre todo, y el pariente. Como si la longitud de un discurso en la comedia no fuera tolerable sin cierta preparación y auto-justificación²⁴, el coro

del engaño—, da lugar a que la superación de impedimentos, esto es, el intento de vencer sus posibles reticencias, preceda a la elaboración definitiva del plan, en lugar de seguirla.

²³ Se trata de los vv. 383-432 y 443-458, en tetrametros (primera συζυγία yámbica).

²⁴ Cf. Bowie 2004, p. 282. Salvo en ciertas situaciones o partes de la obra, como, por ejemplo, el prólogo, los debates y las παραβάσεις, en que son esperados, los largos discursos narrativos, en los que la narración transcurre sin interrupción, son comparativamente raros en Aristófanes.

exclama antes de la intervención de la Mujer Primera: «Calla, silencio, pon atención, que ya carraspea como hacen los oradores. Al parecer va a hablar largo y tendido»²⁵ (vv. 381-382). En cuanto a la del pariente, contiene uno de esos relatos falsos, que también encontramos en la tragedia, que origina el desenmascaramiento del infiltrado y la frustración de sus planes²⁶. Lo que el pariente narra no es sino una historia ficticia que provoca el fin contrario al que este pretendía tras la reacción de las mujeres, alertadas por el afeminado Clístenes. El disfraz —un elemento que juega un papel visual de primer orden, desde luego— como elemento de engaño falla, pero falla sobre todo, por su inadecuación, la falsa historia que sobre su vida como mujer y su visión de los hechos como mujer cuenta el pariente²⁷, primero en un largo discurso, luego a través de sucesivas intervenciones.

La reacción de las mujeres y el desenmascaramiento y apresamiento del pariente —convertido ahora en el personaje que precisa salvación— dan paso a los intentos desesperados de este de poner fin a la situación de necesidad en que se encuentra, lo que hace echando mano de recursos tomados de las tragedias de Eurípides (*Télefo*, *Palamedes*). Este es el momento en que el coro pasa a ejecutar la parábasis.

Como es sabido, esta tiene como tema la exculpación de los males atribuidos a las mujeres y su defensa al compararlas con los hombres²⁸. Las

La brevedad de la narración como parte del discurso oratorio aparece como una recomendación clara en el primer tratado de retórica griega que nos ha llegado, la *Retórica* de Anaxímenes (30.5, 1438a 22); Aristóteles propugna una longitud de la narración en su justa medida (*Retórica* III 16, 1416b 30-1417a 16).

²⁵ Traducción de Macía Aparicio y Villa Polo 1987, p. 4.

²⁶ La falsedad afecta aquí a la personalidad de quien refiere una historia de mujeres siendo como es un hombre, no al relato de algo que no ha sucedido, como ocurre, por ejemplo, en la *Electra* de Sófocles con el anuncio que hace el pedagogo de que Orestes ha muerto.

²⁷ Para Zeitlin 1996, p. 380, el discurso del pariente corrobora la familiaridad de Eurípides con los secretos domésticos de las mujeres y, en este sentido, es una réplica de la trasgresión del decoro trágico por parte del poeta trágico.

²⁸ De una forma reducida y absurda, señala Zeitlin 1996, p. 391, el coro introduce una teoría de la imitación que Crátilo hará famosa en el célebre diálogo platónico que lleva su nombre, según la cual los nombres propios «imitan» la naturaleza de aquellos que los llevan. En este juego epónimo las mujeres intentan salir al paso de los hombres sobre su propio terreno, el de la guerra y el de la política. Así, ningún hombre puede competir con Nausímaca ('La que batalla en el mar'), con Aristómaca ('La mejor en la batalla'), etc. La introducción del nombre de Salabaco (una famosa cortesana) lleva de nuevo la defensa al terreno de lo sexual.

mujeres deben ser tratadas socialmente como madres de buenos o malos ciudadanos, acaba sosteniendo el coro. La parábasis en *Tesmoforiantes* supone un punto de inflexión importante dentro de esta comedia, que gira hacia una defensa implícita del pariente, convertido ahora en el personaje femenino al que hay que salvar típico de las tragedias de salvación de Eurípides, y en la que este va a tomar parte también como personaje y pareja masculina del primero. No es, por tanto, el habitual elemento disruptivo que rompe con la continuidad temporal de los hechos que la comedia representa, sino un momento de pausa que da paso a un nuevo comienzo, con una posición y función similares, en este sentido, al amebeo que corona el reconocimiento y que encontramos en la tragedia. Es este amebeo el que en las tragedias de salvación euripideas donde una ἀναγνώρισις precede a la intriga (*Helena*, *Ifigenia entre los tauros*, *Electra*²⁹, *Íón* —en esta última, un falso reconocimiento—) corona el reconocimiento, constituyendo así, en la sintaxis de la obra, el «impulso real» del que surge la intriga. En *Tesmoforiantes*, la intriga principal de la obra fracasa antes de la parábasis, tras la peripecia que supone el desenmascaramiento del pariente, pero esta trae a escena nuevos momentos, en una secuencia cuya sintaxis ofrece una doble cara.

En efecto. Una interpretación de la función de la parábasis como un elemento no disruptivo en esta comedia supone conceder a las escenas que vienen a continuación un carácter en cierto sentido orgánico dentro de la secuencia de acontecimientos que representa *Tesmoforiantes*, por más que el salto de un texto a otro (de *Helena* a *Andrómeda*), y el amplio juego con *narratarios* distintos en las escenas en que está presente la Mujer Segunda³⁰

²⁹ En la *Electra* de Eurípides, una tragedia con reconocimiento e intriga, falta el amebeo que corona la ἀναγνώρισις, que es «desplazado» al final de la obra (vv. 1177-1232): es este amebeo el que pone de manifiesto el punto de encuentro más profundo entre los dos hermanos, ese τέλος común que representa el reconocimiento y que preside los planes de venganza, ahora cumplidos. Puede verse al respecto Quijada 2005, en particular pp. 497-499.

³⁰ Como se ha señalado, cf. Bowie 2004, p. 294, gran parte del humor en la escena de la parodia de *Helena* deriva de la existencia de la Mujer Segunda, encargada de vigilar al pariente y que juega el papel de βωμόλοχος de una manera especial (vv. 850-928), convirtiéndose en una *narrataria* (*secundaria*) «intrusa» junto con el público, el *narratario primario*; el papel de *narrador* y *narratario secundarios* se confunden en ciertos momentos de esta escena en tanto Eurípides y su pariente representan sus papeles de Menelao y Helena, respectivamente, en beneficio de la Mujer, pero esta rechaza el papel de *narrataria* y, a su vez, les narra a ellos los acontecimientos recientes de la Atenas contemporánea.

y el arquero escita revelen para algunos el fracaso de la tragedia eurípidea para mantener la necesaria ilusión dramática que tendría como efecto la salvación del pariente³¹. En cierto sentido, pues, las escenas tras la parábasis pueden ser interpretadas como variantes metateatrales de las habituales escenas episódicas de la comedia, escenas en las que una serie de personajillos irrumpen en el mundo del héroe cómico y son expulsados del mismo; pero leídas de otra manera —algo que siempre posibilita la parodia por su propio carácter ambiguo—, constituyen elementos de una secuencia que forma parte integral de la acción en su conjunto. Una vez que la salvación de Eurípides ha resultado fallida por la inhabilidad del pariente, que utiliza los recursos propios de la comedia, este, convertido tras la parábasis en el personaje al que hay que salvar, pone en marcha una parodia que va a traer a escena a Eurípides para que represente los papeles trágicos que ha compuesto, en una imitación de la típica trama de salvación eurípidea donde el plan de engaño sigue a la ἀναγνώρισις en la sintaxis de la acción.

Así, como en una tragedia con intriga de salvación de Eurípides, el pariente debe poner en marcha recursos diversos que, a pesar de su fracaso y de los elementos disruptivos que comportan, constituyen una secuencia integral e integradora de elementos de la acción cómica. Aunque no ha sido observado, una tragedia como *Helena* ofrece también repeticiones de esta naturaleza (dos escenas de deliberación, dos escenas en las que se representa el juego de los μηχανοῦντες con el engañado), como insistente parece ser, por otro lado, el interés de Eurípides por esos años en construir tragedias con una intriga de salvación, algo que sin duda está en el origen de la parodia aristofánica de *Tesmoforiantes*. La acumulación y variedad de la secuencia total que constituye la acción de intriga en esta comedia, y la manera en la que esta está construida, con una parábasis que no interrumpe, sino que supone la aparición de momentos nuevos en el desarrollo de la intriga cómica, son en este sentido más fieles a la tragedia de Eurípides, y en particular a *Helena*, con su variación y copia en la representación de la intriga y el papel central que en la sintaxis de la acción juega el reconocimiento, que la

³¹ Como observa Zeitlin 1996, p. 388, el hecho de que el éxito de la última estratagema de Eurípides descansa en la utilización de un recurso cómico (cuando introduce al flautista y a la bailarina encargada de seducir al arquero escita, al tiempo que él simula ser una mujer vieja) confirma la habitual valoración de la parodia como un medio de poner en entredicho los valores estéticos de la obra de otro poeta.

parodia que de este último hace Aristófanes en su comedia, donde un elemento tan característico como la existencia del εἶδωλον de Helena no es ni siquiera mencionado.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, L. 1963: *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Nueva York.
- Austin, N. y Olson, S. D. (eds.) 2004: *Aristophanes' Thesmophoriazusae*, Oxford.
- Bowie, A. 2004: «Aristophanes», en Jong, I. J. F. de, Nünlist, R. y Bowie, A. (eds.), *Narrator, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden-Boston, pp. 281-295.
- Bremer, J. M. 1991: «Aristophanes on his Own Poetry», en Reverdin, O. y Grange, B. (eds.), *Aristophane*, «Entretiens de la Fondation Hardt» 38, Vandoeuvres-Ginebra, pp. 125-165.
- Bubel, F. von (ed.) 1991: *Euripides, Andromeda*, Stuttgart.
- Carter, E. 1987: *Actor, Author and Audience in Aristophanes' Thesmophoriazusae*, Diss. J. Hopkins University.
- Collard, C., Cropp, M. J. y Lee, K. H. 1995: *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, Volume 1, Warminster.
- Collard, C., Cropp, M. J. y Gibert, J. 2004: *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, Volume 2, Oxford.
- Delaney, C. 1984: *Studies in Greek Literary Parody, with Special Reference to Aristophanes and Plato*, Oxford.
- Dieterle, A. 1980: *Die Strukturelemente der Intrige in der griechisch-römischen Komödie*, Ámsterdam.
- Falcetto, R. 2002: *Il Palamede di Euripide*, Alessandria.
- Farioli, M. 2001: *Mundus alter: utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milán.
- Foley, H. 1988: «Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*», *JHS* 108, pp. 33-47.
- Frey, V. 1948: «Die Komödie des Aristophanes», *MH* 5, pp. 16-177.
- Garzya, A. 1962: *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*. Nápoles.
- Genette, G. 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París.
- Glei, R. 1992: «Aristoteles über Linsenbrei. Intertextualität und Gattungsgenese am Beispiel der antiken Parodie», *Philologus* 136, pp. 42-59.
- Goldhill, S. 1991: *The Poets' Voice*, Cambridge.
- Gruber, W. 1986: *Comic Theaters. Studies in Performance and Audience Response*, Atenas-Londres.
- Hall, E. 2006: *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama & Society*, Oxford.

- Hornby, R. 1986: *Drama, Metadrama, and Perception*, Londres-Toronto.
- Hunzinger, C. 2000: «Aristophane, lecteur d'Euripide», en *Le theatre grec antique: La comédie, Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos*, París, pp. 99-110.
- Jong, I. J. F. de 2004: «Narratological Theorie on Narrators, Narratees, and Narratives», en Jong, I. J. F. de, Nünlist, R. y Bowie, A. (eds.), *Narrator, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden-Boston, pp. 1-10.
- Jouanna, J. 1997: «Structures scéniques et personnages: essai de comparaison entre les *Acharniens* et les *Thesmophories*», en Menu, M y Thierry, P. (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Bari, pp. 253-268.
- Klimek-Winter, R. 1993: *Andromedatragödien: Sophokles, Euripides, Livius Andronikos, Ennius Accius. Text, Einleitung und Kommentar*, Stuttgart.
- Koller, H. 1956: «Die Parodie», *Glotta* 35, pp. 17-32.
- Macía Aparicio, L. y Villa Polo, J. de la (eds.) 1987: *Tres Comedias de Aristófanes. La Asamblea de las Mujeres, Lisístrata, Las Tesmoforiantes*, Madrid.
- Mastromarco, G. 1998: «La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nell dramma satiresco del quinto secolo a. C. », en Belardinelli, A. et al. (eds.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, pp. 9-42.
- Mastromarco, G. 2006: «La paratragodia, il libro, la memoria», en Medda, E., Mirto, M. S. y Pattoni, M. P. (eds.), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pisa, pp. 137-191.
- Melero, A. 2004: «La lengua de la utopía», en López Eire, A. y Ramos Guerreira, A. (eds.), *Registros lingüísticos en las lenguas clásicas*, Salamanca, pp. 149-172.
- Möllendorf, P. von 1995: *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Tübinga.
- Möllendorf, P. von 2002: *Aristophanes*, Hildesheim.
- Murray, R. 1987: «Aristophanic Protest», *Hermes* 115, pp. 146-154.
- Preiser, C. 2000: *Euripides, Telephos. Einleitung, Text, Kommentar*, Zürich-Nueva York.
- Quijada, M. 2004: «Dioniso, lector de *Andrómeda* en *Ranas*», en Bartolomé, J., González, M.^a C. y Quijada, M. (eds.), *La escritura y el libro en la Antigüedad*, Madrid, pp. 239-256.
- Quijada, M. 2005: «La *anagnórisis* como materia y forma de la tragedia griega», en Martino, F. de y Morenilla, C. (eds.), *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro greco-latino en la tradición occidental*, Bari, pp. 491-509.
- Quijada, M. 2011: «El Eurípides tardío y los límites de la tragedia», en Quijada Sagredo, M. (ed.), *Estudios sobre tragedia griega. Eurípides, el teatro griego de finales del siglo V a. C. y su influencia posterior*, Madrid, pp. 31-48.
- Rau, P. 1967: *Paratragodia*, «Zetemata» 45, Múnich.
- Schmid, W. 1946: *Geschichte der griechischen Literatur IV*, Múnich.

- Schwinge, E. R. 1965: *Lexikon der Alten Welt*, 1965, Col. 1874, s. v. *Mechánema*.
- Schwinge, E. R. 2002: «Aristophanes und Euripides», en Ercolani, A. (ed.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 11)*, Stuttgart, pp. 3-43.
- Seaford, R. (ed.) 1984: *Euripides' Cyclops*, Oxford.
- Silk, M. S. 1993: «Aristophanic Paratragedy», en Sommerstein, A. H. et al. (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, pp. 477-504.
- Silk, M. S. 2000: *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.
- Silva, M.^a de F. 2011: «The Foreign Living in Athens: A Dramatic Type Character of the Last Quarter of the 5th Century B.C.», en Quijada Sagredo, M. (ed.), *Estudios sobre tragedia griega. Euripides, el teatro griego de finales del siglo V a. C. y su influencia posterior*, Madrid, pp. 201-218.
- Slater, N. W. 2002: *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Pensilvania.
- Solmsen, F. 1932: «Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides», *Philologus* 87, pp. 1-17.
- Strohm, H. 1957: *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, München.
- Taafe, L. K. 1987: *Gender, Deception, and Metatheater in Aristophanes' Ecclesiazusae*, Diss. Cornell University.
- Taafe, L. K. 1993: *Aristophanes and Women*, Oxford.
- Ussher, R. G. (ed.) 1978: *Euripides' Cyclops*, Introduction and Commentary, Roma.
- Wilamowitz, U. von 1875: *Analecta Euripidea*, Berlín.
- Wright, M. 2005: *Euripides' Escape-Tragedies*, Oxford.
- Zeitlin, F. I. 1996: *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago-Londres, cap. 9 (=«Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*»), en Foley, H. P. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, Londres-Nueva York, 1981, pp. 169-217).
- Zimmermann, B. 1983: «Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes», *WJA* 9, pp. 57-77.

Fecha de recepción de la primera versión del artículo: 07/10/2011

Fecha de aceptación: 18/05/2012

Fecha de recepción de la versión definitiva: 17/09/2012